

Nescio quo turbine agor: turbine o trottola di Eros?

(Nota a Ovidio, *Amori*, 2.9.27-28)

Chiara Torre

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

chiara.torre@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0003-0435-9160>

DOI 10.54103/milanoup.115.114

Abstract

In *Amori*, 2.9.27-28 Ovidio afferma che, proprio quando aspira al congedo dalla *militia amoris*, improvvisamente la sua mente viene travolta da un non meglio precisato turbamento (*turbo*), che lo trascina a nuove imprese sotto l'egida di Cupido.

Se l'immediato contesto sembra non lasciare dubbi sul significato di "turbine" da attribuire al termine *turbo*, tuttavia una più attenta analisi, incrociando una molteplicità di dati letterari e figurativi, suggerisce la presenza di una sorta di gioco ecfrastico proposto ai suoi lettori. Ovidio alluderebbe qui a uno o più oggetti rotanti (una trottola? una *iunx*?) variamente connessi all'iconografia di *Eros ludens* e capaci di evocare icasticamente il carattere "reversibile" dell'elegia in cui sono iscritti. Ciò potrebbe confermare la lettura di *Amori*, 2.9 come un *dramatic pair*, composto da due elegie distinte (2.9a = vv. 1-24; 2.9b = vv. 25-54) ma strettamente connesse tra loro.

In *Amores*, 2.9.27-28 Ovid says that just when he finally aspires to leave the *militia amoris*, his mind is suddenly overwhelmed by an unspecified "perturbation" (*turbo*), dragging him to new struggles under the banner of the god of Love. If the immediate context seems to leave no doubt about the meaning of "whirlwind", to be attributed to the latin term *turbo*, a more careful analysis, interwinning a multiplicity of literary and figurative data, suggests the presence of an ecphrastic game, which Ovid proposes to his reader. The poet would allude here to one or more turning objects (a spinning top? a *iunx*?) variously connected to the iconography of *Eros ludens* as well as capable of visually evoking the "reversibility" of the elegy in which they are inscribed. This could confirm the reading of *Amores*, 2.9 as a dramatic pair, composed of two distinct elegies (2.9a = vv. 1-24; 2.9b = vv. 25-54) but closely connected to each other.

1. Introduzione

In *Amori*, 2.9.27-28¹, con malcelato sconcerto, Ovidio afferma che proprio quando l'ardore amoroso sembra essersi ormai spento in lui, lasciando spazio solo ad un annoiato disgusto, improvvisamente la sua mente viene travolta da un non meglio precisato turbamento: *cum bene pertaesum est, animoque relanguit ardor, / nescio quo miserae turbine mentis agor* («Quando sono del tutto disgustato e nell'animo si è smorzato l'ardore, vengo spinto da non so quale turbine della mia mente sventurata»). Nei versi successivi, dopo aver sviluppato due similitudini, rispettivamente con il cavallo imbizzarrito (che trascina a precipizio il cavaliere) e con l'inattesa folata di vento (che rispinge al largo la nave in procinto di approdare in un porto sicuro), il poeta riconosce di essere nuovamente caduto in balia del soffio imprevedibile di Cupido (*incerta Cupidinis aura*) e delle sue ben note saette.

La similitudine marinara e il termine *aura* sembrano dunque non lasciar dubbi sull'interpretazione di *turbo* (v. 28) come “turbine” (una valenza, tra l'altro, quasi esclusiva in Ovidio)². Tuttavia, come già notato da altri (Booth 1991: 28; McKeown 1998: 185³), il verso potrebbe celare un'allusione alla trottola (*turben*)⁴ di Eros, icasticamente evocata da Tibullo nell'*incipit* della quinta elegia del primo libro, in un contesto abbastanza analogo a quello ovidiano. Anche Tibullo, pur avendo appena dichiarato di accettare con virile fermezza la condizione di *single* dopo la rottura con la sua donna, avverte tuttavia la violenta spinta di Eros, che lo sferza come fa un bambino con la sua trottola: *Namque agor, ut per plana citus sola verbere turben / quem celer assueta versat ab arte puer* («Infatti sono spinto come, sul piano, una trottola, mossa a colpi di frusta, che veloce il bambino fa roteare con la consueta destrezza»: 1.5.3-4).

La situazione, è vero, non è proprio identica, perché Tibullo si riferisce alla sua incapacità di dar seguito al *discidium* con Delia, tormentato com'è dalla gelosia per il nuovo *dives amator* di lei; mentre Ovidio, nella prima parte dell'elegia, inscena piuttosto una generale (e pretestuosa) *rennuntiatio amoris*, che è insieme

1 Seguo la numerazione dell'edizione di riferimento (Ramirez de Verger 2003), che considera l'elegia unitaria. A breve torneremo sulla questione cruciale della presunta unità del testo o della possibilità di considerare due elegie distinte (9a = vv. 1-24; 9b = vv. 25-54).

2 Se escludiamo il passo in esame, delle restanti 8 occorrenze di *turbo*, 4 hanno valenza di “turbine” associato al vento o alla tempesta (*Lettere di Eroine*, 7.65; 19.139; *Metamorfosi*, 6.310; 11.551); 2 significano “stravolgimento” o “confusione” (*Amori*, 3.15.1; *Metamorfosi*, 7.614); in un unico caso (*Metamorfosi*, 1.130), *turbo* indica l'avvitamento in forma di cono di una parte della *bucina* di Tritone (*Library of Latin texts*, CLCLT, online, Brepolis).

3 McKeown 1998: 381 («Such echoes, in which the correspondence is in sound rather than, or as well as, sense are frequent in Amores»), con riferimento ad altri casi analoghi, in cui un'allusione intertestuale è impreziosita da un cambio di significato del termine implicato in essa (*Amori*, 1.2.17: *urget*; 2.9.22: *rudis*; 2.17.34: *ingenio*).

4 La forma *turben* è *lectio difficilior* sostenuta dalla tradizione indiretta (Carisio, p. 184, 1 Barwick) contro tutti i codici (*turbo*).

una (falsa) *recusatio* poetica, rivolta direttamente a Eros. Identico, però, è l'esito: in entrambi i casi, a sconvolgere la mente del poeta, vanificandone propositi o desideri, è l'arrivo repentino di Amore che riafferma un potere assoluto e capriccioso, espresso con l'immagine di un vorticoso roteare. Tant'è che entrambe le elegie, nel loro complesso, si possono configurare come una sorta di palinodia, con cui Tibullo e Ovidio fanno umilmente ammenda, rispettivamente, del proclamato *disidium* con la donna amata e della pretesa licenza dalla *militia amoris*: una rotazione a 360° gradi, potremmo quasi definirla, di cui il *turbo*, sia esso giocattolo o mulinello di vento, è evidente trascrizione metaforica.

La questione che vorrei affrontare in questa sede riguarda appunto i possibili effetti che la traccia tibulliana produce sulla significazione del testo ovidiano, a livello non solo formale ma anche tematico e strutturale. Tale questione, in apparenza marginale, è in realtà connessa con il nodo senz'altro più controverso (e per molti aspetti insolubile) dell'esegesi di *Amori*, 2.9, cioè il problema della sua unità o meno. Le riflessioni che seguono intendono suggerire qualche spunto per inquadrare tale problema in una diversa prospettiva, senza alcuna pretesa di avanzare soluzioni definitive. Ma procediamo con ordine, dando anzitutto uno sguardo al possibile retroterra del *turbo* ovidiano citato in *Amori*, 2.9.27-28.

2. La trottola di Eros: la traccia di Tibullo (e non solo).

2.1 Una trottola programmatica: da Callimaco a Tibullo

Come si è accennato, Tibullo (1.5.1-5) paragona sé stesso, quale vittima della follia d'amore, a una trottola (*turben*), fatta roteare velocemente a colpi di frusta da un bambino esperto del gioco.

È appena il caso di menzionare, al proposito, il debito tibulliano nei confronti del primo degli *Epigrammi* di Callimaco (*Epigrammi*, 1 Pfeiffer), in cui l'immagine polisemica della trottola configura una sorta di manifesto poetico (Livrea 1995). A Dione (forse un poeta suo seguace), Callimaco raccomanda di seguire i principi della nuova poetica, improntata alla *leptotēs* ("tenuità"), invitandolo ad assecondare la propria ispirazione e a rinunciare a generi di poesia troppo elevati. Questa raccomandazione viene veicolata a un aneddoto, raccontato nel seguito dell'epigramma: Pittaco, uno dei Sette Sapienti, esortò un forestiero, indeciso tra due proposte di matrimonio (una altolocata, l'altra più consona al suo rango sociale), a imparare da un gruppo di bambini che giocavano per la strada lì accanto con la trottola e ne accompagnavano il movimento con il ritornello «Segui la tua» (strada) ovvero «Prendi la tua» (moglie).

Come è noto, la trottola callimachea conosce un'altra, anche più celebre ripresa nella letteratura latina. In un passo del settimo libro dell'*Eneide* (vv. 373-408), per descrivere gli effetti della pazzia suscitata dalla Furia Aletto nella regina

Amata, Virgilio ricorre al paragone con il movimento vorticoso di una trottola (*turbo, buxum*) sotto i colpi di frustra dei bambini, che ne seguono trepidanti la traiettoria, giocando nell'atrio spazioso (*vacua atria*) della reggia (segno di una tensione opposta a quella callimachea, dalla *tenuitas* ellenistica dei crocicchi delle strade, al sublime epico della reggia antica; Bocciolini Palagi 2007: 74-76; 79).

Se pure non è possibile attribuire con certezza la priorità cronologica dell'allusione callimachea a Tibullo o a Virgilio (e, di conseguenza, è vano tentare di stabilire chi dei due imiti l'altro), si può ugualmente valutare la specificità della similitudine tibulliana nel contesto elegiaco.

