

COMMENTO

Il segno < che si trova sul margine destro della traduzione indica la presenza, nel commento, di note indispensabili alla comprensione del testo, o comunque di natura non tecnica; le note corrispondenti sono messe in rilievo da un segno identico, sul margine destro del commento.

Libro primo

Il primo libro ci trasporta dalle origini temporali dell'universo sino alle origini spaziali del sole (cfr. la nota a 779): di passaggio vengono narrate tre o quattro diverse creazioni dell'uomo, il mito delle età, un concilio degli dèi olimpici, e le grandi storie metamorfiche di personaggi del più antico mito greco: Licaone (l'uomo-lupo legato ai culti di Zeus in Arcadia) Dafne (la ragazza-lauro che appartiene al culto delfico di Apollo) e Io (la ragazza-giovenca delle origini di Argo, che gli Egizi adorano come Iside). Dafne e Io anticipano con le loro storie una delle situazioni più frequenti nel poema, la persecuzione sessuale di un dio nei confronti di una ninfa o di una donna mortale. Prima, però, il mondo deve cominciare dal principio.

1-4. *Proemio*. Forse il più corto, certo il più denso proemio a un'opera epica antica. Ovidio riesce a comprimere nello spazio di quattro versi una serie di suggerimenti molto significativi su tema, struttura, poetica e implicazioni della sua lunga opera. Le migliori discussioni moderne sono in articoli, più che nei commenti: H. Herter, in von Albrecht - Zinn 1968; von Albrecht 1961; e in particolare Kenney 1976; S.J. Heyworth, «MD» XXXIII 1994, pp. 51-79. Tradizionalmente i proemi epici espongono il tema dell'opera e chiedono ispirazione divina, per lo più invocando la Musa o le Muse. Ovidio fonde insieme ispirazione divina e proposizione del tema di canto; ignora le Muse, che non compaiono in invocazioni del poeta sino al libro XV, e richiama l'attenzione di tutti gli dèi.

1. *In noua*: l'espressione è completata in iperbato ed *enjambement* da *corpora* all'inizio del secondo esametro, ma dato che nei poemi latini le parole iniziali tendono ad assumere un valore emblematico, di quasi-titolo o titolo alternativo (l'*Eneide* citata come *Arma uirumque* ecc.), la scelta va considerata non casuale. Preso a sé, *in noua* suggerisce la strana e violenta alterazione di ciò che è familiare e riconoscibile, cioè un tema fondamentale delle storie narrate in questo poema,

ma anche ricerca di originalità e una svolta nella carriera poetica di Ovidio – un punto essenziale a cui contribuisce anche il successivo *illa* (ved. la nota a 2). In *noua fert animus* potrebbe essere in effetti una confessione del poeta: «il mio animo mi spinge verso la novità». L'emistichio appare a prima vista un'unità di senso compiuto come lo sono «Canta l'ira, o dea» e «L'uomo narrami, Musa» nei poemi omerici e *Arma uirumque cano* in Virgilio: come in *Aen.* I 1, vi sono rappresentate le cinque vocali, cfr., modellato su Virgilio, Ovidio, *Am.* I 1, 1 *arma graui numero*. Il completamento di *in noua* con *corpora* modifica questa momentanea implicazione senza cancellarne la memoria e fornisce, a livello verbale, un equivalente dell'idea stessa e del titolo del progetto, *Metamorfosi*, mutazione, aprendo così la strada a una poetica dell'inaspettato e del diverso che è caratteristica di tutto il lungo poema. (Sulla «novità» come tema con implicazioni programmatiche ved. anche la nota a 5-88.) Manilio, III 1-3 *In noua surgentem maioraque uiribus ausum / nec per inaccessos metuentem uadere saltus / ducite, Pierides* («Chi ascende a cose inaudite e osa ancor di più delle forze sue, né ha paura ad attraversare balze inesplorate, guidate voi, Pieridi») mostra la fortuna dell'*incipit* e la tendenza di *in noua* a rendersi autonomo nella memoria dei lettori: è significativo che venga ridotta l'audacia nell'ordine delle parole (ved. anche *Aetna* 7-8). Ma soprattutto è importante che l'imitatore di Ovidio reintroduca le Muse come guida del poeta, quasi per esorcizzare il senso di vertiginosa originalità che viene rivendicato proprio attraverso l'eco ovidiana (ved. la nota a 1-4). L'uso di *fero* riappare con senso e diatesi diversi alla fine del poema, XV 876, a indicare il moto dell'anima – o delle parole – del poeta verso le stelle più alte: tornando indietro al proemio, in una sorta di lettura palinogenetica, si potrebbe ora leggere *in noua fert animus* come l'espressione di una rigenerazione dell'anima, coerente con la dottrina della metempsicosi che sarà svelata al principio del libro XV (ved. Hardie 2002a, p. 95 nt. 77). *fert animus*: la locuzione non ha fortuna poetica in latino prima di Ovidio; per alcuni esempi in prosa (altri paralleli in Bömer, *ad loc.*), ved. Sallustio, *Cat.* 58, 6; *Iug.* 54, 4; Livio, XXX 12, 14 *Hanc ueniam supplicis des ut ipse quodcumque fert animus de captiua tua statuas neque me in cuiusquam Romani superbum et crudele arbitrium uenire sinas* («Concedi questo alle mie preghiere: che tu solo determini, secondo l'animo tuo, la sorte della tua prigioniera e che non mi lasci cadere in balia di un qualsiasi superbo e crudele Romano»). La ripresa di Lucano, I 67 *fert animus causas tantarum expromere rerum* mostra che la funzione proemiale di *fert animus* si è impressa profondamente nei lettori: in Lucano, infatti, si tratta dell'*incipit* di una sezione particolarmente ambiziosa dell'ampio proemio del *Bellum ciuile*. (Notevole anche

l'uso di *est animus* nel proemio dell'*Africa* di Petrarca, I 55.) Orazio aveva recuperato in poesia l'espressione attraverso il linguaggio «trasparente» dell'interiorità proprio delle *Epistole*, I 14, 8-9 *Tamen istuc mens animusque / fert et auet* (Bentley; *amat* codd.) *spatiis obstantia rumpere claustra* («Verso questo luogo pensiero e animo tendono, e bramano spezzare i cancelli che bloccano la corsa»); cfr. anche Ovidio, *Ars* III 467; e *infra*, v. 775 (in un contesto che sottolinea il valore di impulso irrefrenabile). Non sembrano esserci modelli della frase in proemi epici e mitologici a noi noti (ma ved. *infra* su Parmenide e il suo epos sapienziale): Omero ha in entrambi i poemi «canta» o «narra» rivolto a una Musa; Virgilio innova con la prima persona *cano*. Per la fraseologia si è confrontato quello che Telemaco dice degli aedi in *Od.* I 45-7 (ved. von Albrecht 1961; cfr. *Od.* VIII 45) e si può aggiungere un esempio da un proemio innico, Alceo, 308b 1-2 Voigt σὲ γάρ μοι / θυμὸς ὕμνευ, forse da collegare con la breve invocazione a tutti gli dèi che segue in Ovidio (per invocazioni agli dèi di simile brevità si vedano i modelli greci di inno, cfr. PMG 938, 20). D'altra parte ci sono analogie con il proemio del tardo poema *Argonautiche Orfiche*, che ha θυμὸς ἐπιοτρύνει al v. 8: un avvicinamento di Ovidio alla tradizione orfica non stupirebbe (cfr. anche la nota a 5-6), ma anche quel proemio, che si riferisce alla tradizione didascalica e religiosa, è collegato a un'invocazione in stile innico. Mentre però Ovidio antepone la formula *fert animus* all'invocazione, il poeta delle *Argonautiche Orfiche* la fa precedere da una formale preghiera ad Apollo di sei versi. Può darsi che la terminologia basata su θυμὸς «animo», «spirito», avesse un ruolo importante anche nel prologo degli *Aitia* di Callimaco, un poema in cui la voglia di sapere cose antiche e curiose veniva presentata come impulso principale (cfr. Fantuzzi – Hunter 2002, p. 80). Ancora più notevole, anche se enigmatica, l'analogia con il verso di apertura del poema epico sulla natura di Parmenide, 29, 1 D. – K. ἵπποι τὰι με φέρονσιν, ὅσον ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι («Le cavalle che mi portano, conforme allo slancio della mia volontà»), dove l'idea generale di viaggio verso la conoscenza si armonizza bene con il rapporto tra *in noua* e *fert animus* nell'*incipit* di Ovidio: per un legame tra slancio innovativo e moto dei cavalli cfr. anche Lucrezio, II 269-74 (*mens auet ipsa*); IV 990 sg. Del resto, subito dopo, al v. 4, si avverte già la presenza di una visione cosmogonica al principio di questa narrazione epica *sui generis*. *mutatas ... formas*: «forme mutate a formare nuovi corpi», non «corpi mutati» (come invece in *corpora uersa*), con una sottolineatura di *formas*, termine presente nel titolo greco del poema, *Metamorphoseis* o *Metamorphoseon libri*. Sul greco μεταμόρφωσις è calcato il latino *transformare* (attestato a partire da due episodi di metamorfosi divina in Virgilio: il dio metamorfi-

