

SEMINARI ROMANI DI CULTURA GRECA

VII, 2 - 2004



estratto

Edizioni Quasar

FRANCESCO BERARDI

Similitudine, evidenza, fantasia:
Apoll. Rh. Arg. 4. 1280-1289

οἶόν δ' ἀψύχοισιν εἰκότες εἰδώλοισιν
ἀνέρες εἰλίσσονται ἀνὰ πτόλιν, ἢ πολέμοιο
ἢ λοιμοῖο τέλος ποτιδεγμένοι ἢε τιν' ὄμβρον
ἄσπετον, ὅς τε βοῶν κατὰ μυρία ἔκλυσεν ἔργα,
ὄπποτ' ἄν¹ αὐτόματα ξόανα ῥέη ἰδρώοντα
αἵματι καὶ μυκαὶ σηκοῖς ἐνι φαντάζονται, 1285
ἢε καὶ ἥελιος μέσῳ ἡματι νύκτ' ἔπάγησιν
οὐρανόθεν, τὰ δὲ λαμπρὰ δι' ἠέρος ἄστρα φαεῖνει·
ὥς τότε ἄριστῆες δολιχοῦ πρόπαρ αἰγιαλοῖο
ἦλθον ἐρπύζοντες.

Come gli uomini, simili a fantasmi privi di vita,
si aggirano per la città, aspettando il compiersi della guerra
o della pestilenza o una qualche pioggia violenta, che
porta via moltissimi lavori dei buoi,
quando da sole le statue grondano sangue
e muggiti si percepiscono nelle stalle, 1285
e anche il sole in mezzo al giorno porta la notte,
e appaiono nell'aria gli astri luminosi,
così allora gli eroi si aggiravano inquieti
lungo la sconfinata riva.

Naufragati nel deserto retrostante la Sirte durante il tragitto di ritorno, gli Argonauti vedono svanire ogni speranza di salvezza (*Arg.* 4. 1223-1258): la nave si è arenata e Anceo, il pilota, nega ogni possibilità di disincagliarla (*Arg.* 4. 1259-1276). Rassegnati, gli eroi attendono che la morte per fame o per sete lentamente li colga. Il loro inquieto camminare lungo la riva ricorda al poeta l'angosciato aggirarsi degli uomini per le vie di una città fantasma, dove sinistri presagi scandiscono l'attesa di luttuosi e terribili eventi e gli abitanti

¹ I manoscritti tramandano la lezione ἢ ὅταν, difesa da Faerber 1932, p. 23. La correzione in ὄπποτ' ἄν è dovuta a Merkel e sostenuta poi da Wilamowitz (1924, p. 253). Vian (1981, p. 175) legge ἢ ὅτ' ἄν.

sodi e fatti straordinari¹⁰, sia ad illuminare stati emotivi particolarmente intensi dei suoi personaggi. Paragoni quotidiani e domestici come quello della filatrice (Arg. 3. 291-297) o della giovane sposa (Arg. 3. 656-664) squarciano l'animo di Medea ponendo sotto gli occhi degli ascoltatori il groviglio dei suoi sentimenti e delle sue pulsioni¹¹.

Rispetto a questa norma, la similitudine di Arg. 4. 1280-1289 si distingue nell'ambito dell'intero poema per forma di realizzazione e per finalità. In primo luogo per forma: essa consta di più scene che si accumulano l'una sull'altra, in un crescendo di dettagli, che abbandonano lo stretto rapporto analogico dei termini, proprio del paragone apolloniano, per disegnare il quadro *evidente e plastico* di una realtà a sé stante e autonoma¹². In secondo luogo la nostra similitudine si distingue per finalità di impiego: inserita nella cornice narrativa dell'episodio libico, essa va ad aggiungersi ad altri estesi paragoni, che sottintendono l'intenzione di raccontare per via di immagini storie meravigliose altrimenti non riferibili¹³. Tuttavia essa non mostra i consueti tratti della quotidianità e della fisicità naturale, che servono solitamente a descrivere con vividezza le emozioni dei protagonisti, ma presenta i contorni di un mondo soprasensibile, popolato di prodigi e portenti, terrore e fantasmi. Essa è usata per raffigurare l'angoscia e la paura in cui sono caduti gli Argonauti, arenatisi nel deserto retrostante la Sirte. La similitudine è in un rapporto di

essendo intese per loro natura a costituire delle pause, ciononostante sembra che continuino ed integrino l'azione. L'impressione che perciò si ricava è che le similitudini siano non soltanto immagini *tout-court*, ma immagini specifiche per un certo passo cui sono funzionali e da cui traggono particolare coloritura» (la traduzione compare in Fantuzzi 1988, pp. 139-140 n. 37).

¹⁰ Ciò accade in generale a proposito del racconto di episodi bellici ed eroici, come nel caso della narrazione della prova di Giasone (Arg. 4. 1246-1407): cf. Faerber 1932, pp. 48-59; Carspecken 1952, pp. 89-95; Fusillo 1985, pp. 330-334, 340; Hunter 1993, pp. 131-139.

¹¹ Cf. Zanker 1987, pp. 208-209: la similitudine è uno degli espedienti del *realismo psicologico* di Apollonio: il poeta tende, cioè, a indagare e descrivere stati emotivi dei suoi personaggi, vicini alla realtà quotidiana. Le emozioni e le pulsioni che agitano la loro mente e li spingono ad agire, sono rappresentate mediante l'accostamento delle immagini nel contesto di vividi paragoni, ove appare chiara la funzione visualizzante delle similitudini, che «are so often proclaimed by modern critics to be tools of verisimilitude and *enargeia*» (Hunter 1993, p. 134). Il fenomeno interessa in particolare la caratterizzazione dell'amore di Medea nel III libro del poema e richiede una certa quotidianità delle immagini rappresentate (pp. 76-78). Per quanto attiene la funzione propriamente visualizzante della similitudine, che attraverso la comparazione di due immagini pone i fatti dinanzi agli occhi degli ascoltatori, cf. *Rhet. Her.* 4. 59-60 e soprattutto Quint. *Inst. orat.* 8. 3. 72. Questi, infatti, sottolinea l'esigenza di trarre i termini di paragone da ciò che è più noto e precisa la necessità di un rigido rapporto analogico tra *comparatum* e *comparandum* (*antapodosis*) perché si attivi il processo dell'*ante oculos ponere*. Per questi ultimi aspetti, vd. McCall 1969 *passim*.