Tale similitudine si focalizza infatti non solo sulla trottola, quale referente di chi è vittima della pazzia di amore, ma anche sul *puer*, quale figura di Eros che non permette al poeta di rifiutare l'amore, ma anzi, in quanto ribelle, lo punisce con il fuoco e la tortura (1.5.5: *ure ferum et torque* «brucia e tortura il ribelle») come si puniscono gli schiavi fuggitivi (con allusione evidente al *servitium amoris*)⁵. Nell'elegia tibulliana l'identificazione del *puer* con Eros è garantita anche da una ripresa intratestuale (Tibullo, 1.4.76: *multa callidus arte puer* «un astuto fanciullo di scaltra destrezza»); inoltre, Eros è alato e quindi veloce (*celer*) per definizione, come appunto il *puer* che manovra la trottola.

La trottola traccia pertanto, come già in Callimaco, una direzione programmatica: assecondare il suo roteare significa seguire una precisa vocazione stilistica e poetica. In Tibullo però si attua un cortocircuito, che ben si adatta all'autoreferenzialità dell'elegia come tale: la trottola diventa ora il *transfert* del poeta innamorato, schiavo di Eros, che fa della sua *persona*, in balia di una incessante, travolgente passione amorosa, l'oggetto esclusivo della propria scrittura; il *puer* non è più strumento predittivo, neutro e volutamente estraneo alla dimensione poetica in cui si svolge il dialogo tra poeta e destinatario, ma finisce per coincidere con il dio Amore, fonte di ispirazione elegiaca. Tale ispirazione si traduce in una vera e propria azione coercitiva, ossimoricamente espressa con la leggerezza e, insieme, la spietata meccanica del *ludus*.

2.2 Eros *puer* tra testo e immagine: la traccia di Properzio

L'identificazione tra Eros e il fanciullo che gioca spensierato e spietato (a spese delle sue vittime) è un topos letterario che risale almeno fino ad Anacreonte (VI-V sec. a.C.)⁶ e che contribuì ad arricchire di molti dettagli l'iconografia del dio anche nelle arti figurative; al punto che, come giustamente è stato osservato

5 Il verbo *torqueo* rimanda peraltro ancora alla trottola sia in Virgilio (*Eneide*, 7.378: *torto... sub verberare turbo* «la trottola sotto la frustra attorcigliata») sia in Persio (3.51: *buxum torquere flagello* «far roteare la trottola con la frustra»). Maltby 2002: 243.

6 Cfr. Anacreonte, fr. 13 Page: il dio *païs* gioca con una palla di porpora insieme alla fanciulla, sottraendosi al poeta anziano (il modello omerico dell'incontro di Odisseo e Nausicaa, dove la presenza del gioco della palla segnava la differenza anagrafica tra i due, viene esplicitamente reinterpretato in chiave erotica: Bouvier 2021: 17-19).

(Dasen 2021: 8), Eros si può ritenere una delle chiavi di accesso privilegiato al reticolo semantico del “giocare” nel mondo antico nelle sue plurime e multiformi espressioni sia letterarie che iconografiche.

A partire dalla metà del V secolo, nella produzione vascolare attica a figure rosse Eros comincia a comparire nelle scene di vita quotidiana accanto a soggetti maschili e muliebrici. Il dio inizia ad essere connesso alla sfera ludica prettamente infantile o adolescenziale, ad esempio in associazione a giochi come la palla, l'altalena, gli astragali, la trottola, la morra o l'*ephedrismos* (Pellegrini 2009: 18-22; 127-130)⁷. A partire dal IV sec. si compie il definitivo passaggio di Eros da *kouros* con corpo atletico a giovinetto, poi fanciullo e infine a bambino piccolo⁸, anche per influsso dei grandi modelli scultorei (lissippei *in primis*)⁹, che rappresentano l'immediato precedente delle statuine in terracotta di piccole dimensioni, di età ellenistica, con le fattezze di Eroti-putti. Di conseguenza, l'associazione di Eros con la sfera ludica si fa sempre più pervasiva (non solo nella pittura vascolare, ma anche nella toreutica e nella glittica), rivelando non solo una semplice connotazione di divertimento, ma anche un preciso legame (corroborato da varie evidenze testuali e rituali) tra il gioco, lo sviluppo del bambino e la sua educazione (Ammar 2021: 43-49) e, ancora, tra la connotazione erotica del gioco stesso e la sua relazione con i riti di iniziazione maschili e femminili (Pellegrini 2009: 182-192)¹⁰.

Ai fini della nostra analisi è interessante rimarcare come, in relazione alla pervasiva presenza di Eros *puer* nell'arte figurativa greca dal V sec. a.C. in poi, si affermi una pratica ecfraistica di matrice “eziologica” (secondo l'efficace definizione di Prioux 2007: 135-138), che ha tra i suoi soggetti privilegiati proprio i tratti infantili del dio insieme ad alcuni elementi tipici (ali, frecce e torcia). Tale *ekphrasis* eziologica, le cui radici sono da ricondurre agli *Erotikoi logoi* dei Sofisti,

7 Testimonianze figurative vascolari di V sec. a.C. in Pellegrini 2009: 366-368, Cat. 1060-1063; 1075 (palla); Cat. 1065-1067 (altalena); Cat. 1068 (trottola); Cat. 1069-1070 (morra); Cat. 1071 (*ephedrismos*); Cat. 1073 (astragali). Altre testimonianze vascolari di V sec. in LIMC 1986, III.1: 915 n. 766 (carretto); 913 n. 748 (cerchio); 914 n. 749 (combattimento dei galli); 914 n. 755 (palla).

8 In particolare, l'iconografia di Eros come un bambino piccolo (perfino nella fase pre-ambulatoria) è ben attestata nella produzione vascolare attica a figure rosse di piccole dimensioni, costituita da un *corpus* di circa 600 oggetti databili tra il 440 e il 375 a.C. (Ammar 2021: 39-43).

9 Si pensi alla statua in bronzo di Eros nel santuario del dio a Tespie, realizzata da Lisippo tra il 338 e il 334 a.C. (Pellegrini 2009: 484, Cat. 2101-2102, tavv. LII-LIII).

10 Pellegrini 2009: 487, Cat. 2134 (*ephedrismos*); 500, Cat. 2254 (anello in oro: gioco della morra); Cat. 2255, tav. LIII (scaraboide in calcedonia: astragali); Cat. 2418 (teca di specchio: palla). Altre testimonianze in LIMC 1986, III.1: 895 n. 535 (cerchio); 914 n. 761 (cratere: *ephedrismos*); 914 n. 762 (skyphos: *ephedrismos*); 915 n. 771 (Hydria: Eros fa le capriole); 914 n. 763 (Figurine in terracotta: *ephedrismos*); 915 nn. 774-775 (monete, II-III sec.d.C.: Eroti che giocano a cavallina e agli astragali); 915 n. 776 (Figurine in terracotta: Eroti e un carretto). Per quanto riguarda i giochi della prima infanzia rappresentati nella produzione vascolare attica di piccole dimensioni, cfr. Ammar 2021.

si diffuse rapidamente a vari generi letterari (commedia, trattato e dialogo filosofico, epigramma ed elegia; Enk 1962: 169-170; Fedeli 2005: 341-345; Prioux 2007: 135-138) per entrare stabilmente nella declamazione e negli esercizi di scuola, come attesta fra gli altri Quintiliano:

Solebant praeceptores mei neque inutili et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis cum quaerere atque exequi iuberent ... «quid ita crederetur Cupido puer et volucer et sagittis ac face armatus» et similia.

I miei maestri, con un tipo di esercizio non inutile ed anzi piacevole per noi, erano soliti prepararci alle cause congetturali, quando ci invitavano a svolgere temi di questo genere: ... «perché si crede che Cupido sia un fanciullo, abbia le ali e sia armato di frecce» e simili. In questi problemi noi indagavamo le intenzioni, delle quali spesso è questione nelle controversie, mentre questo tipo di esercizio può a prima vista sembrare far parte dell'aneddoto (*La formazione dell'oratore*, 2.4.26; trad. R. Granatelli).

Tale pratica ecfraistica ed eziologica interpella il lettore non solo sul grado di verisimiglianza della rappresentazione artistica e, dunque, sulla *technè* dell'artista, ma anche sulla sua *sophia* e sulla capacità, tramite la *phantasia*, di esprimere una certa verità riguardo all'oggetto della rappresentazione, in rapporto più o meno dialettico con l'interpretazione "secondaria" del poeta o del filosofo, che entrano in gioco nel processo descrittivo ed ermeneutico: è lecito definirla, insomma, una sorta di iconologia *in nuce* (che può talvolta sfociare in una vera e propria allegoria)¹¹.

L'esempio più significativo nella letteratura latina è rappresentato da un'elegia di Propertio, la dodicesima del secondo libro. *L'incipit* dialogico, tipico di questo genere di *ekphrasis*, invita il lettore a confrontare l'iconografia tradizionale di Amore, dipinto in forma di un *puer*, dotato di ali veloci come il vento (*ventosae alae*) e armato di frecce uncinate e faretra cretese (*hamatae sagittae, pharetra Cnosia*), con quelle caratteristiche proprie del dio e della sua azione, che nella prima parte dell'elegia vengono associate, con ostentata movenza didascalica, a ciascun dettaglio figurativo.

Il minuzioso ritratto, costruito su una rete incrociata di suggestioni letterarie, soprattutto ellenistiche (Enk 1962: 169-179; Schulz-Van Heyden 1969: 50-57; Fedeli 2005: 343-349; Landolfi 2008: 112-115) e sulle convenzionali allusioni alla iconografia del dio espresse con tipico linguaggio ecfraistico¹², si impernia proprio sulla reciproca, quasi circolare dialettica tra immagine e testo, tra gli *instrumenta Amoris* e la loro funzione psicagogica. Ma non è tutto. Per ogni singolo tratto dell'*imago* di Eros, Propertio seleziona un aspetto caratteristico del legame

11 Cfr. Anneo Cornuto, *Compendio di teologia greca*, 25 (Enk 1962: 170); Servio, *Commento all'Eneide*, 1.663: [Amore] *quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur* (Fedeli 2005: 340).