co per eccellenza, Proteo, *Geor.* IV 441 *omnia transformat sese in miracula rerum*; «si muta in tutte le più meravigliose forme» e la furia infernale Alletto, *Aen.* VII 416 *in uultus sese transformat anilis*; «si muta in aspetto di vecchiaia»; per una stimolante coincidenza, la parola latina *forma* suona quasi come una trasformazione anagrammatica del suo corrispettivo greco μορφή. Privilegiando le forme sui corpi, Ovidio forse anticipa la dimensione programmatica del suo proemio. Secondo l'interpretazione dei vv. 2 e 4, Ovidio vuole mostrare come il suo poema sia una forma letteraria nuova che nasce da «metamorfosi» di generi e tradizioni preesistenti. Da notare comunque che anche *corpus* fa parte del linguaggio metaletterario romano (ved. J. Farrell, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 130-3). Per altre versioni di questo titolo/etichetta si possono confrontare le opere ovidiane dell'esilio (ved. soprattutto *Trist.* I 1, 117-22 *sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae, / nuper ab exequiis carmina rapta meis. / his mando dicas, inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse meae, / namque ea dissimilis subito est effecta priori, / flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit*; «ci sono anche le *Metamorfosi*, quindici libri, un poema sottratto di recente alla mia sepoltura: a loro ti incarico di dire che fra le trasformazioni si può includere anche l'immagine della mia sorte, perché è diventata, in modo repentino, diversa da prima: ora lacrimevole, da felice che era un tempo»; *III* 14, 19-20 *sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae, / carmina de domini funere rapta sui*; «ci sono anche le *Metamorfosi*, quindici libri, testi poetici strappati al funerale del loro padrone»; *I* 7, 11-4 *carmina maior imago / sunt mea, quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas, / infelix domini quod fuga rupit opus*; «la mia poesia è un ritratto più importante: per quello che vale, la affido alla tua lettura, i versi che raccontano le metamorfosi degli umani, opera senza fortuna, spezzata dall'esilio del suo padrone»); queste versioni dimostrano come la trasformazione delle circostanze di vita del poeta, e persino del testo (che attraverso *Trist.* I 1 riceve addirittura un poscritto: cfr. S. Hinds, *Booking the return trip: Ovid and Tristia* 1, «PCPhS» XXXII 1985, pp. 13-32; Barchiesi 2001, p. 27), non possano tuttavia cancellare l'identità assicurata dal titolo che si nasconde dietro la terminologia latina delle *mutatae ... formae*. Il titolo si rivela, se mai, profetico, e la sua capacità di autorinnovamento si estende fino all'influenza di Ovidio su Apuleio. Il linguaggio della metamorfosi suggerisce un'identificazione del cosmo naturale con il processo della rappresentazione poetica, che utilizza traduzione e codificazione retorica: il linguaggio corrispondente della retorica latina utilizza termini come *transfero*, *uerto*, *figura*, *forma*, e altri, tutte espressioni fatte proprie anche da Ovidio per la sua poetica della me-

tamorfosi. Così, ad esempio, Quintiliano, *IX* 1, 14, definisce una figura retorica *arte aliqua nouata forma dicendi*, e le ultime tre parole della definizione coincidono con il lessico del primo verso del poema (Hardie 2002a, p. 228; su metamorfosi e figura retorica importante Pianezzola 1999). Per la possibilità che Ovidio stravolga suggerimenti dei versi iniziali di *Iliade* e *Odissea* ved. Hopkinson 2000, p. 2. A.M. Keith, in Boyd 2002, p. 237 ricorda anche l'uso di «forme» come tema didascalico nel primo verso di Nicandro, *Theriaca* 1, e mette in rilievo che qualche espressione simile poteva ricorrere nel proemio delle perdute *Metamorfosi* dello stesso poeta. Inoltre sono presenti titoli come *Heteroioumena* sempre di Nicandro e le per noi misteriose *Metamorfosi* di Partenio (si noti il frammento elegiaco ora pubblicato in POxy. vol. LXIX, con attribuzione congetturale a Partenio da parte di W.B. Henry; inoltre Lightfoot 1999, p. 39).

2. *corpora*: interessante l'uso di *corpus* in un'analisi critico-letteraria di Quintiliano, a proposito di Ovidio e della sua poetica illusionistica: *Illa uero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius uelut praestigiae plausum petat, ut Ouidius lasciuire in Metamorphosesin solet, quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem*; «Fredda e infantile è poi quella ricercatezza scolastica, per cui la transizione stessa produce in qualche modo un concettismo, e va a cercarsi l'applauso come nei giochi di prestigio: questo è lo stile indisciplinato di Ovidio nelle *Metamorfosi*, anche se può trovare una qualche scusa nel fatto che è obbligato a collegare insieme temi diversissimi sotto l'apparenza di un tutto organico» (*IV* 1, 77). Quintiliano usa «corpo» per indicare la totalità organica dell'opera, totalità che in Ovidio è frutto di una sorta di illusionismo prospettico. L'abbinamento di *corpora* a *fert animus* suggerisce le dimensioni cosmiche del progetto, che lega insieme corporeità, spirito, e testo (ved. J. Farrell, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 127 e 141). *di*: la più sintetica e globale invocazione agli dèi nella storia dell'epica: per invocazioni a divinità multiple – mai però così onnicomprensive e indifferenziate – cfr. Varrone, *Rust.* I 1, 4 *nec ut Homerus et Ennius Musas, sed duodecim deos consentes*; Virgilio, *Geor.* I 21 *dique deaeque omnes, studium quibus arua tueri* («voi tutti, dèi e dee, che avete cura di conservare i campi»), collegato a Varrone; ved. anche Properzio, *III* 13, 41; E. Fantham, *Ceres, Liber, and Flora: Georgic and anti-georgic elements in Ovid's Fasti*, «PCPhS» XXXVIII 1992, pp. 39-56; *Aen.* VI 264 *Di, quibus imperium est animarum* («dèi, che governate le anime»); verrà ripresa simmetricamente alla fine, *XV* 861, quando l'appello iniziale *di, precor* sarà precisato in chiave romanizzata: gli dèi appartengono ora alla comunità romana – o

meglio, come subito si precisa, al monopolio augusteo sull'immaginario religioso tradizionale (cfr. Feeney 1991, p. 215). Ovidio offre uno sviluppo modernizzante del tradizionale modulo religioso romano secondo cui l'invocazione deve offrire una sorta di copertura «a ombrello» rispetto a tutte le divinità potenzialmente coinvolte, ved., p. es., Catone, *de agricultura* 139 *si deus, si dea est, quoniam illud sacrum est*, e la formula del parlato *di deaeque omnes* (Plauto, *Most.* 655; *Poen.* 1274; Terenzio, *Phorm.* 976). D'altra parte un'invocazione così generica collegata a una cosmogonia, e tale da fondere insieme la funzione di apostrofe agli dèi con il riferimento autoriflessivo alla propria opera, fa pensare più alla grande prosa filosofica che alla poesia mitologica; cfr. Platone, *Tim.* 28b-c (il *Timeo* è fra le opere che maggiormente hanno influenzato la sezione cosmogonica che si apre al v. 5): «E ora è ufficio tuo, o Timeo, di cominciare, dopo aver invocati, come è costume, gli dèi». [Timeo] «Ma tutti, o Socrate, anche poco assennati, nel tentare qualsiasi impresa, o piccola o grande, sempre invocano qualche dio. E noi che stiamo per parlare dell'universo, com'è nato o se anche è senza nascita, se proprio non deliriamo, è necessario che, invocando gli dèi e le dee, li preghiamo che ci facciano dire ogni cosa soprattutto secondo il loro pensiero e anche coerentemente a noi stessi. E così siano invocati gli dèi: ma bisogna invocare anche l'opera nostra» (trad. C. Giarratano). *coeptis*: per l'uso di *coepta* nelle invocazioni poetiche cfr. Virgilio, *Geor.* I 40 *audacibus adnue coeptis* («asseconda la mia audace impresa»: apostrofe a Ottaviano); Ovidio, *Ars* I 30 *coeptis, mater Amoris, ades* («tu, madre di Amore, proteggi la mia impresa»). Il senso di progetto, impresa, iniziativa non esclude quello più preciso di «azione intrapresa, avviata». *nam*: l'uso di frasi incidentali ed esplicative con «infatti» (greco γάρ) è tipico dello stile innico e della preghiera: si tratta di motivare il favore che si richiede da una divinità attraverso il richiamo di sue attribuzioni o benefici precedenti (ampia documentazione in Bömer, *ad loc.*). Come è tipico del politeismo antico, si tratta di mettere in luce la specifica ragione per cui una certa divinità è invocata a preferenza di altre. Qui perciò è tanto più forte la sorpresa rappresentata dal destinatario dell'apostrofe – gli dèi in genere, non una divinità individuale – e dalle implicazioni intellettuali e metaletterarie di *illa*: il modulo tradizionale si apre a un'implicita dichiarazione di poetica, e il poeta riconduce l'operato degli dèi alla sfera di produzione del testo. *et illa*: la lezione dei codici principali, preferita da tutti gli editori sino al 1993 (con l'eccezione di Lejay), è *et illas*, interpretata in rapporto a *formas*: «dèi, appoggiate la mia impresa, dato che voi avete anche mutato le forme». Convincenti obiezioni erano state sollevate soprattutto da Kenney 1976 e da Tarrant 1982, p. 351