¹² Cf. Carspecken 1952, p. 82, e Livrea 1973, p. 360 (cf. *infra*, n. 17).

¹³ Cf. Hunter (1993, pp. 135-136), che ha intuito l'evidenza sensoriale della similitudine apolloniana, inquadrandola nella generale tendenza di Apollonio a raccontare per via analogica eventi straordinari: come nel racconto della prova di Giasone (Arg. 3. 1246-1407), Apollonio ricorre più volte alla comparazione, preferendo a una narrazione tradizionale di tipo analitico una narrazione per immagini, capace di «depict the full horror of his story» mediante la similitudine, che è «weapon of emotional control». Cf. anche Fantuzzi-Hunter 2002, pp. 370-380, Reitz 1996, pp. 87-100, Knight 1995, p. 112 (sulla prova di Giasone e la frequenza delle similitudini).

pertinenza puramente emozionale e psichica con il resto della narrazione: una stretta correlazione dei termini di paragone, infatti, non regge; ad essere accostata è, invece, la generale atmosfera di paura e angoscia, che aleggia nelle due scene¹⁴. Riassumendo i dati della critica, si può dire che il poeta costruisce una similitudine particolarmente raffinata, capace di dipingere una realtà allucinata e nel contempo evidente; egli ricrea una sensazione emotiva, la accosta a un episodio narrato e la trasmette al lettore/ascoltatore.

La considerazione di un simile contesto di comunicazione vivida e sensoriale induce a ritenere quanto mai opportuna un'indagine sulla similitudine in questione secondo la dottrina retorica dell'evidenza visiva (*ἐνάργεια*): infatti, poetare al modo di Apollonio, comunicando impressioni visive, emozioni, sensazioni psichiche, è merito di questa particolare *virtus* stilistica, per ottenere la quale il poeta, l'oratore, il narratore in genere ricorrono a una serie di strumenti espressivi, studiati e disciplinati da una ricca manualistica retorica¹⁵. Un'analisi attenta a questi aspetti si dimostra particolarmente proficua se applicata alla nostra similitudine: consente, infatti, di dare conto di alcune implicazioni connesse a questo luogo argonautico e sfuggite sinora alle tradizionali letture critiche; ci riferiamo, in particolare, al costituirsi dell'immagine di una realtà allucinata in cui dati sensoriali afferenti sfere percettive diverse (vista e udito) vengono confusi in una preziosa sinestesia (*μικαὶ ... φαντάζονται*: 4. 1285). L'adozione di questo differente punto di vista permetterà, al contrario, di ereditare i dati della tradizione esegetica, reinterpretarli e condurli a una nuova, suggestiva ipotesi di lettura; tale lettura specificherà ulteriormente il funzionamento dei meccanismi della similitudine, chiarendone l'apprezzato *pittorialismo* e *sensorialismo*, ma soprattutto spiegherà la sinestesia e mostrerà la maturità del procedimento poetico realizzato da Apollonio, in una coscienza dell'atto letterario del tutto nuova.

La reinterpretazione dei dati della tradizione

Come abbiamo già detto, nella similitudine il disperato vagare degli Argonauti, naufragati sul deserto libico, viene paragonato all'inquieto e angosciato errare degli uomini per le vie di una città spettrale, in cui sinistri presagi accompagnano l'attesa di luttuosi e inesorabili eventi. Come ombre prive di vita, gli abitanti aspettano la guerra, la pestilenza, la pioggia torrenziale, annunciate dal pianto sanguinoso delle statue, dal muggito degli animali, dall'eclissi del sole. I tre prodigi anticipano altrettante calamità, senza alcuna correlazione distributiva, ma secondo una semplice relazione causale-temporale¹⁶. Questi

¹⁴ Cf. Livrea 1973, pp. 360-361; Fusillo 1985, p. 339; Hunter 1993, p. 134.

¹⁵ Per quanto attiene alla definizione di *ἐνάργεια* (o *evidentia*) anche in rapporto alle teorie retoriche antiche rimando a Berardi 2003, pp. 198-199, e alla bibliografia lì segnalata.

¹⁶ Cf. Wilamowitz 1924, p. 253 (ripreso da Livrea 1973, p. 362).

portenti si aggiungono l'uno all'altro, espandendo il termine di paragone al di là di ogni ragionevole rapporto analogico con il narrato e conferendo alla scena descritta autonomia e vividezza di rappresentazione¹⁷.

Se si analizzano i meccanismi espressivi cui il poeta è ricorso per dipingere l'immagine evidente, *ἐναργής*, del *primum comparationis*, si vedrà che essi coincidono con quelli che, secondo gli antichi retori, hanno conferito pittoricità alla similitudine omerica: l'adozione di uno stile minutamente descrittivo, attento a non tralasciare alcun dettaglio e capace di produrre vividi e indipendenti quadretti poetici (*ἀκριβολογία*); l'esposizione di motivi e temi raffigurativi *topici*, mediante la rielaborazione di luoghi comuni (*ἐπεξεργασία*)¹⁸.

In Arg. 4. 1280-1289 la particolareggiata esposizione dei prodigi dipinge un'autonoma e perspicua immagine, evidenziata dalla rielaborazione del luogo comune dei segni precedenti battaglie e calamità¹⁹. In tal senso, non solo in termini, cioè, di gioco letterario, ma piuttosto in termini di contributi visualizzanti²⁰, deve essere valutato il ricorso al *κοινὸς τόπος* da parte di Apollonio, con il suo espandersi e accumularsi di prodigi a raffigurare un quadretto vivido e in sé concluso. Tale quadretto ha la funzione di suscitare nel lettore lo stesso sentimento di angoscia e inquietudine, che prese i protagonisti. Se

¹⁷ Scrive Livrea 1973, p. 360: «È una delle più complesse similitudini, non solo per la struttura ... ma anche per l'evidenza plastica con cui la serie di prodigi, che sembrerebbe creare una realtà a sé stante all'interno della similitudine, sottolinea l'atmosfera misteriosa e disperata degli Argonauti». Sull'accumulazione dei portenti, cf. Carspecken 1952, pp. 81-82.