12 Linguaggio e allusioni sono così convenzionali e puntuali, che alcuni interpreti in passato ritennero sicuro l'influsso diretto di una specifica raffigurazione pittorica del dio. Non è tuttavia necessario postulare una dipendenza diretta, data l'assoluta pervasività del tema iconografico (Fedeli 2005: 340-341; sul linguaggio ecfraistico ancora Fedeli 2005: 342, 344, 346).

elegiaco, offrendo al suo lettore una schematica rubrica dei volti di Cupido e, insieme, dei tratti fondanti del genere (Landolfi 2008: 112-113).

Interessante, ai fini della nostra analisi, è proprio il richiamo a una dimensione archetipica dell'iconografia di Eros (v.1: *quicumque ille fuit puerum qui pinxit Amorem* «Chiunque sia stato a dipingere Amore come un fanciullo»), che garantisce non solo una competenza eziologica di assoluto valore al poeta (che di tale iconografia è interprete), ma anche un profilo di autenticità alla sua elegia e perfino alla propria *persona*. Infatti, per sua stessa ammissione, il poeta è realmente “impronta” dell'immagine di Eros, quasi che le frecce della passione amorosa, imprimendosi in lui, tratteggino graficamente il ritratto del dio (v. 13: *In me tela manent, manet et puerilis imago* «In me rimangono le frecce, rimane anche l'immagine di quel fanciullo»)¹³. Con una significativa variante, però: la perdita delle ali (v. 14: *sed certe pennas perdidit ille suas* «Ma sicuramente quel fanciullo ha perso le sue ali»), ovvero l'eliminazione del tratto iconografico della volubilità e della mobilità di Eros, sottolinea l'inseparabilità paradigmatica tra dio e poeta, che troverà proprio in Ovidio, *Amori*, 2.9.2 una sicura ripresa (*o in corde meo desidiose puer* «o fanciullo che ti attardi ozioso nel mio cuore»; Landolfi 2008: 115-116)¹⁴. Torneremo ancora sull'influenza che l'elegia 2.12 di Propertio ha esercitato sul testo ovidiano¹⁵. Prima, però, è opportuno chiudere il cerchio: proviamo dunque a rileggere l'immagine tibulliana del poeta come trottola di Eros alla luce di quanto si è fin qui osservato a proposito della matrice iconografica della rappresentazione infantile del dio, per tentare di comprendere se e fino a che punto tale matrice agisca sulla significazione testuale.

2.3 Un modello iconografico

In effetti, il contesto dell'elegia di Tibullo, in cui tale immagine si cala, è molto più simile a quello della tradizione iconografica greca che all'aneddoto presente in Callimaco o alla stessa follia infernale (e dionisiaca) di Amata nell'*Eneide*.

Il motivo di Eros che gioca a trottola rappresenta, com'è noto, una delle varianti ludiche attestate nella produzione vascolare greca, anche se non viene associata al dio in forma di bambino piccolo, ma piuttosto di adolescente¹⁶.

13 Interpreto *in me* con valore locale sia per quanto riguarda le frecce sia per l'espressione *manet imago*; contra Fedeli 2005: 351 («nel caso mio»).

14 L'intera organizzazione dell'elegia 2.12 presuppone un'intenzione metaletteraria di fondo, volta a sottolineare e a mettere in reciproca relazione i tre poli del discorso poetico properziano: l'effigie del dio e la sua natura (vv. 1-12), il proprio autoritratto poetico (vv. 13-16), il ritratto della *puella* elegiaca (Landolfi 2008: 116-117). *L'ekphrasis* diventa, a tutti gli effetti, *Programmgedicht*: «siamo a un passo dall'utilizzo ragionato che Ovidio farà della *figura* di Cupido nelle elegie prologiche e in taluni passi nevralgici degli *Amori*» (Landolfi 2008: 118).

15 Su cui insistono soprattutto McKneown 1998: 170; Fedeli 2005: 342 (rimandando a numerosi *loci* segnalati nei rispettivi commenti).

16 Ad esempio, nel *corpus* di vasi attici di piccole dimensioni citato sopra (nt. 8) la trottola non compare nel ventaglio di giochi illustrati, in ragione della scelta dei pittori di marcare la distinzione tra giochi della prima infanzia e giochi di età successive (Amman 2021: 38 nt. 6).

Possiamo menzionare, ad esempio, una *pelike* apula a figure rosse (fig. 1), attribuita al Pittore di Bologna 425 (370-360 a.C.), conservata a Matera (Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”). Sulla sinistra della scena si trova una donna seduta, elegantemente vestita e adornata, che guarda con capo chino in direzione di Eros, presente al centro della scena. Il dio alato, nudo e ornato di gioielli, stringe nella mano destra una sferza (*mastix*) pronto a tirare un colpo alla trottola che ruota ai suoi piedi. Alle sue spalle si trova un'altra giovane, intenta al gioco della palla.



Fig. 1. *Pelike* apula con Eros tra due donne e trottola; Pittore di Bologna 425; 370-360 a.C. Matera, Museo Nazionale “Domenico Ridola” (rielaborazione da Russo 2002: 70).

Ancora, sul coperchio di pisside attica a figure rosse di fine V sec. a.C. (fig. 2), conservata ad Atene (Collezione Kanellopoulos), vi è rappresentata una scena di gineceo con figure disposte circolarmente (tre femminili e una maschile). Chiude la scena il dio Eros alato, di profilo verso sinistra, intento al gioco della trottola.

Infine, possiamo citare la riproduzione grafica di una *kylix* attica a figure rosse attribuita a Douris (prima metà V sec. a.C.), attualmente dispersa (fig. 3), proveniente dall'Etruria, in cui è rappresentato Eros che irrompe dall'alto, tra due giovani intenti al gioco del cerchio e della trottola; sulla sinistra il giovane incedente verso sinistra, voltandosi indietro, stringe tra le mani un cerchio e un bastone, mentre sulla destra il ragazzo fugge abbandonando la trottola e la frusta.



Fig. 2. Coperchio di pisside attico con scena di gineceo; fine V secolo a.C. Atene, Collezione Kanellopoulos (rielaborazione da SCHAUENBURG 1976: 50, fig. 21).

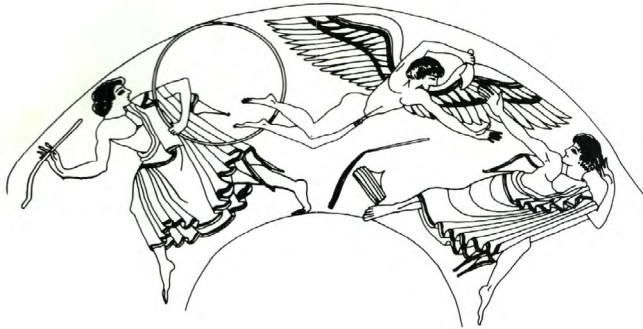


Fig. 3. *Kylix* attica a figure rosse; Douris; 500-450 a.C.; già a Berlino, oggi perduta (rielaborazione da GIUMAN 2020: 22, fig. 7).

In tutti e tre gli esempi, l'associazione alla trottola configura per Eros un ruolo analogo a quello di Ermes¹⁷: il dio partecipa attivamente all'espressione

17 Ermes, dio del movimento, della velocità e dei crocicchi delle strade, è lui stesso, per così dire, un "dio-trottola", associato iconograficamente, in via privilegiata, a tale giocattolo e, tramite esso, al mondo della curatofia (Giuman 2020: 16-21). Tale associazione, sul piano funzionale, esprime anzitutto il passaggio di crescita del giovane maschio dall'età infantile alla

delle regole della seduzione amorosa, concepita come rito di passaggio per ragazzi e ragazze, gioco di destrezza e insieme procedura divinatoria, movimento interiore e insieme pratica sociale. Più in generale, l'iconografia vascolare sfrutta l'affinità antropologica tra seduzione erotica e attività ludica (oltre alla trottola, si ritrovano frequentemente la palla, l'*epbedrismos*, il cerchio e numeri di giocoleria e il gioco della morra) per esprimere, da un lato, la percezione del sentimento amoroso come inquietudine e aleatorietà e, dall'altro, la volontà di controllo e di regole sociali e collettivi che riducano rischio e imprevedibilità (Dasen 2016).

Ai fini della nostra analisi, nell'iconografia vascolare di Eros *ludens* va soprattutto rimarcata la presenza di uno spazio spiccatamente femminile (Dasen 2016: 9-10). Alle figure femminili viene infatti attribuito, dall'età greca classica in poi, un ruolo decisamente preminente e attivo nel processo di seduzione amorosa, paragonabile, pur con tutte le differenze di contesto, al ruolo della *puella* elegiaca: un dato di cui credo si debba tenere conto, per sostenere l'importanza della matrice iconografica, accanto a quella letteraria, nella rappresentazione di Eros *ludens* nell'elegia latina.

D'altra parte, l'associazione della trottola con Eros adolescente nella stessa iconografia vascolare non costituisce una seria difficoltà per la presenza del giocattolo accanto a Eros *puer* nella letteratura latina, sia in ragione del fatto che il giocattolo doveva effettivamente far parte della panoplia ludica dei bambini, anche se un poco più grandicelli, sia in considerazione della valenza del termine *puer*, che indica un'età variabile tra la prima infanzia e l'adolescenza (fino ai 15-18 anni)¹⁸.