(ved. anche Kovacs 1987). Infatti, era stato notato da tempo (Housman 1890; cfr. Lee 1953, *ad loc.*) che *illas* può andare bene solo se *et* modifica *mutastis*. Il concetto non è particolarmente pregnante o brillante in un contesto tanto denso, e soprattutto si presta a obiezioni di uso grammaticale. Kenney ha verificato che nessun passo di Ovidio o di autori latini anteriori, a noi noti, autorizza l'uso di *et* posposto in un contesto in cui si crea ambiguità, e una licenza simile è tanto più strana in un proemio (non convincenti i paralleli in *Tbll.* V 2, col. 915, 76 sgg.). È perciò giusta la preferenza accordata da J.J. Hartman, *De Ovidio poeta commentatio*, Lugduni Batavorum 1905, pp. 83-4 e da Luck 1958 alla congettura *illa* di Lejay, tanto più che questa lezione è anche trasmessa singolarmente, come *uaria lectio*, da un codice solo, l'*Amplonianus prior* (XII secolo). *Illa* è ora accettato dalla seconda edizione di Anderson, influenzato presumibilmente da Kenney 1976 e dalla recensione di R.J. Tarrant alla sua prima edizione (Tarrant 1982), e si avvia, con Tarrant 2004, a diventare il testo canonico. Un esempio memorabile di come un testo famosissimo può essere rivisto con successo dopo secoli e secoli di fraintendimento indisturbato – e sicuramente un invito ad argomentazioni più rigorose da parte di futuri sostenitori di *illas*. A questo punto *et* può tranquillamente modificare la parola successiva – secondo il regolare uso latino di *et* = *etiam* – cioè *illa*, da riferire inevitabilmente a *coepta* «impresa, progetto» (dato che *illa* è incluso in una parentesi inquadrata da *coeptis* ... *meis*, un riferimento all'altro neutro plurale *corpora* sarebbe impossibile da percepire). Interpretando dunque «o dèi, assistete la mia impresa, perché voi avete mutato anche la mia impresa», si aprono implicazioni interessanti. Ovidio si propone ai lettori come il maestro dell'elegia romana moderna (tutte le sue opere precedenti, su cui si basa la fama dell'autore, sono in distici elegiaci) e si converte *ipso facto* in poeta epico: si passa da un genere «leggero» in distici a un genere «serio» in esametri (Luck 1958). Ma *coepta* (Kenney) è fondamentalmente una parola che significa inizio, esordio; può essere percepita quindi l'idea di un progetto iniziale che l'influsso divino modifica e orienta in modo diverso. Di che progetto iniziale si tratterà? Una sorta di Ur-Metamorfosi, poi cambiate in meglio dall'aiuto divino? Kenney nota che c'è nella poesia alessandrina cara a Ovidio una tradizione di epifanie divine che ispirano una nuova direzione di poetica: il caso più famoso e imitato è l'apparizione di Apollo nel prologo degli *Aitia* di Callimaco (fr. 1, 21-8 Pfeiffer; Virgilio, *Ecl.* 6, 3-5; Massimilla 1996, pp. 217-22). Esso suggerisce che si voglia insinuare l'idea di un originario poema epico greve e noioso – come quelli che Callimaco denunciava, almeno secondo i suoi imitatori romani – che sarebbe stato cambiato in meglio con l'aiuto degli dèi, autori di meta-

morfofi e co-autori delle *Metamorfosi* di Ovidio. Questa è un'idea fine, che collega con efficacia il linguaggio del proemio a un ordito di poetica e di programma letterario, ma è forse più attraente la proposta di Tarrant 1982, che coinvolge non un progetto virtuale, ma un testo precedente di Ovidio. Tarrant fa notare che in *Am.* I 1, 1-2 Ovidio apre la sua opera elegiaca dicendo di aver inizialmente composto un solenne poema epico (*Arma graui numero*) e di aver subito il furto di un piede metrico da parte del dio Amore. Sabotando la forma epica del testo, Cupido produceva distici elegiaci, cioè la forma che richiede temi leggeri e amorosi invece che gesta epiche. In effetti, la prima rivelazione che *Amores* non è un testo epico ma elegiaco si ha, ironicamente, proprio nell'espressione «la materia era adeguata al metro» (cfr. A. Zissos – I. Gildenhard, «Greece and Rome» XLVII 2000, pp. 67-79). Se si usa questo primo proemio di Ovidio come modello, è interessante che nel proemio epico delle *Metamorfosi* l'espressione *nam uos mutastis et illa* si collochi nella prima sede metrica in cui il lettore verifica una differenza tra esametri e distici elegiaci. I due schemi metrici sono infatti indistinguibili nel tratto da *In noua a coeptis*. Può darsi quindi che Ovidio implichi che il suo nuovo testo, che sorprendentemente e per la prima volta, non è elegiaco, sia il risultato di un cambio di piani sostenuto dall'intervento divino. In altre parole, come Cupido negli *Amores* aveva cambiato epica in elegia, qui gli dèi hanno trasformato Ovidio da elegiaco in epico. Sarebbe questa, prima ancora del passaggio dal caos al cosmo (v. 5 sgg.), la prima metamorfosi del poema (ved. anche Kovacs 1987, pp. 458-65). Un vantaggio di questo approccio è che mostra come la parentela e la differenza tra epos ed elegia, questione così importante per i critici moderni (cfr. Heinze 1960 [1919]; D. Little, in E. Zinn [ed.], *Ovids Ars Amatoria und Remedia Amoris: Untersuchungen zum Aufbau*, Stuttgart 1970, pp. 64-105; Knox 1986; Hinds 1987; S. Hinds, recensione a Knox 1986, «CPh» LXXXIV 1989, pp. 267-71), costituisca già un aspetto problematico del programma letterario di Ovidio. Il proemio induce il lettore a chiedersi che tipo di epos siano le *Metamorfosi* e quale sia la presenza dell'elegia nel nuovo testo. Da notare che questa complessa partita fra autore e lettore si gioca tutta in un inciso parentetico, *nam uos mutastis et illa*, già a livello formale un modulo innovativo che Ovidio aveva sperimentato nella sua scrittura elegiaca prima di trasferirlo al nuovo progetto epico, il poema delle forme mutate.

3. *adspirate*: variazione su formule di preghiera più vicine alla pratica rituale, come, p. es., III 613 *o faueas nostrisque laboribus adsis*, il verbo contiene l'idea del viaggio per mare come analogo alla composizione di un'opera poetica. Il termine è usato in un'invocazione alla

Musa nell'epica in Virgilio, *Aen.* IX 525 (cfr. *Ciris* 99); ancora più vicina l'immagine di Ottaviano protettore della «rotta» dell'opera in *Geor.* I 40 *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*, con l'uso di *coepta* che anticipa i *mea coepta* di Ovidio; sembra quasi che *adspirate* riassuma in sé i due verbi del verso virgiliano. È possibile vedere in *deducite* del v. 4 una continuazione dell'immagine del percorso nautico (Lee 1953, *ad loc.*). *primaque ab origine mundi*: anche questa espressione è ripresa da Ovidio nelle opere dell'esilio (cfr. la nota a 1) per indicare le *Metamorfosi*: *Trist.* II 559-60 *quibus prima surgens ab origine mundi / in tua deduxi tempora, Caesar, opus!* (con significativa variazione da *ad mea ... tempora* di questo proemio: la tendenziosa rilettura dell'opera precedente porta a una sorta di dedica retrospettiva ad Augusto). Il modello più vicino sembra essere Lucrezio, V 548 *sed pariter prima concepta ab origine mundi* («è stata concepita, contemporaneamente all'aria, fin dall'origine di questo mondo»), in cui si parla della Terra e della sua posizione nel cosmo. L'eco lucreziana crea l'aspettativa di un poema didascalico e a partire dalla cosmogonia, che si apre con drastica immediatezza al v. 5, questa aspettativa sarà fonte di sorprese anche sconcertanti.