¹⁸ Sul procedimento espressivo dell'*ἀκριβολογία* quale descrizione evidente e particolareggiata, ampiamente attestato nelle similitudini omeriche, cf. soprattutto Demetr. *eloc.* 209-210, che porta ad esempio *Il.* 21. 362-365, ma anche schol. *ad Il.* 12. 278-286. Tra gli studi contemporanei segnalo Clausing 1913, p. 20; Carspecken 1952, pp. 66-67; Richardson 1980 e Rispoli 1984 (con particolare attenzione al commento degli scolasti antichi); Manieri 1998, pp. 133-134 (procedimento espressivo dell'*ἀκριβολογία*). Funzionale al descrittivismo dell'*ἀκριβολογία* è l'*ἐπεξεργασία*: negli scoli all'*Iliade* essa è riferita allo sviluppo dettagliato di brani descrittivi mediante luoghi comuni, specialmente nel contesto di similitudini che risultano per questo evidenti: cf. scholl. *ad Il.* 10. 5a; 12. 278-286b; 12. 299-306; 15. 80-82; 17. 53-57; 17. 737-739; 20. 278-281 (attenta discussione in Meijering 1987, pp. 152-156). Sulla relazione già nota tra luogo comune ed evidenza, cf. Webb 1997a. Circa il rapporto tra *ἐπεξεργασία* ed evidenza aggiungo alle fonti sopra citate e note agli studiosi odierni le definizioni di *διατύπωσις* (affine all'*ἐνάργεια*: cf. Zanker 1981, pp. 302-303): 1) come figura di pensiero in Ps.-Plut. *Vita Hom.* 67 e soprattutto 2) come luogo comune dell'*amplificatio* nell'epilogo in Anon. Seg. *Rhet.* in *RhG* 1, 457. 18-20 Sp.; e la definizione di *λεπτολογία* (affine alla diatiposi: cf. Aquil. Rom. in *RLM* 23. 18-21 Halm) in Alex. *Fig.* in *RhG* 3, 18. 14-16 Sp.

¹⁹ Già uno scoliasta antico (schol. *ad Apoll. Rh.* 4. 1284 = 312. 18-20 Wendel) aveva sottolineato come il portento delle statue sanguinanti ricordasse i segni che anticiparono la battaglia di Cheronea. La sua indicazione è stata approfondita: cf. Weinreich 1953, p. 1147; Livrea 1973, pp. 360-361; Vian 1981, pp. 126, 190; Paduano-Fusillo 1987, p. 669. Sul *topos* dei prodigi in generale cf. Steinhauser 1911. Tra i luoghi della letteratura antica, il passo argonautico sembra richiamare Herodot. 6. 27; 7. 57; 8. 37-38; Xenoph. *Hell.* 6. 4. 7; Paus. 4. 13; 9. 6; 10. 15; 10. 23; e soprattutto Diod. Sic. 17. 10; Arrian. 1. 11. 2. Cf. Livrea 1973, p. 361, e Vian 1981, p. 190. Infine, bisogna ricordare che l'intera rappresentazione apolloniana sembra ispirarsi alla profezia di Teoclimeno in *Od.* 20. 351-359 e ai suoi segni: l'eclissi, il sangue sparso sui muri, le ombre che popolano il palazzo di Odisseo: cf. Hunter 1993, p. 136; Paduano-Fusillo 1987, p. 669.

²⁰ Come al contrario ha ritenuto comunemente la critica: cf. ad es. Weinreich 1953, p. 1147.

davvero la similitudine si pone come un elemento di suggestione emotiva, capace di unire personaggi e pubblico nella condivisione del medesimo stato psichico, il merito è da attribuirsi all'evidenza dell'immagine²¹: il poeta si serve dell'ένάργεια, cioè della vivida mimesi di sinistri presagi, per creare un'atmosfera di paura, alimentata dall'angosciosa attesa delle calamità²². Questa cupa atmosfera di disperazione è accentuata anche dall'andamento spondiaco dei versi, insolitamente frequente, e dal prevalere dei suoni chiusi²³.

Dunque, l'espansione del *primum comparationis* al di là di ogni rapporto analogico e la sua visiva realizzazione assumono significato nell'intenzione da parte del poeta di suscitare uno stato emotivo di angoscia e di comunicarlo ai lettori/ascoltatori. Questi poi sono invitati dal poeta stesso, mediante il procedimento comparativo della similitudine, a riferire la medesima esperienza emozionale alla disperata situazione degli Argonauti, che vengono dunque indirettamente rappresentati nel loro sgomento: ecco spiegati il referente psichico e la potenzialità emotiva della comparazione sopra menzionati²⁴.

La nuova lettura

Se lo specifico di questa similitudine risiedesse solo nella riproduzione e trasmissione di uno stato emotivo mediante una sapiente visualizzazione, essa non sarebbe diversa da altre preziose similitudini apolloniane, in cui il complesso stato d'animo dei protagonisti è illuminato dal paragone con un'esperienza sensibile abilmente riprodotta: l'ondeggiare della psiche di Medea tra l'amore per Giasone e l'obbedienza al padre, ad esempio, è

²¹ A proposito di *Arg.* 4. 1280-1289, Fusillo (1985, p. 339) parla di potenzialità emotiva della similitudine apolloniana, la cui novità consisterebbe «nel fatto che un complesso referente psichico è mediato da un'immagine puramente sensoriale». Dietro la potenzialità emotiva della similitudine, che riesce a comunicare al lettore lo stesso sentimento di paura dei protagonisti, non sta tanto la dimensione psichica e sensoriale del referente, quanto invece l'evidenza dell'immagine e la sua capacità di coinvolgere emotivamente: cf. ad es. Dion. Hal. *Lys.* 7; Plut. *Glor. Athen.* 346f-347b; Quint. *Inst. orat.* 6. 2. 29-32; Ps.-Long. *Subl.* 15 (sul ruolo dell'evidenza nell'attivazione e comunicazione delle emozioni, cf. Meijering 1987, pp. 12-21, e soprattutto Webb 1997).

²² Del resto già Aristotele sottolineava come la paura nasca dalla *visione* (φαντασία) di mali imminenti che incombono su noi stessi o su persone a noi care, e invitava i poeti a suscitare attraverso la vividezza della composizione stilistica: cf. Aristot. *Rhet.* 1382a 21-22 ἔστω δὲ φόβος λύπη τις καὶ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ καὶ λυπεροῦ. I tragediografi la suscitano attraverso la rappresentazione visiva (ὄψις); il poeta e l'oratore dovranno invece produrla attraverso un'accorta composizione dei fatti e un vivido stile, che ponga il male dinanzi agli occhi degli ascoltatori (πρὸ ὁμιμάτων): cf. Aristot. *Poet.* 1453b 1-8; *Rhet.* 1386a 33-34. Cf. Meijering 1987, pp. 19-20; Berardi 2003, pp. 194; 203-204.