Con l'ausilio della lente figurativa, che ho cercato ora di valorizzare, inviterei dunque a rileggere l'*incipit* di Tibullo 1.5 alla luce dell'*ekphrasis* eziologica di Eros *puer*, di cui Properzio 2.12 fornisce un modello ermeneutico significativo (anche se non mi spingerei a ipotizzare specifici rimandi intertestuali tra i due poeti, per evitare di sollevare spinose questioni, di cronologia ma non solo, che esulano dall'orizzonte della presente analisi)¹⁹.

pubertà e all'efebia: in un epigramma di Leonida (*Antologia Palatina*, 6.309), la trottola, chiamata *ρόμβος* / *rhombos* è tra i giocattoli offerti da Filocle a Hermes quando compie tale passaggio (vd. *infra*, §3.3.2). Di analoga offerta rimane testimonianza in un'epigrafe dal Kabirion di Tebe (Iscrizione n. 2: Wolters, Bruns 1940: 21-23). Ma l'associazione con Hermes potrebbe anche indicare un più specifico significato oracolare: il dio è infatti latore di una capacità predittiva minore, legata a forme di divinazione di carattere cleromantico come la mantica dei ciottoli (Giunan 2020: 38-41; Lambrugo 2022 c.d.s.). L'associazione di Hermes alla trottola potrebbe dunque essere il corrispettivo, per il mondo giovanile maschile, dell'associazione tra Eros e la trottola per il gineceo, probabilmente investita di una funzione specifica nel complesso ambito della ritualità domestica prenuziale (Giunan 2020: 34-41). Vd. anche *supra*, saggi di C. Lambrugo e A. Lojacono.

18 Sulla scansione, piuttosto variabile e basata prevalentemente su ragioni sociali e militari, di *pueritia*, *adulescentia*, *iuventus* ed età adulta a Roma mi limito a rimandare a Néraudau 2008.

19 La maggior parte degli studiosi (Lyne 1998: 523) accetta questa ipotesi di cronologia relativa: Properzio I (prima del 28 a.C.), Tibullo I (27-26 a.C.), Properzio II a [= 2.1-10] (26 a.C.),

Mi sembra cioè di poter affermare che il richiamo proemiale all'*imago* stilizzata e convenzionale di Eros *puer*, con alcuni dei suoi tipici attributi (la trottola e la *celeritas* in Tibullo; ali, torce e frecce in Properzio) non sia solo un tratto esornativo di gusto alessandrino, ma piuttosto un dispositivo efrastico capace di attivare una sorta di collaborazione ermeneutica tra il poeta e i suoi lettori, dapprima giocando sulla competenza visiva e letteraria di questi ultimi (a un primo livello, i lettori sono sollecitati a leggere il topos poetico di Eros *puer* integrandolo con la ricca e convenzionale tradizione figurativa), in secondo luogo approdando a una più impegnativa definizione di quello che si potrebbe definire il tipico “corto circuito” elegiaco. Vale a dire che, a un secondo livello, ancora sulla scorta della loro competenza figurativa, i lettori sono invitati a ricreare in forma, per così dire, “transmediale” l’inseparabilità paradigmatica tra Eros *puer* e il poeta elegiaco, decifrando la presenza del poeta *dentro* all’immagine, che è a sua volta oggetto di *ekphrasis* dentro il testo (il poeta come trottola in Tibullo, il poeta come *imago* di Eros in Properzio, in entrambi i casi con riferimento a un’immagine vascolare o su altro supporto).

Insomma, alludere all’iconografia tradizionale di Eros *puer* (Tibullo) o descriverla minuziosamente (Properzio) potrebbe essere una mossa non priva di valenza metaletteraria: con essa, il poeta elegiaco sembra volersi inserire in una precisa tradizione efrastica, gareggiando con il *primus inventor* in campo figurativo e rivendicando per sé una pari competenza eziologica, quale *primus inventor* di un nuovo genere letterario, per creare una nuova archetipica *imago* del dio (e di sé stesso) come “Eros elegiaco”.

Sulla scorta di quanto sin qui osservato, mi accingo ora a postulare la presenza di un analogo modello iconografico (Eros *ludens*) anche dietro al *turbo mentis* citato da Ovidio in *Amori*, 2.9.27-28 e a rileggere dunque, in modo più articolato, la struttura di questa elegia.

Properzio II b (11-31) [24 a.C.). È pur vero che tale proposta è stata recentemente messa in discussione (Knox 2005) con seri argomenti, che spingerebbero a retrodatare Tibullo I alla fine del periodo triumvirale, cioè precedentemente alla pubblicazione di Properzio I; e che comunque, anche accettando l’ipotesi tradizionale, è pur sempre lecito postulare reciproche influenze tra i due elegiaci, basate sulla circolazione di singoli componenti prima della pubblicazione, in forma privata o tramite *recitationes*. Tuttavia, per quanto riguarda le due rispettive immagini di Eros *puer*, non è qui mia intenzione ipotizzare dipendenze dirette o allusioni reciproche, ma piuttosto verificare in entrambi i casi una convergenza tra codice figurativo e codice poetico che, per molti aspetti, riveste la stessa funzione metaletteraria in entrambe le elegie.

3. *Amori*, 2.9 o della reversibilità

3.1 Una, due o un paio?

Come si è accennato in apertura, esiste un annoso dibattito riguardo all'unità vera o presunta della nona elegia del secondo libro degli *Amori*. Se infatti la tradizione manoscritta è concorde nel trasmettere il componimento come unitario (54 versi), è tuttavia innegabile la presenza di una forte cesura tra il distico dei vv. 23-24 (in cui il poeta, dopo aver rivendicato una lunga, logorante ma sempre fedele *militia* al servizio del dio dell'amore, dichiara che è tempo per lui di un onorevole congedo) e il distico dei vv. 25-26 (in cui egli dice di voler rifiutare una vita senza amore, anche se gli fosse ipoteticamente offerta, e ammette di essersi nuovamente lasciato trascinare dal turbine amoroso). Non è tanto il repentino cambiamento di idea in sé, quanto la mancanza di mediazione tra il primo e il secondo stato emotivo a rendere la cesura assai sospetta. Fin dal 1854 Lucian Müller formulò dunque l'ipotesi di due elegie originarie e distinte, indebitamente riunite nella tradizione manoscritta. Da qui in poi la critica si è divisa su due fronti, unitaristi e separatisti, con un ventaglio di molteplici e variegate posizioni, magistralmente ricostruite da Cynthia Damon (1990: 269-277).

Non potendo qui entrare nel dettaglio, ai fini della nostra analisi adotteremo la soluzione di compromesso proposta da Booth (1991: 53): le due elegie potrebbero essere in origine distinte, ma pur sempre concepite come un dittico, giocato su reciproci effetti speculari e, dunque, ascrivibile alla categoria di quei *dramatic pairings* o *consecutive paired poems* (due componimenti adiacenti di cui il secondo presupponga gli eventi del primo), che già Davis (1977) e poi ancora Damon (1990: 277-286) analizzarono con cura, individuandone vari esempi sia negli *Amori* (1.11-12; 2.2-3; 2.7-8; 2.13-14) sia in Properzio (ad es. 2.28a-b; 29a-b). In Ovidio, questa tipologia di componimenti a dittico sembra replicare uno schema costante, al netto di qualche differenza giustificata da esigenze di *variatio* (Damon 1990: 279; 286).

Ora, ciò che distingue un dittico (o *dramatic pair*) da un componimento singolo che pure preveda al suo interno un cambio di situazione o comunque più di una scena o di un "atto"²⁰, è il fatto che, mentre nel secondo caso il lettore viene informato riguardo all'evento che provoca il cambio di situazione, nel primo caso, al contrario, può solo intuire, da indizi presenti nel secondo componimento, che sia accaduto qualcosa che ha cambiato, anzi rovesciato la situazione precedente, illustrata nel primo componimento del dittico. In altre parole, ciò che separa le due parti del dittico è la percezione di una sorta di pausa narrativa, che crea un effetto di *suspence*.

Nel caso di *Amori*, 2.9 si potrebbe inferire che, nella pausa tra le due parti del *dramatic pair* (2.9.1-24 [9a] e 2.9.25-54 [9b]), Ovidio abbia tentato di rinunciare

20 Cosa non infrequente in Ovidio (ad es. *Amori*, 1.6; Damon 1990: 281 nt. 46).

all'amore, più per un senso passivo di spossatezza che per una vera e propria scelta attiva; e che, forse per un inaspettato incontro con la sua amata o con un'altra donna, sia incappato nuovamente e repentinamente nel meccanismo della seduzione amorosa innescato da Eros²¹.

La trascrizione letteraria della *suspence* è a mio parere da individuare proprio nella similitudine del *turbo*: il passaggio al piano figurato non solo crea una sorta di varco che sospende la linearità temporale, ma allude anche, evocando un movimento rotatorio (se non addirittura un oggetto rotante, dal vorticoso e incerto movimento), al *turning point* su cui il dittico si impernia. Gira il *turbo* azionato da Eros; un nuovo giro d'amore comincia.

3.2 *Turning point e turning object*

Non sarebbe del resto l'unico caso, negli *Amori*, in cui il *turning point* di un *dramatic pair* viene sottolineato ricorrendo proprio a un oggetto materiale, capace di evocare, per la sua forma, un punto di svolta.