4. *ad mea ... tempora*: è una definizione del tutto adeguata dell'incredibile estensione cronologica del progetto di questo epos anomalo. Dato che l'ultimo evento metamorfico presentato nel poema è la trasformazione dell'anima di Giulio Cesare in stella cometa, risalente all'estate del 44 a.C., il poeta Ovidio, nato nel 43 a.C., anno caratterizzato dalla storica entrata in funzione del calendario giuliano, è riu-scito nell'egocentrica impresa di architettare una storia universale dalle origini del cosmo sino al proprio concepimento. Essendo nato il 20 marzo del 43 (*Trist.* IV 10, 13), a poche settimane dall'entrata in vigore del calendario «di Cesare», Ovidio è addirittura il primo frutto – essendo stato concepito giusto in tempo – di una nuova epoca che si inaugura con i Ludi in memoria di Cesare e con la comparsa della cometa nel luglio del 44. La ripresa del motivo con «tuoi» invece di «miei», e una solenne apostrofe ad Augusto, nell'opera dell'esilio (*Trist.* II 559-60 *quibus prima surgens ab origine mundi / in tua deduxi tempora, Caesar, opus!*), finisce per sottolineare l'unicità di questo proemio, l'unico, nell'epos di età imperiale a noi noto, in cui non esiste riferimento all'imperatore. La distanza temporale tra gli eventi narrati e il tempo del poeta emerge con forza dalla famosa invocazione alle Muse di Omero, *Il.* II 484 sgg. (un testo largamente richiamato da Ovidio, in particolare in due luoghi: il mito di Meleagro al centro del poema, e l'invocazione alle Muse prima della leggenda di Asclepio: VIII 532-5 e XV 622-3). Qui però il poeta si rivolge agli dèi per far compiere alla sua opera un percorso completo, dalle origini ai

suoi giorni, per una durata cronologica superiore a quella di un qualsiasi epos antico. L'analogia che si impone è con le storie universali di tradizione ellenistica. Sul significato del progetto del poema nel quadro delle idee antiche su cronologia e temporalità ved. Feeney 1999, pp. 13-30. *Tempora* è anche la prima parola dei *Fasti*: Barchiesi 1991, pp. 6-7 ha notato che l'unica storia di Roma repubblicana narrata nelle *Metamorfosi* è un'ezologia della festa di Esculapio collocata al 1 gennaio, per cui la grande cronaca universale del poema epico va a intersecare l'inizio del (coevo) poema elegiaco sul calendario di Roma. Il progetto del poema è quindi «dalle origini ai miei tempi» ma anche «dalle origini ai miei *Fasti*». Sullo sviluppo dell'idea di temporalità nelle opere dell'esilio ved. S. Hinds, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 48-67. Vari interpreti hanno notato che *ad mea tempora* crea un'anfibologia con *tempora* «tempie», leggibile come riferimento all'idea di «corona», quindi di gloria poetica, o semplicemente alla mente dell'autore, che è dopotutto l'origine dell'intera opera. Per il rapporto con l'opera di Esiodo, vista come un ciclo continuo che va dall'origine degli dèi sino alle genealogie di eroi mortali, ved. la nota a 5-6. L'ampiezza del progetto di Ovidio ha spesso suggerito paragoni con le storie universali, ma nella sua trattazione del pantomimo Luciano afferma che la storia antica, in tutta la sua estensione, costituisce materia per l'arte coregica (*de saltatione* 37), e che il repertorio deve andare dal «caos e dalla prima genesi del cosmo sino ai tempi di Cleopatra d'Egitto». Luciano elenca poi una quantità di miti (quasi tutti rappresentati anche in Ovidio) che possono essere soggetto di pantomimo, ordinandoli per zone della Grecia e per nuclei narrativi. Un'approfondita analisi delle analogie fra il pantomimo e l'epos ovidiano in Galinsky 1996, pp. 265-6. *perpetuum deducite*: il senso di *perpetuum* è «continuo», ma nel contesto di un proemio ricco di autocoscienza letteraria non può mancare l'anfibologia «eterno, destinato a durare»: questo secondo tema sarà ripreso nell'epilogo, tutto incentrato sull'idea di fama imperitura (ved. anche Barkan 1986, p. 20). L'ambiguità è sfruttata nella ripresa del nesso in Stazio, *Theb.* VII 289 *bellaque perpetuo memorabunt carmine Musae*. Il legame con l'idea di gloria è diffuso nel latino imperiale, p. es., Curzio Rufo, V 4, 12 *perpetua laus*; X 9, 6 *excipiet huius saeculi tempora eiusdem domus utinam perpetua, certe diuturna posteritas* («certamente a lungo – volesse il cielo per sempre – i discendenti di questa stessa casata perpetueranno i tempi dell'età nostra»); cfr. già Ennio, *Varia* 124 Vahlen (dall'*Euhemerus*) *perpetuum nomen*; Lucano, X 544 *perpetuae ... fama*; Marziale, VI 64, 10; VII 63, 1; IX 61, 21; in questo poema, cfr. v. 565 *perpetuos ... bonores*. D'altra parte il senso primario di *perpetuum* in questo contesto deve essere «continuo, ininterrotto» (come

nel linguaggio giuridico e istituzionale); come paralleli per «poema continuo (di ampie proporzioni)», cfr. Orazio, *Carm.* I 7, 5-6 *sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem / carmine perpetuo celebrare* («alcuni si dedicano alla composizione di un singolo poema epico che abbracci tutta la storia della città sacra alla vergine Pallade fin dalle origini»; *unum opus* dimostra chiaramente che nel contesto c'è un'idea negativa di monotono, banale, cfr. Nisbet – Hubbard 1979, *ad loc.*); Cicerone, *ad Fam.* V 12, 2 *perpetuis ... historiis* (opposto a monografie storiche più agili); Varrone, *Menippeae saturae* 398 *poesis est perpetuum argumentum ... ut Ilias Homeri et Annalis Enni* (opposto alla definizione di *poema* come testo in poesia anche breve, ad esempio un distico, un epigramma). Questo pone una questione di tipo metapoetico: nel prologo degli *Aitia*, Callimaco aveva risposto alle accuse di suoi detrattori, secondo i quali il poeta non sa scrivere (fr. 1, 3 Pfeiffer e Massimilla 1996, *ad loc.*) οὐχ ἔν ἀεισμα διηνεχές (con la specificazione, anch'essa controversa, 1, 3-5 «a proposito di (?) re ed eroi ... in molte migliaia di versi»). Il riferimento preciso di questa affermazione è tuttora dubbio, sia per la questione del genere letterario (su cui ved. almeno H. Herter, *Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen*, «AJPh» LXIX 1948, pp. 129-48; A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton 1995, pp. 303-38; Massimilla 1996, *ad loc.*), sia per l'interpretazione non solo di διηνεχές ma anche di ἔν (su cui ved. M. Asper, *Onomata allotria*, Stuttgart 1997 [Hermes Einzelschriften 75], p. 213 con bibliografia). Tuttavia, in rapporto al nostro problema, si possono fissare almeno tre punti di partenza: 1. l'interpretazione che decidiamo di adottare per il testo di Callimaco e le sue implicazioni programmatiche (p. es. identificando la continuità come una caratteristica negativa dell'epos più antiquato, o dell'elegia catalogica contemporanea, o piuttosto come una caratteristica che può essere recuperata in senso positivo nella poetica degli *Aitia*) non deve essere per forza identica a quella che attribuiamo ai poeti romani che riutilizzano il linguaggio metapoetico di Callimaco (del tutto fuori strada in questo senso l'approccio di Cameron, *Callimachus* cit.); 2. il passo di Orazio citato sopra dimostra la possibilità che *perpetuum* in connessione con *unum* venisse recepito come un concetto estetico criticabile, opposto a varietà, velocità, raffinatezza e leggerezza tipiche di un'estetica più moderna; 3. la continuità è certamente un problema cruciale per la poetica delle *Metamorfosi*, un testo epico che abbraccia la più estesa linea temporale mai concepita da un poeta antico, e nello stesso tempo si segnala per capricciosa desultorietà e varietà di transizioni. In conclusione, è verosimile che *perpetuum* contenga una sorta di *suggestio falsi*, che il lettore deve recepire criticamente e rinegoziare con l'aiuto del successivo *deducite*