²³ In generale, sulle caratteristiche dell'esametro ellenistico, cf. Fantuzzi-Pretagostini 1996, pp. 139-269. I poeti alessandrini sono pochi nell'uso di esametri spondiaci: cf. West 1982, p. 154. Nei dieci versi della similitudine argonautica si notano ben tre versi spondiaci (vv. 1280, 1284, 1285). Inoltre, risulta notevole l'assonanza dei suoni chiusi ο, ω nei vv. 1280-1284. Secondo Demetrio (*eloc.* 219) l'imitazione sonora (assonanze, cacofonie, onomatopée) produce evidenza, perché ogni mimesi è evidente (πᾶσα δὲ μίμησις ἐναργές τι ἔχει).

²⁴ Vd. *supra*, p. 226 e n. 21.

reso evidente dall'accostamento a un raggio di sole che si riflette su un bacile d'acqua appena versata e guizza sulle pareti ove vibra oscillando (Arg. 3. 755-759). Anche in questo caso l'evidenza visiva viene piegata a creare un'immagine puramente sensoriale ed è accostata a un referente psichico²⁵. Essa, tuttavia, attinge da un mondo quotidiano e domestico, concreto e naturale, osservato, oserei dire, *fisicamente*. Non può sfuggire invece che in Arg. 4. 1280-1289 la disperazione degli Argonauti è paragonata al girovagare degli uomini all'interno di una *città spettrale*, in un'*atmosfera trasognata*, di chi trascina l'esistenza senza più reagire agli stimoli esterni, in un senso totale di vuoto e nell'attesa perturbante del nulla²⁶. Ad essere riprodotta vividamente è, dunque, non una realtà concreta, ma *allucinata*. Ed infatti nell'impalpabile città si aggirano uomini simili a spettri, εἶδωλα²⁷, mentre le statue grondano sangue da sole: αὐτόματα è l'attributo dei manufatti dedalici, tanto verosimili da comunicare una reale impressione di vita²⁸. La similitudine gioca su apparenze e immagini, su uno *stato della coscienza* particolare in cui statue, uomini, spettri possono confondere le loro essenze. Tutto *non* è realmente, ma *appare*, anche se in forma evidente.

La peculiarità della similitudine apolloniana sembra risiedere dunque nella raffigurazione di una dimensione psichico-sensoriale ultrasensibile. Lo conferma una bella *sinestesia*, che è sfuggita alla critica e che invece mostra con quanta consapevolezza del processo di produzione e comunicazione dell'esperienza percettiva Apollonio abbia atteso all'elaborazione evidente dell'immagine.

Tra i prodigi forieri di sventure, vi sono i muggiti degli animali che provengono dai recinti: μυκαὶ σηκοῖς ἐνι φαντάζωνται (v. 1285). Si è discusso sulla identità di questi σηκοί, se fossero semplicemente le stalle degli animali oppure i recinti sacri, e se conseguentemente il portento alludesse a una concitazione innaturale delle bestie o al loro straordinario parlare²⁹. Si è, invece, trascurato il fatto che in questo luogo, a differenza di tutta la restante produzione

²⁵ Cf. Zanker 1987, p. 199. Tra le altre similitudini egli segnala in nota (p. 226 n. 186) Arg. 1. 269-275; 1. 774-780 (discussione accurata a p. 209); 2. 541-546 (p. 106 n. 84); 3. 656-663; 4. 35-39; 4. 167-170; 4. 948-952; 4. 1062-1065. Fusillo (1985, p. 339) aggiunge a queste similitudini anche Arg. 4. 1479-1480.

²⁶ Sono questi gli attributi usati dalla maggior parte dei critici: vd. Hunter 1993, pp. 135-136; Fusillo 1985, p. 339; Livrea 1973, pp. 360-361; Paduano-Fusillo 1987, p. 669.

²⁷ È noto che nel mondo greco εἶδωλα sono le anime dei morti, le immagini riflesse in uno specchio, le apparizioni, le visioni dei sogni, le statue che riproducono le fattezze di una persona, tutte le immagini, che prolungano e continuano una realtà fisica, mediante l'evidenza della percezione visiva: cf. Manieri 1998, pp. 67, 85, e soprattutto Björck 1946; Guidorizzi 1988, pp. XIII-XIV; Brillante 1991, p. 29.

²⁸ Sulle statue dedaliche dotate di vita, cf. in generale Frontisi-Ducroux 1975, pp. 95-117. Sui manufatti di Dedalo come segno della perfezione dell'*illusione* artistica, cf. De Angeli 1988, p. 36.

²⁹ Per l'interpretazione di ἐν σηκοῖς come semplicemente "nelle stalle" cf. Livrea 1973, pp. 362-363; per l'allusione ai recinti sacri e al parlare portentoso degli animali, cf. Vian 1981, p. 190.

poetica, il verbo φαντάζομαι è associato non già a una percezione visiva, come vuole l'etimo³⁰, ma a una sensazione uditiva molto forte: μυκάι.

Secondo una consuetudine a lui cara, Apollonio, infatti, forgia un *hapax*, creando una voce onomatopeica, μυκή, dalla radice di un verbo omerico μυκάομαι³¹. L'onomatopea riproduce mimeticamente il suono, sollecitando l'udito del lettore/ascoltatore e veicolando una vivida impressione di reale: il poeta utilizza un noto espediente dell'ένάργεια³² e gareggia con l'attività onomaturgica di Omero, che sapeva raggiungere effetti di evidenza realistica mediante l'invenzione di vocaboli onomatopeici³³. Questa forte e vigorosa sensazione acustica viene collegata al verbo φαντάζομαι, che normalmente significa "essere visibile, apparire" e, come tale, conserva in tutte le rare testimonianze poetiche e letterarie il collegamento etimologico con il senso della vista³⁴. Qui, invece, il verbo significa "essere percepito, essere ascoltato" e tale accezione di φαντάζομαι costituisce un *hapax* in tutta la poesia greca³⁵. Una netta sensazione uditiva viene, quindi, associata a un verbo legato solitamente a percezione visiva. L'effetto finale è quello di una preziosa *sinestesia* a causa dell'accostamento di dati sensoriali relativi a organi di senso diversi.