Nel dittico costituito dalle due elegie 1.11 e 1.12 sono le *tabellae* scritte, vergate da Ovidio, recapitate a Corinna tramite la fedele ancella Nape e poi rispediti al mittente, a veicolare la *suspence*. Il lettore è sollecitato a immaginare la scena mancante, durante la quale Corinna legge le tavolette, cancella e scrive a sua volta la risposta. Ma non è tutto: proprio la tipica forma a cerniera di questo supporto scrittoriale e la sua funzione reversibile (le tavolette si prestano a essere scritte, cancellate e di nuovo riscritte) potrebbe rappresentare icasticamente il punto di snodo tra la prima e la seconda parte del dittico. Alle *tabellae* è affidata dunque una specifica funzione metaletteraria: da un lato, incorporano nelle due elegie l'atto stesso della scrittura d'amore nel suo ondivago sussultare, dalla speranza per un incontro d'amore alla disperazione per il suo fallimento (quasi anticipando le dinamiche testuali delle *Heroides* a dittico); dall'altro, riproducono concretamente nel tessuto testuale la reversibilità strutturale (e non solo contenutistica) su cui il dittico si impernia.

Pur con tutte le cautele del caso, vorrei pertanto avanzare l'ipotesi che anche il *turbo* evocato in *Amori* 2.9.27-28 abbia una analoga funzione metaletteraria e non indichi solo il movimento vorticoso del vento d'amore, che trascina di nuovo al largo la nave quasi in porto²², ma possa contenere anche un'allusione a un *turning object*, manovrato da Eros, che delinea icasticamente il *turning point* del dittico costituito da 2.9.1-24 (9a) e 2.9.25-54 (9b). Un'allusione, a dire il vero, non troppo celata: il poeta pare quasi invitare il lettore a uno sforzo di competenza ecfrastica (*nescio quo turbine: quale turbo, appunto?*), maturata sia sulla tradizione

21 Meno convincente mi pare la spiegazione di Damon (1990: 287): nella pausa narrativa che cade tra il v. 24 e il v. 25 Ovidio potrebbe aver ripensato a occasioni passate in cui già aveva ritenuto il suo amore raffreddato ma poi si era dovuto ricredere.

22 Sia detto per inciso che nella tradizione iconografica di Eros, non manca la curiosa raffigurazione del dio che tiene in mano un modellino di nave. Cfr. LIMC 1986, III.1: 878 nn. 324-328.

elegiaca precedente (Tibullo, 1.5: il *turben* di Eros) – che rimanda a sua volta a una pratica ecfrastrica ed eziologica testimoniata, tra gli altri, da Properzio (2.12: l'iconografia di Eros *puer*) – sia sulla condivisione di un codice figurativo (le immagini di Eros *ludens* nella pittura vascolare, nella glittica e nella toreutica)²³.

Ed è importante sottolineare che l'indizio più sicuro in base al quale presupporre la presenza, in *Amori* 2.9, di un contesto ecfrastrico, risiede ancora nell'elegia 2.12 di Properzio, ripresa puntualmente da Ovidio: notiamo ad esempio l'insistenza sulla figura del *puer* (*Amori* 2.9.2: cfr. Properzio 2.12.1-2), sulle sue *ventosae alae* (*Amori* 2.9.49: cfr. Properzio 2.12.5) e le frecce uncinete (*Amori* 2.9.13: cfr. Properzio 12.2.9).

Anche l'epiteto *purpureus* (*Amori*, 2.9.34), usato molto frequentemente dai poeti per sottolineare la radiosità giovanile e divina del dio²⁴, potrebbe rimandare più specificamente a un contesto pittorico²⁵.

La prima, parziale conclusione che possiamo avanzare a questo punto è che Ovidio si stia cimentando in una sorta di “gioco ecfrastrico”²⁶ con cui il lettore viene invitato a scoprire, dietro l'immagine del turbine d'amore, la presenza di un *turbo* (materiale o dipinto che sia), manovrato da Eros e capace di attivare sia la conversione del poeta sia la palinodia di cui si compone il dittico. Ma, appunto, di quale *turbo* si tratta?

23 Questa sfida al lettore, che gioca con la rappresentazione di Eros *puer* offerta dai suoi predecessori e ne propone alcune possibili variazioni ecfrastriche, mi sembra per certi versi contenere in *nuce*, già all'epoca degli *Amores*, alcuni germi di quella “rivoluzione culturale” che Giulia Sissa individua nell'*Ars amatoria*, dove Ovidio rovescerebbe completamente il legame tra *ludus* e *amor* come inteso da Tibullo e Properzio (nel senso di vacuità, illusione, inganno, crudeltà e follia), ridefinendo teoreticamente l'amore come didattica ludica, gestita dal poeta *magister* con piena cognizione delle regole e dei limiti del gioco (Sissa 2021a, 2021b). Secondo la studiosa, il manifesto di questa rivoluzione ovidiana va rintracciato nel proemio dell'*Ars*, nella emblematica espressione *Sed puer est!* (*Arte di amare* 1.10), con cui l'autore contesta la rappresentazione di Eros bambino in Properzio 1.12, dove il dio era raffigurato come crudele e irrazionale, e ne afferma al contrario la docilità, in ragione della sua *mollis aetas* che può essere plasmata ad opera del poeta *magister*.

24 Passi paralleli in McKneown 1998: 24-25, nt. a *Amori*, 2.1.38.

25 Altre due riprese puntuali: l'immagine della navigazione perigliosa (*Amori*, 2.9.31-33: cfr. Properzio 2.12.7-8) e la domanda, rivolta direttamente al dio, su quale gusto ci trovi a tormentare le membra ormai disseccate del poeta, piuttosto che dirigersi verso altri bersagli ancora intatti (*Amori*, 2.9.13-14: cfr. Properzio 2.12.17-20).

26 Per il concetto di “gioco ecfrastrico” in Ovidio e l'esame di un caso di studio particolarmente articolato (*Metamorfosi*, 4-5) rimando a Torre 2021. La presenza di un gioco ecfrastrico, per cui il poeta suggerisce la presenza di un oggetto iscritto nel testo, senza però svelarlo esplicitamente, ma presupponendo la competenza visuale del lettore chiamato a decifrarlo, può essere ricondotta alla tipica poetica ovidiana dell'illusione, cioè a quella elusiva e ingannevole duplicità di piani e di significati, che Hardie (2002: 3) definisce come *van intensification and thematisation of a dialectic between absence and presence that can be traced in many other areas both textual and non textual*.

3.3 Trottola, *rhombos* o *iunx*?

3.3.1 *Reversibilità magica: la traccia di Orazio*

Per tentare di rispondere all'indovinello ovidiano, proporrei di uscire dall'ambito strettamente amoroso ed elegiaco e di esplorare un'altra palinodia, in cui il meccanismo di reversibilità sia effettivamente innescato o, comunque, indicato attraverso un analogo *turning object*.

Com'è noto, già Orazio aveva adottato questo espediente nell'*Epodo* 17: una palinodia, appunto, composta per ritrattare le parole infamanti da lui pronunciate, nell'*Epodo* 5, contro la maga Canidia, nel vano tentativo di stornare da sé le terribili maledizioni di lei. In apertura del componimento, Orazio supplica la maga di compiere un rito magico che annulli tali maledizioni e, in particolare, di «sciogliere al contrario» un oggetto, chiamato *turbo*, già usato dalla maga per legarlo a sé (*Epodi*, 17.6-7: *Canidia parce vocibus tandem sacris / citumque retro solve solve turbinem* «sciogli, sciogli il *turbo* al contrario»).

Come osserva Alessandro Barchiesi (2009: 233-234), la ripetizione *solve... solve* suona come l'inversione di uno dei più famosi ritornelli magici della poesia latina, che ricorre nell'ottava ecloga di Virgilio (8.77-78: *necte... necte* «lega, lega»): il pastore Alfesibeo, nel suo canto, interpreta in prima persona il lamento di una donna tradita, che ricorre a rituali magici (*carmina*) per legare di nuovo a sé *Dafni*, l'amante che l'ha lasciata.

Il modello sia di Orazio (*Epodi*, 17.6-7) sia di Virgilio (*Ecloghe*, 8.77-78) è notoriamente un passo del secondo idillio di Teocrito (*Idilli*, 2.40-41) in cui la maga Simeta fa ruotare vorticosamente un oggetto magico, il *rhombos* di bronzo (ῥόμβος ὁ χάλκεος) sotto la spinta di Afrodite, per costringere l'amante fedifrago a tornare ad aggirarsi davanti alla sua porta. Nello stesso idillio, a partire dal v. 17, Simeta pronuncia varie volte un ritornello, invocando in questo caso un altro oggetto magico, chiamato ἰυνξ / *iunx*, perché attiri l'amante alla sua casa (ἰυνξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα «O *Iunx*, attira tu alla mia casa quell'uomo»).

Il rapporto del *rhombos* con la *iunx* nell'ambito dei riti magici antichi non è affatto chiaro, anche per la penuria di dati iconografici e materiali e per l'incertezza che regna nelle fonti. A complicare il quadro c'è poi il fatto che, oltre alla funzione magica, il *rhombos* sembra aver avuto un ruolo preminente nei riti misterici, in particolare dionisiaci, rivelando per di più qualche interferenza proprio con la trottola.

Prima dunque di affrontare la questione di quale oggetto sia da identificare nel *turbo* oraziano (*Epodi*, 17.6-7) e se e fino a che punto lo si possa mettere in relazione con il *turbo* ovidiano (*Amori*, 2.9.27-28), è necessario delineare un sintetico, ma ragionato quadro di insieme dei dati a nostra disposizione, da cui selezionare i soli elementi pertinenti alla nostra indagine.

3.3.2 *Alla ricerca del rhombos perduto: i misteri dionisiaci*

Trottola e *rhombos* figurano entrambi, insieme ad altri oggetti, tra i giocattoli di Dioniso Zagreo (Levianouk 2007). Una attenta comparazione tra le quattro fonti a nostra disposizione sul tema (un passo di Clemente Alessandrino; il relativo scolio; un passo di Arnobio; un papiro, scoperto a Gurob e risalente al III sec. a.C., che presenta alcune corrispondenze testuali con il passo di Clemente e il suo scolio) può aiutare a dipanare, almeno in parte, la complicata matassa.