(che pone un problema collegato, di nuovo in rapporto a Callimaco: ved. *infra*): il poema sarà un epos, vasto e ininterrotto, ma sarà anche, esteticamente, un testo simile agli *Aitia* di Callimaco, influenzato dalla poetica elegiaca alessandrino-romana. Tocca al lettore trarre degli sviluppi da questa contraddizione fondamentale: sarà possibile combinare unità e sottigliezza, continuità e qualità, pienezza epica e leggerezza elegiaca? (S.J. Heyworth, «MD» XXXIII 1994, pp. 72-6, ha però fatto notare come l'opposizione fra «continuo» e «sottile» possa già essere individuata nella poetica di Callimaco). *deducite*: ha posto un problema analogo e ancora più sfumato. Nel contesto del proemio, dato il movimento temporale «dalle origini ai giorni nostri», il verbo deve significare in primo luogo «accompagnare» «trasportare», come si addice alla linea di sviluppo di una cronaca universale. Un confronto puntuale (addotto da Barchiesi 2001, p. 173 nt. 11) è Dionigi di Alicarnasso, *Ant. Rom.* I 8 ἀρχομαι μὲν οὖν τῆς ἱστορίας ἀπὸ τῶν παλαιωτάτων μύθων, οὓς παρέλιπον οἱ πρὸ ἐμοῦ γενόμενοι συγγραφεῖς χαλεποὺς ὄντας ἄνευ πραγματείας μεγάλης ἐξευρεθῆναι· καταβιβάζω δὲ τὴν διήγησιν ἐπὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ πρώτου Φοινικικοῦ πολέμου τὴν γενομένην ἐνιαυτῷ τρίτῳ τῆς ὀγδόης καὶ εἰκοστῆς ἐπὶ ταῖς ἑκατὸν ὀλυμπιάσιν («Comincio dunque la mia storia dalle leggende più antiche, che gli storici prima di me hanno ommesso dato che sono materia difficile da ricercare senza un grosso studio; faccio poi discendere il racconto sino al principio della prima guerra punica, avvenuto nel terzo anno della centoventottesima Olimpiade»). Dionigi fissa un punto di origine remotissimo e indica con καταβιβάζω «faccio scendere» il movimento del racconto sino al termine prescelto. Naturalmente questa analogia ha anche un effetto mistificante, dato che Ovidio ha ben altro in mente che una cronaca universale (su somiglianze e differenze dei due progetti ved. Feeney 1999, pp. 15-24; S.M. Wheeler, «Ovid's Metamorphoses and universal history», in D.S. Levene – D.P. Nelis, *Clio and the poets*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 163-89, basato su Ludwig 1965). D'altra parte il verbo *deduco* ha una molteplicità di significati che si trovano spesso intrecciati con immagini di tipo metapoetico; nel virgiliano *primus ego in patriam mecum ... / Aonio rediens deducam uertice Musas* («primo io in patria con me ... guiderò, tornando dalla vetta aonia, le Muse in corteo»: *Geor.* III 10-1) convive l'immagine spaziale di dislocazione (dall'Elicona alla pianura; cfr. Lucrezio, I 118, a proposito di Ennio, *detulit ex Helicone perenni fronde coronam*) e l'idea di «portare in trionfo» (cfr. Orazio, *Carm.* I 37, 31-2 *pruata deduci superbo / non humilis mulier triumpho*, su Cleopatra). Altri significati come «deviare un corso d'acqua» e «fondare una colonia» possono essere presenti come connotazioni secondarie (cfr. il caso complesso di Ora-

zio, *Carm.* III 30, 13-4 *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*). Se si prende il verbo nel suo valore più quotidiano di «fare da accompagnatore a» (come fa nella sua sottile imitazione Stazio, *Ach.* I 7) ne deriva un velato umorismo nei confronti degli dèi, che hanno il compito di «accompagnare» la poesia come una sorta di corteggio di ammiratori e accoliti. Ma *deduco* significa anche «filare la lana purificandola e raffinandola», e l'immagine del filo sottile e pazientemente lavorato e liscio viene trasformata dai poeti romani in una metafora (cfr. Servio, *ad Ecl.* 6, 5 *translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*), di eleganza pregnante, per lo stile «sottile e lavorato» che Callimaco aveva definito λεπτός o λεπταλέος, «fine», oppure «tenue» in opposizione a «grandioso, turgido» (cfr., p. es., E. Reitzenstein, «Zur Stiltheorie des Kallimachos», in *Festschrift R. Reitzenstein*, Berlin 1931, pp. 23-69; W. Eisenhut, in Id. [ed.], *Properz*, Darmstadt 1975, pp. 247-63; W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960). Vari studiosi hanno indipendentemente proposto che questo valore di *deduco* come termine tecnico del callimachismo romano giochi un ruolo anche qui (cfr. Due 1974, p. 95 nt. 8; Gilbert 1976; Kenney 1976, pp. 51-3): se gli dèi accolgono la preghiera, il risultato sarà un *carmen deductum*, quindi in sostanza una poesia raffinata secondo i dettami callimachei; nasce però il problema di come un *carmen deductum* sia anche un *carmen perpetuum* (cfr. H. Hofmann, «PLS» V 1985, pp. 223-41). Sul carattere metapoetico delle immagini di filatura nel poema ved. anche G. Rosati, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 240-53. Non va trascurato che Ovidio innova comunque la terminologia elegiaca del *deductum* «tenue e raffinato» ponendo come soggetto del verbo non il poeta ma «gli dèi»: si può forse dire che l'azione degli dèi, che è il tema più caratteristico del genere epico tradizionale in opposizione ad altri generi, viene qui trasferita dal tema all'elaborazione formale.

5-88. *Origine del cosmo*. Ci troviamo subito in una dimensione sperimentalistica: il mondo ancora non c'è e il poeta racconta la sua formazione in un linguaggio che non corrisponde né a quello di un insegnamento naturalistico (cfr., p. es., Lucrezio, V 416 sgg., certamente fra i testi sulle origini più familiari ai lettori di lingua latina) né a quello di una versione puramente mitologica. Ovidio dà grande rilievo alla sfida concettuale ed espressiva posta dalla rappresentabilità di un mondo ancora senza spazio, tempo, forme, immagini, e relazioni intelligibili. Il paradosso fa parte dello stile di Ovidio, ma ha anche valore conoscitivo, perché il problema di come descrivere lo stadio originario dell'universo è una difficoltà reale in ogni tipo di cosmogonia, folklorica o scientifica o religiosa (ved., p. es., F.M. Cornford, *Princi-*

pium sapientiae, New York 1965; E.S. Casey, *The fate of place. A philosophical history*, Berkeley-Los Angeles-London 1997, pp. 3-71). La scelta di cominciare da un'enumerazione cosmica in chiave negativa ringiovanisce un modulo molto antico e solenne, ved., p. es., l'inizio dell'*Enuma Elis* babilonese: «Quando non c'era ancora un nome per i cieli lassù, e la terra al di sotto non era menzionata per nome ... quando ancora nessun dio era manifesto, nessun nome pronunciato, nessun destino promulgato...»; Aristofane, *Au.* 694: «Non c'era né Terra né Aria né Cielo». Può sembrare arbitrario soffermarsi su un'assenza invece che sui molti elementi presenti in questa cosmogonia, ma non si può negare che sia impressionante proprio l'omissione di una forza tipica delle cosmogonie antiche, Eros: la sua potenza compare in Esiodo subito dopo la bipartizione Terra (con l'Olimpo)-Tartaro, e prima ancora della genesi di Tenebra, Notte, Etere e Giorno (*Theog.* 120). Anche tutti i più grandi esempi di cosmogonia presocratica, fra cui Parmenide ed Empedocle (cfr. West 1966 a *Theog.* 120), come pure gli orfici e la cosmogonia degli uccelli in Aristofane, *Au.* 696, confermano che si tratta di una delle più sentite presenze nell'immaginario cosmogonico. Ovidio sceglie di far intervenire il suo Cupido molto più avanti (cfr. la nota a 452; Myers 1994, p. 61), in una dimensione ideologica caratterizzata dal richiamo al mondo elegiaco: una potente sorpresa, che ritarda l'ingresso in scena di una forza centrale per il cosmo di questo poema epico (cfr. A. Zissos – I. Gildenhard, «Greece and Rome» XLVII 2000, pp. 67-79). Un'omissione ancora più generale riguarda le origini e genealogie degli dèi olimpici. Essi sono ricordati nel proemio in termini generici ma molto impegnativi, e avranno grande ruolo in tutto lo sviluppo del poema. L'assenza di una *Teogonia* desta meraviglia in questo quadro, perché inizialmente può sembrare che Ovidio voglia fornire una spiegazione non mitologica delle origini dell'universo, ma sin dai primi versi alcuni teonimi vengono introdotti in modo obliquo e provocatorio nella trattazione naturalistica; senza contare che i modelli di Esiodo e del canto di Sileno in Virgilio suggeriscono l'impossibilità di separare il cosmo naturale da quello divino. Il lettore sarà quindi costretto a recuperare notizie sulle genealogie e le prime vicende degli dèi in via retrospettiva, attraverso una molteplicità di allusioni, retrospezioni e notizie incidentali disseminate nell'intero poema. Anche per questo aspetto il programma di Ovidio è una sfida alle nozioni tradizionali di «carne perpetuo», così come erano offerte dalla poesia greca di tipo teogonico e catalogico, e più in generale dai trattati di mitologia, con i loro ordinamenti progressivi e sistematici. Il lettore che decide di aderire pienamente alla grandiosa retorica dell'ordine cosmico, e che riconosce nella cosmogonia il discorso fondante del mondo in cui tutti vivia-