Se, tuttavia, dai testi letterari ci volgiamo ai testi filosofici, si noterà che il verbo φαντάζομαι viene impiegato, già a partire dalla gnoseologia platonica e poi aristotelica, ad indicare l'aspetto evidente ma illusorio delle percezioni sensibili e delle rappresentazioni artistiche³⁶. In età ellenistica, esso conosce

³⁰ Secondo gli antichi φαντασία viene da φαίνω, "apparire" (cf. Plat. *Soph.* 264a-b), oppure da φάος, luce (cf. Aristot. *de anim.* 429a 1-4 e soprattutto Chrysipp. *SVF* 2, 54). Gli studi etimologici moderni ritengono in effetti φαντασία un termine riconducibile ad una radice φᾶ/φα ampliata in φαν-, φαντ-, cui si collegano da una parte φαίνω e i suoi derivati, dall'altra φαντάζω, φαντασία, φάντασμα; in entrambi i casi risulta evidente l'aspetto fortemente visivo del vocabolo: cf. in particolare Manieri 1998, pp. 17-18.

³¹ Come fa ad esempio per βρυχή da βρύχω: cf. Livrea 1973, p. 362.

³² La formazione di vocaboli onomatopeici come strumento di evidenza realistica rientra nella dottrina dei πεποιημένα ὀνόματα di Demetr. *eloc.* 219-220. Con questo termine tecnico Demetrio intende i neologismi e le onomatopee (Demetr. *eloc.* 94-96): cf. Lombardo 1999, pp. 130-131, 172, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici. Sul contributo dell'onomatopea all'ένάργεια vd. Manieri 1998, pp. 136, 190 (in Omero).

³³ Sull'attività onomaturgica di Omero (Demetr. *eloc.* 95), che attraverso l'invenzione di termini onomatopeici raggiunge effetti di evidenza realistica, cf. in particolare Dion. Chrys. *Orat.* 12. 68-69.

³⁴ Il verbo φαντάζομαι è poco usato in ambito letterario. Dai lessici risulta che le sue prime attestazioni, con il significato di "apparire", risalgono ad Erodoto (4. 124; 7. 10 e soprattutto 7. 15: ὄνειρον φαντάζεται, in riferimento a una visione apparsa in sogno a Serse). Nella medesima accezione il verbo ricorre in tragedia: in Eschilo (*Ag.* 1500, dove significa "essere simile a qualcuno") e soprattutto in Euripide: *Phoen.* 93; *Andr.* 877 (con il senso di "comparire, essere visto") e infine *Ion.* 1444 (lo spettro di Ione morto è abbracciato dalla madre, come se apparisse vivo): qui è forte il legame con lo stato *apparente, ma vivido* della realtà. Parimenti degno di nota è l'impiego in una commedia attribuita a Menandro (*Phasm.* 18). Nella poesia posteriore ad Apollonio si segnala la sola testimonianza di Meleag. *A. P.* 12. 106. 3. Da ultimo si noti che in tutte le fonti φαντάζομαι si riferisce sempre a impressione visiva.

³⁵ Cf. e.g. LSJ. In verità, si potrebbe dire che si tratta di un *hapax* in tutta la produzione letteraria greca con eccezione delle opere filosofiche (vd. *infra*, n. 36).

³⁶ In Platone φαντάζομαι/φάντασμα indica l'apparenza delle rappresentazioni registrate dai sensi (cf. *Phil.* 38c-40d) e l'inganno dei manufatti artistici, che riproducono mimeticamente tali

una notevole diffusione all'interno del dibattito sul ruolo della φαντασία e dell' ἐνάργεια quale criterio di verità nel processo conoscitivo³⁷. Presso gli Stoici, in particolare, esso denota l'apparenza dei φαντάσματα, di quelle ingannevoli rappresentazioni mentali, prive di un'esperienza sensibile diretta, le quali nascono dalla rielaborazione delle immagini impresse vividamente nella memoria e che paiono reali proprio in ragione della loro evidenza³⁸. Sempre la gnoseologia stoica, poi, chiama φαντασία ed ἐνάργεια la *rappresentazione sensibile* dei dati percepiti e l'*evidenza* di questa indipendentemente dall'organo di senso da cui essi provengono: dati visivi, uditivi, olfattivi, tattili costituiscono altrettante *fantasie* e sono *evidenti*³⁹.

apparenze (*Resp.* 596b-598d). In questo senso φαντάζομαι è caratteristico dell'arte illusionistica, che, mediante la vivida impressione di realtà, ne trasmette in vero un'immagine apparente e deformata: è il caso della pittura in prospettiva (σκιαγραφία: cf. *Soph.* 235d-236c, dove si parla di arte mimeticamente ingannevole come μίμησις φανταστική). Anche in Aristotele, che pur rivaluta l'esperienza sensibile, φαντάζομαι indica l'apparenza delle immagini, di quelle rappresentazioni cioè che si distaccano dal reale, ma che sembrano vere per la capacità della fantasia di produrre immagini vivide e per una certa fallacia dei sensi: è il caso dei sogni e della pittura in prospettiva, la σκιαγραφία appunto (cf. *de anim.* 427b-429a; *Metaph.* 1024b 25 sgg.). Cf. Manieri 1998, pp. 34-39.

³⁷ Le filosofie ellenistiche affrontano il problema della conoscenza sensibile e della sua veridicità, elaborando i concetti di φαντασία ed ἐνάργεια. La φαντασία indica sia la *rappresentazione sensibile* degli oggetti, forma prima di conoscenza e origine dell'agire pratico, sia la facoltà preposta alla loro percezione e alla loro conservazione nella memoria (la fantasia propriamente detta). L'ἐνάργεια, invece, è l'evidenza della rappresentazione, la sua immediata conformità con l'oggetto reale; in quanto tale essa è garanzia di autenticità e criterio di verità delle rappresentazioni sensibili. Tra la nutrita bibliografia sull'argomento, rimando al volume della Manieri (1998, pp. 27-75: fantasia; 113-132: evidenza), e alla raccolta di scritti in Lévy-Pernot 1997. Questi studi si mostrano particolarmente attenti a ricostruire i termini del dibattito filosofico e il suo sviluppo nell'ambito poetico e retorico.