1) I misteri di Dioniso sono addirittura inumani. Egli era ancora infante, mentre i Cureti eseguivano intorno a lui una danza guerriera; i Titani, essendosi introdotti con l'inganno e avendolo allettato con giocattoli ne fecero brani che ancora era bambino, come dice il poeta dell'iniziazione, il tracio Orfeo:

«*kōnos*, rombo e i pupattoli dalle morbide membra,
e i bei pomi aurei delle canore Esperidi».

E non è inutile, per condannarli, esporre quelli che sono gli inutili simboli di questa vostra iniziazione: l'astragalo, la palla, la trottola, le mele, il rombo, lo specchio, il vello.

(*Frammenti Orfici*, Fr. 34 p. 110 Kern = Clemente Alessandrino, *Protrettico*, 2.17.2-18.1 [1.14.7 Staeh.]).

2) *Kōnoi*: le trottole e i tirsi, secondo Diogeniano. *Rhombos*: vortice, trottola, pezzetto di legno cui si connette la funicella e nei misteri viene agitato affinché produca ronzio. Lo stesso viene chiamato anche *rhymbos*. Così Diogeniano. E che si dica *rhombos* e *rhymbos* lo attesta Apollonio Rodio: «I Frigi onorano Rea con il *rhymbos* e il tamburo». *Kōnos* e *rhombos*: un tipo di danza.

(*Scolii a Clemente Alessandrino, Protrettico e Pedagogò*, 2.17.2 [1.14.7 Staehl]).

3) [...] un solo Dioniso simboli
[...] dio nel grembo
[...] ho bevuto asino mandriano
[...] la formula rituale: “in alto in basso” per i [...]
[...] è quanto ti è stato dato ...
[...] gettare nel canestro
[...] *kōnos rhombos* astragali
[...] oppure specchio

(*Frammenti Orfici*, Fr. 31 pp. 101-102 Kern = Papiro di Gurob 1.23-30).

4) Ma ci rifiutiamo di parlare pure di quegli altri bacchanali, in cui agli iniziati, con l'obbligo del silenzio, vengono rivelati e manifestati arcani segreti, come cioè Libero, mentre era intento ai suoi giochi fanciulleschi, fu sbranato dai Titani e, tagliato pezzo a pezzo, gettato a cuocere nei pentolini; e come poi Giove, attirato dal delicato profumo, volò, senza essere stato invitato, al pranzo e, conosciuto il misfatto, colpì gli assassini col fulmine, precipitandoli nella parte più profonda del Tartaro. La prova di questo misfatto e la trama di tale sciagurato evento si possono leggere nei poemi tramandati dal vate tracio, dove si parla di astragali, specchio,

trottole, rombi girevoli, palle lisce, pomi d'oro rubati alle vergini Esperidi.
(Arnobio, *Difesa della vera religione contro i pagani*, 5.19).

Anzitutto, la polemica antipagana di Clemente può ritenersi all'origine della tradizione per cui tali giocattoli diventano strumenti del sacrificio di Dioniso e simboli della sua morte innocente, perdendo così il valore originario, rituale e iniziatico, fondato sull'effetto mistico-magico dei suoni, dei bagliori e dei movimenti vorticosi, che propiziavano la riunione mistica tra l'iniziato e la divinità (Tortorelli Ghidini 2000: 261-263). Va poi osservato che, tra i giocattoli di Dioniso, il *rhombos* compare in tutte e tre le fonti a nostra disposizione, mentre la trottola è attestata solo in Clemente e in Arnobio, ma è assente nel papiro di Gurob, a meno di non volerla identificare con il *kōnos* / κῶνος (nominato accanto al *rhombos*, allo specchio e agli astragali) come propone lo scolio al passo di Clemente. Proprio lo scolio tuttavia, avvalendosi dell'autorità del grammatico Diogeniano, riporta in alternativa anche la (più plausibile) equivalenza tra il *kōnos* e la pigna (del tirso). Quanto al *rhombos*, nel medesimo scolio esso viene definito come un piccolo oggetto di legno a cui si lega una cordicella per farlo ruotare in aria e produrre una intensa vibrazione sonora; nulla però ci viene detto sulla sua forma, poiché i termini *dinos* (vortice, mulinello) e *kōnos* (pigna, cono) non rimandano a sue qualità intrinseche, ma sono il risultato di una mera associazione lessicografica (come tale, non sempre e non del tutto perspicua). Analogamente, un passo di Euripide (*Elena*, 1362-1363), menzionando il rombo accanto al tirso e alla nebride in contesto dionisiaco, descrive la vibrazione dell'aria prodotta dal suo vortice circolare (ρόμβου θ' εἰλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθέρια «la vibrazione circolare del rombo»), ma non il suo aspetto. Sulla sua forma circolare ci ragguagliano invece altre fonti scolastiche e lessicografiche, variamente riconducibili a un passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1.1138-1139) che menziona il *rhombos* nell'ambito dei misteri di Rea a Cizico (*Scolii ad Apollonio Rodio*, 1.1139: 103.3-5 Wendel; *Etymologicum Magnum*, 706.28-31 Kallierges; Eustazio, *Commento a Dionigi Periegeta*, 1134.28-32 Müller; *Commento all'Odissea*, 1.14.16-18 Stallbaum).

La formula con cui il *rhombos* viene citato in queste ultime fonti è pressoché standardizzata: un oggetto di forma circolare (un cerchio o cerchietto, τροχός, τροχίσκος, *trochos* / *trochiskos*), che si fa roteare (*strephō*), sbattendolo (*typtō*) con cinghie e producendo un rumore o una vibrazione. Il passo di Arnobio sui giocattoli di Dioniso Zagreo sembra confermare questo elemento, perché elenca non solo i *turbines* (trottole) ma anche le *volubiles rotulae* (piccole ruote girevoli), che dunque corrispondono rispettivamente a *strobilos* (trottola) e a *rhombos* nell'elenco di Clemente. L'unico dato dissonante sembra provenire da una definizione, che si legge anch'essa nell'*Etymologicum Magnum* (706.26-27 Kallierges), subito prima di quella citata sopra, e che definisce il rombo come “tavoletta mistica” (μυστικῶ σανιδίῳ / *mystikōi sanidiōi*), suggerendo dunque una forma

non circolare e configurando un oggetto più simile allo strumento conosciuto oggi come *bull roarer* (Giuman 2020: 86 nt. 20).

Nelle nostre fonti la forma circolare del *rhombos* e il modo di azionarlo con la cinghia (che peraltro non esclude l'uso aereo) fanno registrare alcune possibili interferenze con la trottola (Gow 1934: 8), ma le stesse fonti non sembrano avallare in alcun modo una sovrapposizione tra i due oggetti.

L'unico caso di apparente sinonimia è rappresentato da un epigramma di Leonida (*Antologia Palatina*, 6.309) in cui si dice che il giovane Filocle ha dedicato al dio Ermes, insieme ad altri suoi balocchi (la palla, la raganella, gli astragali), anche il *rhombos* girevole (ἐλικτός ῥόμβος / *beliktos rhombos*). Tuttavia, è possibile che qui si tratti di una sovrapposizione intenzionale tra il *rhombos* e la trottola, per iscrivere l'offerta dei balocchi e il rito di passaggio all'età adulta in una atmosfera di iniziazione dionisiaca; non si può neppure escludere un omaggio al filosofo e scienziato Archita di Taranto, concittadino del poeta, che nei suoi studi di teoria musicale aveva illustrato il rapporto tra velocità del movimento e tono musicale tramite l'esempio del *rhombos* (Fortorelli Ghidini 2000: 255-258).

3.3.3 Il *rhombos* e (è) la *iunx* nei riti magici: le fonti greche e latine

Avendo dunque delineato, almeno nei suoi tratti essenziali, l'identikit del *rhombos* usato in contesto misterico e dionisiaco e, per quanto si riesce a intuire dalle fonti, distinto dalla trottola, rivolgiamoci ora alla magia e al rapporto tra il *rhombos* e la *iunx* in questo specifico ambito. Ripartiamo dunque dal secondo idillio di Teocrito.

Se, pur con molta cautela, si ammette che i due strumenti magici, citati in luoghi distinti dell'idillio, siano anch'essi distinti (Giuman 2020: 97-98), allora la *ivγξ* / *iunx* va probabilmente identificata con una piccola ruota, dotata al centro di bracci e di alcuni fori dove passano i lacci per farla ruotare: quando questi ultimi vengono attorcigliati e poi rilasciati, la ruota gira velocemente con moto alternato. Della *iunx* restano alcune testimonianze sia iconografiche (Giuman 2020: 99-106; Tavv. XV-XIX; *infra*, § 3.4) sia letterarie.

Tra queste ultime, possiamo citare un epigramma anonimo conservato nell'*Antologia Palatina* (5.205: la *ivγξ* / *iunx* di Nico, offerta a Cipride e capace di attrarre ragazzi da ogni dove, scolpita in ametista e cesellata in oro, legata al centro da un filo di lana); un passo di Plauto (*Cistellaria*, 206: la ruota dell'amore, *rota amoris*, su cui l'amante, in modo figurato ma non troppo, viene torturato); o, ancora, un incerto frammento di Levio, citato da Apuleio (*Apologia*, 30: *trochiscili unguis* «le rotelle *iunges* (?)»), dove si può forse leggere la traccia di una glossa scivolata a testo)²⁷.

²⁷ Non del tutto perspicui, per quanto attestati in modo abbastanza sicuro, i rapporti tra la *ivγξ* / *iunx* e l'uccellino omonimo (la "torquilla" o "torcicollo"), anch'esso usato in contesto magico (su cui Giuman 2020: 91-95).