mo, si espone a una delle più straordinarie sorprese di questo poema incontrollabile. Infatti l'apparente facilità didascalica (cfr. anche la nota a 36-88) con cui viene stabilito un controllo assoluto sull'informe confusione del $\chi\acute{o}\varsigma$, e la potente teleologia che si afferma in tutta la rappresentazione delle origini, verranno ben presto messe in dubbio dalla narrazione, in omaggio al principio per cui il reale è meraviglioso e il narrare ne scopre la magia (ved. anche Wheeler 1999, p. 32). In particolare, l'ordine cosmico instaurato dal creatore verrà riproposto, all'inizio del libro II, dall' $\epsilon\kappa\theta\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ del palazzo del Sole, fabbricato da Vulcano, proprio alla vigilia di una completa sovversione, una catastrofe scatenata dall'imprevidenza divina e dall'irrefrenabile ambizione umana (cfr. Brown 1987). Questa versione della cosmogonia – come nota bene Anderson 1996, p. 152 – è posta sotto il segno della «forma», che è vista come criterio fondamentale per l'esistenza e il mutamento: è chiaro che questa scelta crea una profonda consonanza con il titolo e il programma stesso del poema di Ovidio. Dal punto di vista filosofico, è impossibile rintracciare una linea teorica ben precisa, ma è più importante notare che Ovidio ha scelto una sua strategia coerente almeno in negativo: il suo resoconto delle origini evoca sia le narrazioni mitologiche e teologiche, sia il razionalismo naturalistico di Lucrezio, ma lo fa per frustrare entrambe le prospettive. Dal punto di vista tradizionale, mitologemi e genealogie sono evocati in modo discontinuo ed enigmatico; per quanto riguarda Lucrezio, le numerose allusioni verbali non vanno a saldarsi in un quadro di riferimento, ma mescolandosi a residui mitologici e teologici, finiscono per sottolineare l'incompatibilità con la dottrina epicurea. Il sabotaggio operato dal narratore su entrambi i fronti serve a proporre al lettore una versione della creazione che è insieme ironica e carica di rispettoso mistero. (Una buona introduzione a questa problematica in Myers 1994, pp. 27-60.) In tutto il brano emergono fenomeni stilistici assai diversi, ma legati da un disegno coerente, come l'uso di neologismi e neoformazioni (v. 7 *indigesta*, v. 16 *instabilis*, v. 75 *agitabilis*), di termini che hanno una tradizione solo (o quasi solo) in prosa (v. 33 *congeries*, v. 49 *habitabilis*, v. 55 *tonitrua*, v. 68 *faex*), di parole di origine lucreziana (v. 32 *dispositam*, v. 57 *fabricator*, v. 68 *faex*, v. 69 *dissaepio*, v. 71 *efferuere*), di poetismi e di grecismi sintattici. L'insieme suggerisce la ricerca di un linguaggio poetico che continua e rinnova la tradizione didascalica. In particolare, l'emergere di parole nuove – sia formazioni dello stesso Ovidio che calchi semantici sul greco o importazioni dalla prosa – offre un significativo e programmatico esempio della poetica nuova di questo poema come era stata annunciata dal proemio (cfr. al v. 1 *noua*). Ved. anche, sullo sfondo filosofico, F. Lämmli, *Vom Chaos zum Kosmos*, I-II, Basel 1962; W.

Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Basel 1959; sui contatti Grecia-Oriente a proposito dell'intervento di un dio-artigiano, partendo da Alcmane, *PMGF* 5: West 1997, pp. 525-6. Sulla cosmologia nel poema ved. in genere Brown 1987; M. Helzle, *Ovid's cosmogony* (*Met.* 1.5-88) and the traditions of ancient poetry, «PLLS» VII 1992, pp. 223-34; G. Maurach, *Ovids Kosmogonie: Quellenbenutzung und Traditionsstiftung*, «Gymnasium» LXXXVI 1979, pp. 131-48; R. McKim, *Myth against philosophy in Ovid's account of creation*, «CJ» LXXX 1985, pp. 97-108; Myers 1994; Wheeler 1995.

5-6. La rappresentazione delle origini del cosmo richiama una serie di momenti di poesia dotta, in Apollonio e Virgilio, unificati dalla presenza di rimandi alla poesia di Orfeo (che nel passo di Apollonio è addirittura l'autore del canto), e alla tradizione della poesia esiodea, in cui il canto sulle origini proprio della *Teogonia* poteva essere visto in continuità con la poesia catalogica sugli amori degli dèi con donne mortali, il *Catalogo delle donne*. Questa ricezione di Esiodo deve essere stata importante nella poesia ellenistica, in Virgilio, e ovviamente nel piano dell'opera di Ovidio, che abbraccia le origini del mondo e poi una sorta di storia universale di passioni e trasgressioni divine e umane. Importante notare che in tutti gli esempi il poeta non si esprime in prima persona, ma riassume un canto attribuito a un personaggio mitico, Orfeo, Sileno, o la ninfa Climene: Ovidio sta in un certo senso realizzando un progetto che era stato solo una visione irrealizzata nei suoi predecessori. Mentre Apollonio e Virgilio inseriscono la cosmogonia come una digressione all'interno di sequenze narrative, Ovidio affronta il tema in modo diretto: in questo senso è stato di grande importanza per lui il precedente degli *Annales* di Ennio, in cui temi naturalistici e pitagorici erano presenti nel proemio attraverso il cosiddetto «Sogno di Omero» (cfr. Hardie 1995). Ecco comunque i modelli in Apollonio e Virgilio. Apollonio, I 496-502 (ved. Nelis 2001, pp. 105-12): *ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἦδ' ἐθάλασσα / τὸ πρῶν ἐπ' ἀλλήλοισι μὴ συναρηρότα μορφῇ, / νεῖκος ἔξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα / ἦδ' ὡς ἐμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν / ἄστρα σελιναῖη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι / οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες / αὐτῇσιν νύμφησι, καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο* («Cantava come la terra e il cielo e il mare, che un tempo erano fusi insieme in un'unica forma, furono gli uni divisi dagli altri a motivo della funesta discordia, come nel cielo le stelle e il percorso della luna e del sole abbiano un segno sempre fissato, e come sorsero i monti, e come nacquero i fiumi sonori, assieme alle ninfe, e gli animali»); Virgilio, *Ecl.* 6, 31-42 *Namque canebat uti magnum*

per inane coacta / semina terrarumque animaeque marisque fuissent / et liquidi simul ignis; ut his ex omnia primis, / omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis; / tum durare solum et discludere Nerea ponto / coeperit et rerum paulatim sumere formas; / iamque nouum terrae stupeant lucescere solem, / altius atque cadant summotis nubibus imbres, / incipiant silvae cum primum surgere cumque / rara per ignaros errent animalia montis. / hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna, / Caucasiasque refert uolucris furtumque Promethei («Cantava come si fossero raccolte nel grande vuoto le particelle di terra, aria, e mare, e insieme di fuoco rarefatto; come da questi elementi tutto, tutto e l'intero giovane globo dell'universo si fosse aggregato; come il suolo si fosse indurito, Nereo cominciasse a essere isolato nel mare, e poco a poco ci fosse una nascita delle forme; come ormai le terre fossero stupefatte dalla luce del sole appena creato, e dalle nubi, evaporate verso l'alto, cadessero piogge, e le prime boscaglie cominciasse a crescere, e radi animali vagassero per montagne che non li conoscevano»). Segue una selezione di storie in cui figurano con evidenza la metamorfosi mitologica e l'eroticismo perverso: per i collegamenti con Ovidio ved. il commento di W. Clausen, Oxford 1994, alla cui bibliografia va aggiunto almeno M. Hubbard, *The capture of Silenus*, «PCPhS» XXI 1975, pp. 53-62. Questo poema cosmico in miniatura è stato messo in connessione con l'epos ovidiano già nell'imitazione congiunta che ne fa l'*Egloga* XI di Boccaccio (cfr. T.K. Hubbard, *The pipes of Pan*, Ann Arbor 1998, pp. 239-40). Ved. anche Virgilio, *Geor.* IV 345-7 *Inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furti, / aque Chao densos diuum numerabat amores* («Tra di loro Climene narrava la sorveglianza inutile di Vulcano, gli inganni di Marte e i dolci furti; contava, a partire dal Caos, i fitti amori degli dèi»); sui rapporti di quest'ultimo brano con la tradizione esiodea della poesia catalogica ved. P. Hardie, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic catalogue of women*, Cambridge 2005. Fra i testi cosiddetti minori, significativo il frammento papiraceo SH 938 (POxy. 2816), il proemio di un testo epico, ritenuto di età imperiale e di basso livello poetico dagli editori: a prescindere dalla qualità, è interessante perché sembra introdurre un poema di tipo teogonico o metamorfico; fa riferimento alle origini degli dèi e del cosmo, a un demiurgo (purtroppo non identificabile in base ai resti pervenutici) e a un'attività di ordinamento del cosmo che muove dalla paura che la discordia (νεῖκος) possa distruggere tutto e portare a una ricaduta «verso il caos» (una preoccupazione che è anche di Ovidio, cfr. II 299). È un esempio di convergenza fra tradizione esiodea, idee orfiche ed empedoclee, e forse contatti con poesia cosmologica influenzata da ambienti egiziani o orientali. Di nessuno dei poemi di metamorfosi a noi