³⁸ Agli Stoici si deve la distinzione terminologica tra le percezioni conseguenti ad esperienze sensibili in atto, sempre vere e definite φαντασίαι (φανταστόν è l'oggetto che le produce, ad es. il caldo, il freddo, etc.), e le rappresentazioni mentali, indipendenti dall'esperienza sensibile e chiamate φαντάσματα (prodotte dal φανταστικόν, l'immaginazione): queste nascono dalla combinazione delle immagini impresse nella memoria e un rapimento dell'anima (διάκεινον ἔλκυσμόν) induce a credere ad esse: cf. Chrysipp. *SVF* 2. 54; Diog. Laert. 7. 50. L'ἐνάργεια è sia l'evidenza delle rappresentazioni sensibili in atto (φαντασίαι) e il loro criterio di veridicità, sia la caratteristica formale delle ingannevoli immagini mentali (φαντάσματα), che risultano vieppiù credibili proprio nella misura in cui appaiono maggiormente evidenti. Cf. Manieri 1998, pp. 113-122. Queste immagini si producono nei sogni, negli stati di follia e nell'ispirazione poetica: cf. Chrysipp. *loc. cit.*; Plut. *Placit.* 900f; *Amat.* 758e-759c (le immagini dei poeti sono per la loro vivezza simili a sogni di uomini svegli; per cui vd. anche Quint. *Inst. orat.* 6. 2. 29-30); e soprattutto Ps.-Long. *Subl.* 15. 2: commentando la visione delle Erinni in Eur. *Orest.* 255-258, l'autore afferma: ἐνταῦθ' ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν Ἐρίννας· ὁ δ' ἐφαντάσθη, μικροῦ δεῖν θεάσασθαι καὶ τοὺς ἀκούοντας ἠνάγκασεν «Il poeta stesso vede le Erinni e ha costretto gli ascoltatori quasi a vedere ciò che egli ha immaginato con la fantasia». Dunque, φαντάζομαι e φάντασμα descrivono l'aspetto falso e illusionistico dell'esperienza sensibile e della riproduzione artistica, le quali per la loro vivezza ingannano i sensi dell'uomo, persuadendolo della verosimiglianza delle immagini mediante il coinvolgimento emotivo. Cf. Manieri 1998, pp. 18, 24; Lalande 1971, p. 289.

³⁹ Nelle filosofie ellenistiche la φαντασία è sinonimo di rappresentazione sensibile, registrata dalla mente e proveniente dai cinque sensi, e l'evidenza (ἐνάργεια) è garanzia della corrispondenza tra realtà e sua rappresentazione: cf. Manieri 1998, pp. 40-51. La fantasia è la sensazione

Queste considerazioni paiono particolarmente pertinenti se riferite alla preziosa immagine di Apollonio e spiegano bene la sinestesia, in cui il verbo φαντάζομαι sembra impiegato con *accezione*, diremmo, *filosofica* sia per il suo accostamento al dato uditivo, sia per il riferimento al languido, ma evidente, contesto di una realtà allucinata. Il suo uso appare allora molto significativo. In primo luogo, esso implica che il collegamento tra due dati sensoriali differenti avvenga in base all'evidenza della loro percezione: solo nel significato filosofico di φαντάζομαι, l'onomatopeico μυκαί può giustamente "apparire", cioè "essere percepito in tutta evidenza (ἐνάργεια)". In questo senso la *sinestesia* sottintende non l'esperienza diretta della realtà *qual è*, ma la percezione di *quale essa appare: la similitudine apolloniana ritrae una percezione mentale, non una realtà concreta, perché solo nel contesto della rappresentazione sensibile ha senso la confusione dei dati uditivi e visivi*. In secondo luogo, il verbo mostra che questa immagine mentale viene definita dal poeta in tutta consapevolezza come un'immagine fantastica, un φάντασμα. Vi è, dunque, un'efficace ed equilibrata *corrispondenza tra forme e contenuti*: l'immagine è presentata difatti con le caratteristiche formali di evidenza, che convengono alla rappresentazione dei dati in essa compresi; è associata nei contenuti a uno *stato fantastico* di angoscia melanconica, di vivido vaneggiamento, che ben si addice all'esperienza di paura provata dagli uomini della città spettrale e indirettamente dagli Argonauti, naufragati nel deserto⁴⁰.

Infine, è opportuno rilevare la collocazione in forte evidenza di φαντάζονται nel v. 1285: esso occupa da solo l'intero *colon* successivo alla dieresi bucolica: questo si verifica in Apollonio per «parola emotivamente ricca, patetica o comunque significativa» e che vuole suonare nuova alle orecchie del lettore/ascoltatore⁴¹. Attraverso un segnale metrico il poeta dunque cattura l'attenzione del suo pubblico sulla novità e sul significato di φαντάζονται.

percepita dalla vista, ma anche da tatto, olfatto e udito: cf. soprattutto Sext. Emp. *Adv. math.* 7. 204-207. Lo Stephanus (*ThLG* IX col. 632) già ricordava che «φαντασίαι non appellantur solum quae videre, sed etiam quae audire et omnino quae aliquo nostrorum sensuum percipere nobis visi simus». Per il concetto di φαντασία nelle filosofie ellenistiche come rappresentazione evidente, non solo visiva, cf. Armisen 1979; Camassa 1988. Analogamente, l'ἐνάργεια è qualità di tutte le rappresentazioni sensibili: cf. ad es. Aristot. *part. anim.* 648a 35 (sensazioni tattili di caldo e freddo); Ps.-Aristot. *Mir. ausc.* 839a 2 (udito); vd. Manieri 1998, p. 115.

⁴⁰ La condizione di melanconia genera secondo Plutarco la produzione di φαντάσματα: Plut. *Placit.* 900f φάντασμα δ' ἐστὶν ἐφ' ὃ ἐλκόμεθα κατὰ τὸν φανταστικὸν διάκενον ἐλκυσμόν, ταῦτα δὲ γίνεται ἐπὶ τῶν μελαγχολῶντων καὶ μεμνηότων. Plinio il Giovane (*Epist.* 7. 27. 1) discute l'esistenza dei fantasmi e si domanda se essi non si generino dai nostri stati di paura e ansia: *igitur perquem velim scire esse phantasmata et habere propriam figuram numenque aliquod putes, an inania et vana ex metu nostro imaginem accipere.*

⁴¹ Cf. Fränkel 1996, p. 260:

La competenza filosofica appare dunque seconda, se paragonata alla brillantezza di una scelta stilistica, che confida di trasmettere ai lettori/ascoltatori questa immagine fantastica mediante un sapiente uso della parola poetica, con il ricorso all'onomatopea, alla sinestesia e agli strumenti dell'evidenza espressiva⁴². Quanto basta per apprezzare la consapevolezza dell'operazione poetica posta in essere da Apollonio⁴³.