Per quanto riguarda invece il *rhombos* magico (per il quale non sembrano sussistere riscontri figurativi), le fonti a nostra disposizione (*Scolii ad Apollonio Rodio*, 4.143: 269.13-16 Wendel; Eustazio, *Commentario a Dionigi Periegeta*, 1134.32-36 Müller; *Papiri Magici Greci*, 1.4.2296; 2336 Preisendanz), ricorrendo tutte alla citazione teocritea, lo descrivono in modo simile al *rhombos* usato nei Misteri, vale a dire come un “cerchio” o un “cerchietto” (τροχός, τροχίσκιον, *trochos* / *trochiskion*) in bronzo, che può essere nascosto nel seno della veste e fatto ruotare con l’accompagnamento di una formula magica. In una glossa interlineare a Teocrito, *Idilli*, 2.30 presente in due manoscritti (Gow 1934: 8), il ῥόμβος / *rhombos* viene glossato con ἄτρακτος / *atraktos* (“fuso, perno”) e στερεός / *stereos* (“pieno, solido”).

Se, sulla scorta delle testimonianze greche fin qui menzionate, si potrebbe ancora supporre una (pur labile) distinzione tra la *iunx* e il *rhombos*, nelle fonti latine invece tale distinzione si assottiglia fino a scomparire. Qui il rombo (*rhombus*) impiegato nei riti magici d’amore è sempre associato ai fili che si attorcigliano, secondo un uso che rimanda piuttosto alla ἰυγξ / *iunx*. Ad esempio, Ovidio (*Amori*, 1.8.7) menziona una vecchia maga esperta del potere magico «dei fili avvolti dal rombo che gira» (*torto concita rhombo* / *licia*); Properzio menziona i rombi che «girano mossi dalla formula magica» (2.28.35: *torti sub carmine rhombi*) e «la ruota del rombo provvista di fili» (3.6.25-30: *staminea rhombi rota*). Tale associazione fa propendere per una sostanziale osmosi dei due strumenti: si potrebbe cioè ipotizzare che, nei convenzionali cataloghi di magia della didascalica erotica latina²⁸, il termine *rhombus* corrisponda in realtà alla *iunx* e che la differenza originaria tra i due oggetti (se mai esistita e, comunque, molto labile) non sia più percepita.

3.3.4 Il turbo e (è) la iunx nei riti magici: da Orazio a Servio

Restando in ambito magico e alle fonti latine, oltre all’osmosi tra *rhombus* e ἰυγξ / *iunx* ritroviamo una analoga osmosi tra quest’ultima e il *turbo*.

L’identificazione di *turbo* con ἰυγξ / *iunx* viene infatti proposta dagli antichi commentatori di Orazio. In *Scolii ad Orazio*, *Epodi* 17.7 Keller si legge: *Turbo species est maleficii cuius vertigine quadam arte homines ad amorem coguntur, quod Graece ἰυγξ dicitur* («Il *turbo* è un tipo di strumento magico [oppure: un tipo di maleficio] per la cui rotazione [oppure: per la cui vertigine] gli uomini sono obbligati all’amore; è ciò che in greco si chiama *iunx*»). Non è però chiaro se gli scolasti intendano il *turbo* nel senso di uno strumento specifico che agisce ruotando (*vertigo* = rotazione)²⁹ o, piuttosto, come l’effetto di un maleficio, cioè una sorta di vertigine o di vortice (= *vertigo*) che fa perdere il senno. Questo secondo significato è indirettamente confermato da un altro gruppo di scoli (*ibidem*), che associa il

28 Una sintesi di tali cataloghi in Robinson 2010: 357-370.

29 Cfr. Lucano, *La Farsaglia*, 6.452-465: i fili della maga Eritto, ritorti in magica rotazione (*torti magica* / *vertigine fili*) hanno il potere di assoggettare le menti umane.

turbo oraziano al «ritmo (ῥυθμός) che i Greci chiamano *rhombus*», forse alludendo a una danza orgiastica e vorticiosa.

A ogni modo, l'equivalenza di *turbo* con ἰυνξ / *iunx*, presente nella scoliastica oraziana, trova corrispondenza nella scoliastica virgiliana. Mi riferisco a una nota di Servio a un passo dell'ottava ecloga di Virgilio: a proposito del ritornello (8.21) *incipi Maenalius mecum, mea tibia, versus* («Incomincia con me, flauto mio, i versi del Menalo»), l'antico esegeta ne rintraccia il modello nell'invocazione della maga Simeta in Teocrito (2.17) e traduce il termine ἰυνξ / *iunx* con *turbo* (*Fecit autem hunc versum ad imitationem Theocriti, qui frequenter dicit in pharmaceutria: «O turbo maritum meum domum adducito» «fece questo verso a imitazione di Teocrito, il quale nella "Incantatrice" [= titolo del secondo Idillio] ripete a più riprese: "O turbo, conduci alla mia casa mio marito"»*).

Quanto alla scelta lessicale di Orazio si può forse ipotizzare che, con *turbo*, il poeta abbia voluto evocare sia la presenza di un tipico strumento magico di forma circolare (in questo caso, non sappiamo se e fino a che punto il poeta distinguesse tra *rhombus* e *iunx*; cfr. anche Watson 2003: 545-546) sia l'immagine ludica di sé stesso come trottola nelle mani di Canidia, secondo una dinamica analoga a quella già vista in Tibullo, 1.5 (Mankin 1995: 274-275).

È lecito a questo punto domandarsi se anche nel *turbo* citato in *Amori*, 2.9.27-28 non si possa riconoscere la traccia di una *iunx* e, nello specifico, proprio della *iunx* di oraziana memoria. La peculiare scelta lessicale (*turbo*) con cui Orazio designa questo oggetto nella palinodia per Canidia e la stessa rifunzionalizzazione metaletteraria del rito magico, come un tipo di discorso performativo del tutto omologo al fascino maligno della poesia giambica (Barchiesi 2009: 241)³⁰, potrebbero aver influenzato la scelta di Ovidio di evocare una *iunx* (*turbo*) come innesco della sua palinodia nei confronti di Eros e come cifra della reversibilità della scrittura elegiaca.

In mancanza di sicuri dati testuali, tale interrogativo è probabilmente destinato a rimanere senza risposta. Mi limito a osservare che la presenza dell'*exemplum* di Filottete (*Amori*, 2.9.7-8), ferito e guarito dalla stessa arma di Achille, potrebbe suggerire un'allusione intertestuale a Orazio, *Epodi*, 17.8-10, dove lo stesso esempio compare come paradigma di reversibilità (Watson 2003: 547-548; Barchiesi 2009: 233-234). Tuttavia, il suo carattere topico³¹ non permette di considerarlo un indizio sicuro.

30 Come nota Barchiesi (2009: 241 nt. 24) il termine *epodos* ("verso corto") significa talvolta "incantesimo", "formula magica" (ad es. in Eschilo, *Agamennone*, 1418), talvolta "cura", "rimedio": nell'epodo 17, dunque, poesia epodica (cioè giambica), poesia come rimedio e poesia come incantesimo magico si intrecciano strettamente, al punto che questo componimento (l'ultimo della raccolta oraziana), se interpretato in chiave metaletteraria, si configura «*as a recreation of origins and Canidia can be read as a retrospective foundation myth of the literary genre Horace is appropriating*» (Barchiesi 2009: 245).

31 L'esempio compare anche altrove in Ovidio, ad esempio in *Rimedi d'amore*, 43-46, ed è frequente nell'elegia per esprimere la ferita e la cura di amore ad opera della stessa *puella* (McKKeown 1998: 173-174).

3.4 La polisemia del *turbo* e i suoi effetti

È ora tempo di tirare le molteplici fila, che (metaforicamente e non) abbiamo visto dipanarsi dal *turbo* di *Amori* 9.12. Dietro l'immagine convenzionale del turbine, che rispinge nel periglioso mare di Eros la nave del poeta già quasi approdata in porto, si profilano una serie di altri *turbines*, che sfidano la competenza testuale e visuale del lettore.

Quanti e quali *turbines*, dunque? La trottola, anzitutto: attributo di Eros *ludens*, che già Tibullo aveva sperimentato come dispositivo metaletterario per esprimere il corto circuito elegiaco. La *iunx*, probabilmente: strumento magico per eccellenza, che attiva o annulla un rito magico o una maledizione di fattucchiera (Orazio), spesso adoperato nei cataloghi poetici di magia amorosa (Properzio, Ovidio).

Ma vorrei ribadire che l'elemento peculiare dell'indovinello ovidiano, ciò che, in ultima analisi, lo caratterizzerebbe come "gioco ecfastico", potrebbe essere proprio il codice figurativo condiviso, su cui appunto Ovidio sembra interpellare il suo lettore.

Della presenza di Eros *ludens* con la trottola nella tradizione figurativa si è già detto sopra. Quanto a Eros con la *iunx*, si tratta di un motivo iconografico ancora più diffuso, attestato sia su supporti vascolari sia nella glittica (dove l'associazione con la *iunx* è tanto più significativa in quanto anche alle gemme sono spesso attribuiti poteri magici)³².

Vorrei al proposito segnalare l'esistenza di alcuni gioielli che, a livello puramente tipologico, rivelano una certa compatibilità con l'estetica degli *Amori* e con il gusto di un pubblico femminile altolocato. Possiamo menzionare, ad esempio, due paia di orecchini in oro (330-300 a.C., forse provenienti da Cuma eolica e conservati al British Museum; cfr. William, Odgen 1994: 95-97), molto simili tra loro, formati da un disco di filigrana, fittamente decorata a motivi floreali, e da tre pendagli, di cui uno a forma di piramide, variamente elaborata, e due laterali, raffiguranti Eroti alati che tengono in mano una *iunx*. In ogni paio, le figure degli Eroti sono in corrispondenza reciproca e speculare: l'Eros di sinistra di ciascun orecchino corrisponde per posa a quello di destra dell'altro orecchino. Ancora, possiamo segnalare un anello in rame dorato (circa 300 a.C., proveniente da Naucrati, conservato al British Museum; cfr. William, Odgen 1994: 253), su cui è raffigurato Eros accucciato verso sinistra, che tiene tra le mani una *iunx*³³.