noti (Nicandro, Boio, Partenio) sono pervenuti gli *incipit*. Si è notato anche che ci sono coincidenze con l'ἔκφρασις omerica dello scudo di Achille, esso stesso un'icona artistica del cosmo: Wheeler 1995, pp. 95-121 (per la cosmogonia ovidiana recepita nel Medioevo attraverso moduli efrastici cfr. N. Wright, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 79-84; per la tradizione dello scudo come immagine universale, P. Hardie, *Imago Mundi*, «JHS» CV 1985, pp. 11-31). Ovidio si inserisce in una tradizione che comprende visioni cosmiche spesso intrise di orfismo e/o di dottrina empedoclea (cfr. D. Nelis, «Apollonius Rhodius and the traditions of Latin epic poetry», in M.A. Harder – R.F. Regtuit – G.C. Wakker [edd.], *Apollonius Rhodius*, Leiden 2000, pp. 85-103). Gli archetipi poetici dell'idea «In principio era il Caos» sono in Esiodo, *Theog.* 116-23 (con West 1966) e Aristofane, *Au.* 693-4 (con Dunbar 1995). Callimaco aveva attribuito grande importanza alla menzione del Caos in Esiodo: le Muse da lui incontrate nel proemio degli *Aitia* sono le stesse che avevano rivelato a Esiodo «l'origine del Caos» (fr. 4, 3 Massimilla). Questo riferimento alla *Teogonia* presumibilmente ha una funzione importante nella poetica di Callimaco, che cita il poema di Esiodo come una narrazione della più importante e originaria eziologia, fondazione e modello poetico per il nuovo poema, gli *Aitia*; parallelamente si può pensare che per Ovidio il passaggio dal Caos alla creazione rappresenti l'archetipo del suo nuovo tema di canto, la metamorfosi.

5. *Ante mare ... caelum*: nella cosmologia degli antichi esistono sia tripartizioni della materia in acqua, terra e aria, sia quadripartizioni (ved. anche la nota a 36-88), in cui a quei tre elementi si aggiunge il fuoco/etere. Qui Ovidio, che differisce per ora la menzione del fuoco, si riferisce a uno stadio in cui la separazione di questi elementi (p. es. il concentrarsi dell'acqua a formare il mare) non è ancora avvenuta, quindi il punto più remoto del tempo che mente umana possa concepire. È difficile definire di cosa si stia parlando in termini negativi: si tratta delle parti dell'universo come sono state concepite tradizionalmente, mare terra cielo, più che delle quattro sostanze elementari della fisica, acqua, terra, aria e fuoco/etere. Nessuna opera epica era mai stata così radicale nello scegliere un punto di origine. Virgilio, *Ecl.* 6, 31 sgg. offre un famoso precedente, ma si tratta di una cosmologia in miniatura, attribuita dal cantore a un'altra voce e riassunta in breve, come lo è il canto di Orfeo in Apollonio (cfr. Knox 1986, p. 12); altre influenze possibili sono i poemi di Empedocle (frammenti in Wright 1981 e in Martin – Primavesi 1999; cfr. l'importante studio di Hardie 1995, che ancora non conosce i nuovi testi empedoclei) e il proemio naturalistico e pitagorico degli *Annales* di Ennio (frammenti

in Skutsch 1985; cfr. Hardie 1995). La versione della cosmogonia all'inizio dei *Fasti* è pronunciata da Giano in uno straordinario discorso in prima persona (una risposta elegiaca alla versione epica delle *Metamorfosi*): Giano parla per autopsia, dato che informa di essere stato al principio identificato con Caos (I 103 sgg.), e apporta una variazione più «scientifica» all'enumerazione, parlando di quattro elementi e non dei tre tradizionali componenti dell'universo. La sequenza mare-terra-cielo suona come formula tradizionale, anche se la posizione iniziale di mare è spesso legata alle esigenze dell'esametro: cfr. Ennio, *Annales* 556 Skutsch *omnia ... terra mare caelum* (fuori dall'esametro, Ennio, *Scenica* 285 *quique tuo lumine mare terram caelum contines*); Catullo, 63, 40 *aethera album, sola dura, mare ferum*; Lucrezio, I 1014 *nec mare nec tellus neque caeli lucida templa*; V 68-9 *terram caelum mare sidera solem / lunaique globum* (particolarmente rilevante, in apertura del discorso sulle origini dell'universo); 92 *maria ac terras caelumque*; 115 *terras et solem et caelum, mare sidera lunam*; 592 *quod maria ac terras omnis caelumque*; Cicerone, *Nat. deor.* I 100 *mundum ... eius membra caelum terras maria*; Virgilio, *Aen.* VI 724 *caelum ac terras camposque liquentis*, con Norden, *ad loc.* Ovidio innova la formula di Ennio spostando *omnia* da una posizione iniziale, riassuntiva, a un termine subordinato a *caelum*. Quando più tardi il discorso si fa analitico e prende in esame una divisione quadripartita del cosmo, in termini empedoclei (v. 23 sgg.), si ha un effetto di «modernizzazione»: si passa da una visione dell'universo composto da tre visibili regioni a una in cui lo sguardo scende più in profondità sino alla compresenza dei quattro elementi formanti. Questa dinamica, però, si spezza subito perché Ovidio evita a questo punto quello che per Lucrezio era stato il passo teorico decisivo, cioè l'analisi ulteriore della materia in funzione di un principio unico e totalizzante: elementi piccolissimi, invisibili e indivisibili, gli atomi. La tripartizione è ripresa con piccole variazioni al v. 15 e a II 298, quando l'universo è minacciato da una ricaduta nel Caos. Autorevoli modelli greci sono Omero, *Il.* XVIII 483 (al principio dello Scudo di Achille, modello importante nel nostro contesto); Empedocle, fr. 27; Apollonio Rodio, I 496 (ved. sopra) e 1098-9.

6. *uultus*: in latino è diverso da *facies* perché indica la capacità semiotica del viso, la possibilità di esprimere e di essere interpretato («una faccia interiore»: cfr. M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2001, pp. 322-7) e non solo la conformazione statica. La proposta di un *uultus* che sia *unus*, cioè indifferenziato, impone al lettore un'immagine impossibile da visualizzare: nel mondo che conosciamo ogni essere umano è *unus*, unico e distinto, proprio a causa del *uultus*, fondamento dell'identità. L'immagine poetica della «faccia della natura»

è una sfida alla indicibilità di questo stato amorfo: Ovidio presuppone formulazioni come Apollonio, I 497 «compattate in un'unica forma», un testo in cui si intravede una matrice empedoclea (in *Ars* II 468 *unaque erat facies sidera terra fretum* l'uso di *facies* è meno metaforico rispetto a *uultus*). *orbe*: l'uso di *orbis* in tutto questo brano è soggetto a oscillazioni semantiche e aggiustamenti (cfr. vv. 31, 35), come se la parola stessa dovesse uscire da uno stadio primitivo e cercare una specificazione progressiva. Cfr. *Gen.* I, 1-2: «Lo spirito di Dio si muoveva sulla faccia delle acque».

7. *quem ... Chaos*: qui *Chaos* significa «massa amorfa e confusa», non «abisso primordiale» (sui due sensi, spesso non del tutto distinti, cfr. West 1966 a Esiodo, *Theog.* 116). *dixere*: sintetizza il paradosso implicito in tutte le trattazioni antiche della cosmogonia: in un mondo in cui il sapere dipende dalla tradizione, come si può conoscere ciò a cui nessuna tradizione può riallacciarsi? Ovidio conosceva di certo la critica alla continuità culturale greca contenuta nel *Timeo* platonico: i Greci sono come bambini rispetto agli Egizi, dato che per loro ogni cataclisma ha portato ciclicamente alla distruzione della memoria scritta, salvando solo una popolazione analfabeta e incapace di ricostruire il passato (*Tim.* 23a). Nel suo poema, il destino dell'umanità è sottoposto a soluzioni di continuità nei due primi libri, con il diluvio e il grande fuoco di Fetonte. L'atto fondante di «dare il nome» al *Chaos* primigenio mette subito in primo piano la presenza insostituibile della cultura greca, dato che la parola non esiste in latino se non come prestito greco. D'altra parte l'atto del nominare non è semplice, ma presuppone una catena di predecessori greci ognuno dei quali, spesso in modo competitivo, modifica il valore di questo costruito originario: ved., p. es., Aristotele, *Phys.* 208b 27-33 che approva, ma traduce in un nuovo contesto teorico, l'idea di Esiodo che «primo venne il *Chaos*». *rudis indigestaque moles*: cfr. la nota a 87 (in chiusura dell'intera sezione) *rudis et sine imagine tellus*, e l'uso di *digesta* in *Fasti* I 1. Ovidio sperimenta un lessico nuovo: non ci sono esempi di *indigestus* (prefisso negativo *in-* + *digero* «distribuisco, organizzo») prima di lui, e *sine imagine* ricrea in latino un aggettivo del lessico filosofico greco, ἀμορφος (*α-* privativo + *μορφη* = latino *forma*, *imago*, *species*). La pressione esercitata dal poeta sul linguaggio sottolinea la novità e la difficoltà dell'argomento. Il poeta, pur non accogliendo la rigorosa dottrina di Lucrezio, sembra qui volerne continuare la sfida per quanto riguarda l'invenzione di un idioma latino che possa soppiantare il linguaggio tecnico della teoria greca.