Conclusioni

La nostra indagine ha esaminato Arg. 4. 1280-1289 e ha cercato di spiegare il funzionamento della similitudine prendendo come riferimento gli strumenti espressivi dell'evidenza poetica e retorica: mediante l'adozione di uno stile minutamente descrittivo (ἀκριβολογία), che accumula i prodigi attingendoli dal luogo comune (ἐπεξεργασία), Apollonio dipinge pittoricamente la scena sulla scia dell'uso tipicamente omerico della similitudine ampia e con funzione visualizzante, in cui il primo termine di paragone viene sviluppato sino a creare una vivida, ma autonoma immagine. Il poeta ellenistico, tuttavia, ne corregge la scarsa correlazione dei termini trasferendo il rapporto *comparatum-comparandum* a livello di referente psichico: gli Argonauti vivono la medesima esperienza di paura provata dagli abitanti della città raffigurata nel quadretto pittorico. Apollonio coinvolge i suoi lettori in questo stesso sentimento, attivando una comunicazione di tipo sensoriale grazie alla capacità dell'evidenza di suscitare emozioni. In altre parole, il poeta piega l'evidenza visiva a ricreare e comunicare uno stato emotivo sfruttando la sua capacità di porre i fatti dinanzi agli occhi degli ascoltatori.

Laddove dà vita a questo tipo di comunicazione sensoriale, Apollonio descrive appropriatamente il fenomeno in atto, attribuendogli il giusto nome, *fantasia*⁴⁴. Nella potenzialità emotiva della similitudine, nella sensorialità del

⁴² Nella sinestesia, la commistione di percezioni sensoriali differenti rende ancor più vivida la comunicazione. Cf. Stanford 1972, pp. 56-62, il quale ne parla a proposito di alcune metafore κατ' ἐνέργειαν aristoteliche (per cui vd. Aristot. *Rhet.* 3. 10-11), in cui il collegamento tra immagini afferenti sfere percettive diverse accresce il vigore della rappresentazione. Sulla metafora κατ' ἐνέργειαν vd. da ultimo Newman 2002.

⁴³ È interessante notare che lo schol. ad Apoll. Rh. 4. 1285 (312. 21-23 Wendel) sembra contenere in *nuce* alcuni spunti che sono stati approfonditi dalla nostra analisi: μυκαί· ἤχοι ἐν τοῖς ναοῖς φαντασίαν ποιήσωσι καὶ δόκησιν. La nota esegetica glossa l'onomatopeico μυκαί come «suoni che producono un'impressione e un'apparenza nei templi». Essa, dunque, pare associare l'azione del verbo φαντάζονται alla produzione di una φαντασία, immagine sensoriale, relativamente ad una percezione acustica.

⁴⁴ Apollonio sembra consapevole del fatto che l'immagine della sua similitudine è un'immagine mentale, una rappresentazione sensibile. Mediante l'impiego del verbo φαντάζομαι in accezione filosofica e il suo accostamento sinestetico a una sensazione uditiva, il poeta designa come φάντασμα la percezione sensoriale ricostruita nella similitudine e l'associa all'evidenza della percezione da una parte, allo stato di paura che produce vaneggiamenti dall'altra. Apollonio pare dunque conoscere le acquisizioni della coevà filosofia ellenistica.

suo referente, nella sinestesia del muggito sono incluse la consapevolezza dell'illusorietà dell'immaginazione, il suo riconoscimento nella facoltà della fantasia e l'intuizione della sua riproduzione poetica mediante l'ἐνάργεια⁴⁵.

Nel contesto dell'età alessandrina, in cui pittori e poeti gareggiano alla ricerca di un nuovo e maturo impressionismo visivo⁴⁶, Apollonio sembra il primo a collegare chiaramente la parola poetica all'ἐνάργεια e alla fantasia, prelundendo a quell'applicazione in ambito estetico delle riflessioni linguistiche e gnoseologiche provenienti dalle filosofie ellenistiche, che è alla base della nascita dell'evidenza come *virtù poetica*⁴⁷. Non stupisce che per far questo Apollonio abbia scelto come luogo di esemplificazione la similitudine, che si conferma ancora una volta fervido laboratorio di sperimentazione letteraria⁴⁸.

Riprendendo da Omero l'uso della similitudine ampliata, il lessico, il patrimonio di immagini, Apollonio rinnova e supera il modello con la sensibilità e la dottrina del *poeta doctus* ellenistico: la sensibilità del *poeta*, che crea un'immagine preziosa mediante una sorprendente sinestesia; la dottrina del *doctus*, che utilizza con competenza gli strumenti espressivi della lingua e trasfonde nella poesia alcuni dati significativi del dibattito critico, estetico e filosofico dell'epoca⁴⁹.

⁴⁵ La scelta di comunicare tale immagine mediante un uso cosciente della parola poetica e l'impiego accorto dei meccanismi espressivi propri dell'ἐνάργεια, sembrano sottintendere una notevole maturità del realismo pittorico di Apollonio, che presenta *una mimesi non della realtà quale è, ma quale è percepita dalla mente e dai sensi dell'artista*. In generale, sulla verosimiglianza della mimesi artistica e sulla persuasività che ne deriva, si veda De Angeli 1988, p. 37.

⁴⁶ Cf. Zanker 1987, pp. 39-112. I poeti rielaborano il motivo dell'*ut pictura poesis*, imitando consapevolmente gli effetti di *trompe l'oeil* della coeva pittura; tra questi vi è Apollonio (*ekphrasis* del manto di Giasone, per cui vd. Zanker 1987, pp. 60-70), il quale si distingue per la consapevolezza dei meccanismi dell'evidenza: su quest'ultimo aspetto cf. Berardi 2003.

⁴⁷ Sulle origini dell'ἐνάργεια come virtù poetica, nata dall'applicazione delle teorie linguistiche e gnoseologiche della filosofia stoica nel campo degli studi filologici del testo omerico, cf. Kroll 1940, col. 1111; Chiron 2001, pp. 220-221. A tal proposito è significativo il fatto che con la sinestesia *μυκὰι φαντάζονται* Apollonio sembri anticipare l'accostamento tra sensazione uditiva e fantasia, onomatopea ed evidenza, quale si può leggere negli scolii omerici: scholl. *ad Il.* 7. 62; 10. 500; 17. 263-265 (per cui vd. Rispoli 1984, pp. 321; 325-326; 331; 337-339).