32 Pellegrini 2009: 159, Cat. 1340-1341 (testimonianze ceramiche di IV sec. a.C.); 185: Cat. 2259-2271 (orecchini in oro, collana in oro, anelli in oro, argento, bronzo e rame dorato). Vd. anche LIMC 1986, III.1: 885 nn. 427-429; 895 nn. 524-525; Giuman 2020: Tav. XIX a (Eros con *iunx*, in un affresco pompeiano dalla Casa dell'Amore Punito, conservato a Napoli, Museo Nazionale).

33 Su questi orecchini vd. anche conclusioni a cura V. Dasen in questo volume.

Seguendo la pista figurativa, potremmo perfino continuare il gioco della moltiplicazione dei *turbines*, comprendendo un altro oggetto rotante, diffuso nella pittura vascolare greca, in contesti legati al mondo adolescenziale (maschile e femminile) e alla seduzione amorosa. Un recentissimo studio (Attia 2022), dedicato a un noto (ma alquanto misterioso) elemento ornamentale cruciforme, diffuso su un *corpus* circoscritto di un centinaio di vasi attici a figure rosse di età arcaica e classica, ne rilancia infatti l'interpretazione in chiave ludica, già avanzata in passato, aggiornandola in base a nuovi dati iconografici. In sostanza, valorizzando l'associazione dell'elemento cruciforme con un bastone, presente in alcune testimonianze vascolari di età classica, si potrebbe pensare a un gioco di destrezza, costituito da una sorta di girandola, mantenuta in equilibrio sulla punta di un bastone per mezzo di una piccola cavità alloggiata al suo centro. Il valore simbolico veicolato dall'oggetto sarebbe del tutto analogo a quello già sopra analizzato per la trottola di Eros.

Torniamo per l'ultima volta al *turbo* di *Amori*, 2.9.27-28. Iscrivendo nel testo dei suoi versi questo polisemico *turning object*, Ovidio invita il lettore non solo a collaborare attivamente all'interpretazione del singolo distico, ma anche e soprattutto a esperire la struttura a dittico dell'elegia. Riconoscere nell'immagine del *turbo* un dispositivo metaletterario che enfatizza il dittico come tale e mette, per così dire, a nudo il meccanismo di reversibilità su cui esso si fonda, è perfettamente coerente con quanto Cynthia Damon osserva riguardo al valore aggiunto della reversibilità nell'interpretazione di *Amori* 2.9:

Finally, one of the greatest benefits of dividing the lines between two poems is that ... the pair amounts to something better and more Ovidian than the sum of its parts. 9a contains a standard elegiac complaint ... It is a fairly straight-faced presentation of the serious lover; the military imagery with which it begins must be intended to recall 1.9, in which the lover has as serious and strenuous an occupation as the soldier. In 9b, on the other hand, the emphasis is on the fickleness of love (*incerta Cupidinis aura*, 33; *quod dubius Mars est, per te, privigne Cupido, est*, 47, cfr. 49-50) and the lover is fully cognizant of the deceptions (43) and self-deceptions (44) involved. This, too, has its parallels in the elegiac corpus, but the combination of two standard but elsewhere mutually exclusive types of lover in a single persona reveals clearly the preposterous amalgam that elegiac love is. (Damon 1990: 287).

Turbine di vento, oppure trottola o girandola (dimensione ludica) o, ancora, *iunx* o *rhombos* (dimensione magica) che sia, o tutte queste cose insieme, il *turbo* ovidiano manipola il poeta elegiaco, la sua mente e la sua scrittura, trasformando la sua *renuntiatio amoris* in un'accorata palinodia, sdoppiando il testo elegiaco in due parti, l'una il contrario dell'altra; e sfida tuttora i lettori, che ancora si domandano di che *turbo* si tratti, a un gioco efrastico all'insegna della volubilità e dell'illusione: le due armi più efficaci del *puer* più beffardo che ci sia.

Bibliografia

- AMMAR H. 2021, *Éros et jeux d'enfants dans la céramique attique des V^e et IV^e siècles av. J.-C.*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 27-56.
- ATTIA A. 2022, *Chacun sa croix. Retour sur une énigme de l'iconographie grecque*, in «Pallas. Revue d'études antiques» 119, pp. 265-293.
- BARCHIESI A. 2009, *Final Difficulties in an Iambic Poet's Career: Epode 17*, in M. Lowrie (ed.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, pp. 232-246.
- BOCCIOLINI PALAGI L. 2007, *La trottola di Dionisio. Motivi dionisiaci nel VII libro dell'Eneide*, Bologna.
- BOOTH J. 1991, *Ovid: the Second Book of Amores*, Warminster.
- BOUVIER D. 2021, *Athéna, Éros, Ulysse, Nausicaa, des lavoirs, un lion et une balle dans l'Odysée*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 13-26.
- DAMON C. 1990, *Poem Division, Paired Poems, and Amores 2.9 and 3.11*, in «Transactions of the American Philological Association» 120, pp. 269-290.
- DASEN V. 2016, *Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne*, in «Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique» 29, pp. 1-27.
- DASEN V. 2021, *Jeux d'Éros: enjeux et pistes historiographiques*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 7-12.
- DAVIS J.T. 1977, *Dramatic Pairings in the Elegies of Propertius and Ovid*, Bern.
- ENK P.J. 1962, *Sex. Propertii Elegiarum liber secundus*, Leiden.
- FEDELI P. 2005, *Properzio. Elegie libro II. Introduzione, testo e commento*, Cambridge.
- GIUMAN M. 2020, *La trottola nel mondo classico. Archeologia, Fonti letterarie e iconografiche*, Roma.
- GOW A.S.F. 1934, *ΠΥΝΧ ΠΟΜΒΟΣ, Rhombus, Turbo*, in «The Journal of Hellenic Studies» 54, pp. 3-13.
- HARDIE P. 2002, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- KNOX P.E. 2005, *Milestones in the Career of Tibullus*, in «The Classical Quarterly» 55.1, pp. 204-216.
- LANDOLFI L. 2008, *Venere, Amore, gli Amorini nell'elegia di Properzio: uno sguardo d'insieme*, in C. Santini, F. Santucci (a cura di), *I personaggi dell'elegia di Properzio*, Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 26-28 maggio 2006), Assisi, pp. 97-153.
- LAMBRUGO C. 2022, *'Playing' with Stones. Stone Pebbles in the Greek World: Game Pieces, Tools or Ritual Objects? Preliminary Notes for an Interpretation*, in V. Dasen, M. Vespa (eds), *Toys as Cultural Artefacts in Ancient Greece, Etruria and Rome*, Proceedings International Conference (Fribourg 22-23 June 2021), Instrumentum Monographies 75, Dremil-Lafage, pp. 129-140.

- LEVIANOUK O. 2007, *The Toys of Dionysos*, in «Harvard Studies in Classical Philology» 103, pp. 165-202.
- LIVREA E., 1995, *From Pittacus to Byzantium: The History of a Callimacbean Epigram Source*, in «The Classical Quarterly» 45.2, pp. 474-480.
- LIMC 1986, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III.1-2, Zürich/München
- LYNE R. O. A. M. 1998, *Propertius and Tibullus: Early Exchanges*, in «The Classical Quarterly» 48.2, pp. 519-544.
- MALTBY R. 2002, *Tibullus: Elegies: Text, Introduction and Commentary*, Leeds.
- MANKIN D. 1995, *Horace. Epodes*, Cambridge.
- McKEOWN J.C. 1998, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary. Volume III. A Commentary on Book two*, Leeds.
- NÉRAUDAU J.-P. 2008, *Être enfant à Rome*, Paris (2^e édition).
- PELLEGRINI E. 2009, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e Iconologia*, Roma.
- PRIOUX E. 2007, *Régards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain.
- RAMÍREZ DE VERGER A. 2003, *P. Ovidius Naso. Carmina amatoria: Amores; Medicamina faciei femineae; Ars amatoria; Remedia amoris, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*, München/Leipzig.
- ROBINSON M. 2010, *Ovid. Fasti Book 2*, Oxford.
- RUSSO A. 2002, *Giocchi e giocattoli*, in AA.VV., *Sport e giochi nella Basilicata antica*, Taranto, pp. 61-71.
- SCHAUBENBURG K. 1976, *Erotenspiele, 1. Teil*, in «Antike Welt» 7.3, pp. 39-52.
- SCHULZ-VAN HEYDEN F. 1969, *Properz und die griechische Epigramm*, Münster.
- SISSA G. 2021a, *Sed puer est! Le langage ludique de l'amour dans la poésie romaine*, in V. Dasen, M. Vespa (éds.), *Play and Games in Classical Antiquity: Definition, Transmission, Reception*, Liège, pp. 93-116.
- SISSA G. 2021b, *Mille facesse iocos! The Paradigm of Play in Ovid's Art of Love*, in V. Dasen (éd.), *Dossier Éros en jeu*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs et romains» 19, pp. 147-165.
- TORRE C. 2021, *Ekprastic Games. Ovid, the Gorgoneion, and the Invisible Shield*, in «Classical Philology» 116, pp. 369-391.
- TORTORELLI GHIDINI M. 2000, *I giocattoli di Dioniso tra mito e rituale*, in M. Tortorelli Ghidini, A. Storchi Marino, A. Visconti (a cura di), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Napoli, pp. 255-263.
- WATSON L. C. 2003, *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford.
- WILLIAM D., OGDEN J. 1994, *Greek gold: jewelry of the classical world*, New York.
- WOLTERS P., BRUNS G. 1940, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, I, Berlin.