⁴⁸ In generale sulla similitudine come laboratorio di sperimentazione poetica, cf. Hunter 1993, p. 133.

⁴⁹ Anche in questa similitudine sembra notarsi quel noto atteggiamento di Apollonio nei confronti del modello omerico sintetizzato nelle fortunate formule di *aemulatio in imitando* e ζῆλος Ὀμηρικὸς (per cui vd. ad es. Pretāgostini 2000, p. 17 in particolare, e Rossi 1968).

BIBLIOGRAFIA

- M. Armisen, *La notion d'imagination chez les anciens: I - Les philosophes*, «Pallas» 27, 1979, pp. 11-51
- F. Berardi, *Ipsipile oratrice: la diatiposi in Apoll. Rh. Arg. 1. 793-833*, «SemRom» 6, 2003, pp. 189-217
- G. Björck, *Ὀναρ ἰδέειν. De la perception de rêve chez les anciens, «Eranos» 44, 1946, pp. 306-314
- C. Brillante, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991
- G. Camassa, *Phantasia da Platone ai Neoplatonici*, in M. Fattori - M. Bianchi (curr.), *Phantasia-imaginatio*, V colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo, Roma 1988, pp. 23-55
- J. F. Carspecken, *Apollonius Rhodius and the Homeric Epic*, «YCS» 13, 1952, pp. 33-143
- P. Chiron, *Démétrios: un rhéteur méconnus*, Paris 2001
- A. Clausing, *Kritik und Exegese der homerischen Gleichnisse in Altertum*, Freiburg 1913
- S. De Angeli, *Mimesis e Techne*, «QUCC » n. s. 57, 1988, pp. 27-45
- H.-P. Drögemüller, *Die Gleichnisse im hellenistischen Epos*, Diss. Hamburg 1956
- H. F. Faerber, *Zur dichterischen Kunst in Apollonios Rhodios (die Gleichnisse)*, Berlin 1932
- M. Fantuzzi, *Ricerche su Apollonio Rodio*, Roma 1988
- M. Fantuzzi - R.L.Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma - Bari 2002
- M. Fantuzzi - R. Pretagostini (curr.), *Struttura e storia dell'esametro greco*, II, Roma 1996
- H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921
- H. Fränkel, *Articolazione interna dell'esametro in Apollonio Rodio*, in M. Fantuzzi - R. Pretagostini (curr.), *Struttura e storia dell'esametro greco*, II, Roma 1996, pp. 249-266
- F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975
- M. Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche*, Roma 1985
- G. Guidorizzi, *Il sogno in Grecia*, Roma - Bari 1988
- R. L. Hunter, *The Argonautica of Apollonius of Rhodes: Literary Studies*, London 1993
- A. Kenmann, *Evidentia*, in G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, III, Tübingen 1996, coll. 39-47
- V. Knight, *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonios*, Leiden 1995
- J. Kofler, *Die Gleichnisse bei Apollonios Rhodios*, Brixen 1890
- W. Kroll, *Rhetorik*, in *RE*, Supplb. VII, 1940, coll. 1039-1138
- A. Lalande (cur.), *Fantasia*, in *Dizionario critico di filosofia*, tr. it. Milano 1971, pp. 289-290 (ed. or. Paris 1926)
- C. Lévy - L. Pernot (edd.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antique*, Paris 1997
- E. Livrea, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber IV*, Firenze 1973
- E. Livrea, *L'episodio libico nel quarto libro delle Argonautiche di Apollonio Rodio*, «QAL» 12, 1987, pp. 175-190
- G. Lombardo, *Lo stile. Di Demetrio*, Palermo 1999
- A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa - Roma 1998
- M. H. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge 1969
- R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987

- S. Newman, *Aristotle's Notion of "Bringing-before-the-Eyes": its Contributions to Aristotelian and Contemporary Conceptualizations of Metaphor, Style and Audience*, «Rhetorica» 20 (1), 2002, pp. 1-23
- G. Paduano - M. Fusillo, *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, Milano 1987
- G. Perrotta, *Arte e tecnica nell'epillio alessandrino*, «SIFC» 4, 1923, pp. 213-229
- R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina*, Roma 1984
- R. Pretagostini, *Omero, la poesia epica ciclica e i poeti del primo Ellenismo*, in F. Montanari - S. Pittaluga, *Posthomeric II. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, Genova 2000, pp. 7-17
- C. Reitz, *Zur Gleichmistechnik des Apollonios von Rhodos*, Frankfurt/Main 1996
- N. J. Richardson, *Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the Iliad: A Sketch*, «CQ» n. s. 30, 1980, pp. 265-287
- G. M. Rispoli, *Φαντασία ed ἐνάργεια negli scolii all'Iliade*, «Vichiana» 13, 1984, pp. 311-339
- L. E. Rossi, *La fine alessandrina dell'Odissea e lo ζῆλος Ὀμηρικὸς di Apollonio Rodio*, «RFIC» 96, 1968, pp. 151-163
- W. B. Stanford, *Greek Metaphor*, New York - London 1972
- K. Steinhäuser, *Der Prodigien glaube und das Prodigienwesen der Griechen*, Tübingen 1911
- F. Vian, *Apollonius de Rhodes. Les Argonautiques*, III, Paris 1981
- R. Webb, *Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman Rhetoric*, in S. M. Braund - C. Gill (curr.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge 1997
- R. Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in C. Levy - L. Pernot (curr.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris 1997, pp. 229-248
- O. Weinreich, *Omina- und Prodigienkataloge im älteren römischen Epos*, in G. E. Mylonas - D. Raymond (edd.), *Studies Presented to D.M. Robinson on his Seventieth Birthday*, II, Washington 1953, pp. 1147-1154
- U. Wilamowitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, Berlin 1924
- M. F. Williams, *Stoicism and the Character of Jason in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, «Scholia» 5, 1996, pp. 17-41
- G. Zanker, *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, «RhM» 124, 1981, pp. 297-311
- G. Zanker, *Realism in Alexandrian Poetry: a Literature and its Audience*, London - Sidney - Wolfeboro 1987

Università di Chieti-Pescara