8. *iners*: non vale solo «statico», ma implica anche (ved. Anderson 1996, *ad loc.*) che ci vorrà *ars* per dare forma e senso a questa massa informe. Continua a essere suggerito un interessante sistema di paral-

leli tra genesi della natura, arte figurativa e arte poetica. Se c'è un collegamento con il generale tema dell'epos, l'idea è quella di una natura che evolve dalla primitiva mancanza di arte verso una crescente ricchezza di forme artistiche attraverso la metamorfosi (cfr. Solodow 1988, p. 213; Id., *Ovid's Ars Amatoria: The lover as a cultural ideal*, «WS» XI 1977, pp. 196-27). La sinalefe in posizione insolita, alla fine del quinto piede, collabora con il senso di ammasso casuale che viene descritto in questi versi. Ovidio mostra la sua predilezione per la forma *nisi* (quasi assente dalla selezione lessicale dell'epos virgiliano, e utile al ritmo dattilico), mentre è rara la forma arcaica e poetica *ni* (cfr. Knox 1986, p. 31).

9. *non ... rerum*: il linguaggio presuppone una lunga storia di dibattito filosofico su concetti come armonia e discordia (Empedocle, Eraclito ecc.): Ovidio ha buone ragioni per richiamare Empedocle che è stato iniziatore della poesia naturalistica (Hardie 1995), ma non c'è il suggerimento di una dottrina precisa. Ved., in generale, v. 432 sg.; Orazio, *Ep.* I 12, 19 sg. (con esplicito riferimento a Empedocle e allo stoico Stertinio); Manilio, I 142 *sitque haec discordia concors*; Lucano, I 98 *concordia discors* (entrambi in ambiente culturale stoicheggiante). *semina rerum*: è particolarmente provocatorio; l'espressione richiama Lucrezio, che la ripete undici volte sempre nella stessa sede metrica, ma che aveva impresso su questo sintagma lo stampo teorico della concezione atomistica epicurea. Ora invece le stesse parole non sono più equivalenti al concetto chiave della fisica materialistica, «atomi», ma sono applicate alla concezione dei tre elementi primari, un'idea incompatibile con il programma didattico di Lucrezio. Questo rapporto con Lucrezio è modellato su quello della sesta egloga di Virgilio (vv. 32-4 *semina ... / ut his ex omnia* [u. l. *exordia*] *primis, / omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis*), dove pure si crea un'incompatibilità fra «quattro elementi» e «atomi»; ved. anche la nota a 419.

10. *Titan*: provocatorio anche l'uso di questo termine (poetico e mitologico per il dio Sole, discendente dei Titani, cfr. Cicerone, *Ara-tea* 589; Virgilio, *Aen.* IV 119) che introduce, sebbene per via negativa, una nota mitologica, ed entra in dissonanza con il contesto naturalistico, come i successivi *Phoebe* e *Amphitrite* (in sede metrica parallela). Nello stesso contesto, Lucrezio aveva usato una terminologia materialistica: *neque tum solis rota cerni lumine largo / altiulans poterat* («non si poteva vedere la ruota del sole volare nelle altezze del cielo»: V 432-3). L'uso dei nomi greci, tutti con morfologia greca (uso rinforzato dall'effetto grecizzante dell'esametro spondiaco 14), suggerisce che il passaggio dal caos al cosmo è accompagnato da un processo di civilizzazione e mitologizzazione: paradossalmente, però,

anche lo stato primitivo della natura si era potuto narrare solo grazie al lessico della cultura greca.

12. *Tellus*: considerando la sequenza di nomi mitologici greci per sole, luna e mare, ci si può chiedere se anche *tellus*, incorniciata da queste personificazioni, non vada scritta con la maiuscola, come fa Tarrant 2004; la corrispondente greca Γῆ o Γαῖα forma con Urano la prima coppia (Apollodoro, I 1), e *Tellus* emerge nel libro II come personaggio del poema (272-303); inoltre al v. 157 (su cui ved. nota) gli editori concordano su *Terram*, data la menzione contestuale dei Giganti figli della Terra. *Tellus* è ancora più radicata nella cultura romana di *Terra* come figura divina, possedendo un tempio già in età repubblicana. Sulle varie tradizioni romane cfr. T. Gesztelyi, «Tellus-Terra mater in der Zeit des Prinzipats», in *ANRW* II 17, 1, 1981, pp. 429-56.

13-4. *braccia* ... *Amphitrite*: la scelta del grecismo mitologico e poetico Anfitrite suggerisce che l'elemento marino sia una sorta di creatura femminile, che stringe la terra con le sue braccia in un amplesso; lungi dall'essere un uso banalizzato (così Bömer, *ad loc.*), il nome proprio trova la sua motivazione nella presenza del prefisso ἀμφι-, che corrisponde all'uso dei prefissi latini *circum-* e *co-* ai vv. 30-1. Il grecismo e la posizione nel verso, che crea un esametro spondiaco, richiamano Catullo, 64, 11 *illa rudem cursu prima imbuat Amphitriten* (a proposito dell'origine non del mare, ma della navigazione, tema che Ovidio affronterà al v. 134; per esametri spondiaci di quattro parole, quale è il v. 24, ci sono modelli contestuali in Catullo, 64, 15 *aequoreae monstrum Nereides admirantes*). In modo abbastanza simile, l'apparizione del nome greco di una divinità marina (*Nerea*) è il primo segnale di una dimensione teogonica e mitologica nella cosmogonia in miniatura di Virgilio, *Ecl.* 6, 35 (sulla posizione di Anfitrite e Nereo nella prima generazione degli dèi cfr. Esiodo, *Theog.* 233 e 243; Anfitrite, consorte di Posidone in Esiodo, *Theog.* 930, ha particolare importanza come dea marina nell'*Odissea*, III 91; V 422; XII 60, 97).

15-7. *tellus* ... *aer*: la prima triplicazione terra-mare-aria corrisponde a un modulo riassuntivo tradizionale, quello del v. 5, ma con tre lessemi nuovi e in ordine diverso, ed è a sua volta variata in modo raffinato da una ripetizione in cui il secondo elemento lessicale è nuovo (*unda* invece di *pontus*; cfr. Wills 1996, pp. 185 e 365).

16. *innabilis*: è *bapax* assoluto, facilitato da *instabilis* che pure, a sua volta, è semanticamente innovativo dato che qui vale «impossibile starci sopra» e non «instabile», come più normalmente (detto, p. es., di mezzi di trasporto, o metaforicamente della Fortuna). La pressione esercitata dalla materia didascalica sull'uso linguistico rinnova il

grandioso modello di Lucrezio. L'asimmetria fra i due aggettivi formalmente paralleli rinforza l'idea di una caotica conflittualità. Una quantità impressionante di aggettivi privativi in *in-* sono attestati per la prima volta in Ovidio o solo in lui: per una lista ved. Mc Keown 1998, a II 9, 51-2. Si tratta di una risposta alle formazioni in alfa privativo nella lingua letteraria greca; significativo il fatto che all'interno della produzione di Ovidio siano *Metamorfosi* e *Fasti*, spesso con precedenti nell'*Eneide*, ad avere la maggior parte delle innovazioni.

18. *aliis aliud*: fa pensare allo stile di Lucrezio, più che alla tradizione della poesia augustea (cfr. Wills 1996, p. 223), anche se con insolita variazione plurale-singolare, forse espressiva dell'idea dominante di asimmetria confusa; notevole in questo senso che il verbo *pugnare*, il cui referente è la discordia, sia costruito prima con un grezzante dativo, poi con la più normale costruzione latina di *cum* e ablativo, poi infine con un grecismo ancora più eccezionale.

19-20. *calidis* ... *pondus*: l'uso del grecismo in questi versi porta avanti la nobile tradizione di Lucrezio e di certa prosa filosofica. L'uso di aggettivi e participi neutri sostantivati, anche nei casi obliqui come in *calidis* e *siccis*, è proprio della ricerca di un linguaggio astratto che possa corrispondere ai modelli greci; più ardito è l'uso di *sine pondere* e *habentia pondus* come se fossero dipendenti da un inespresso, e impossibile in latino, articolo greco (τῶ ... τοῦ). Il procedimento evidenzia come la mancanza dell'articolo sia uno svantaggio per lo sviluppo di un lessico filosofico in latino, e nello stesso tempo (come già in Lucrezio) connota lo sforzo intellettuale di riplasmare le risorse del latino. L'uso di *umens* è raro e poetico prima di Ovidio (solo Virgilio e Tibullo) e questa sostantivazione del neutro plurale non ha precedenti. *sine pondere*: cfr. la nota a 67-8.

21. *deus* ... *diremit*: nel corso della sua attività ordinatrice il demiurgo in un certo senso aggiorna la partizione degli elementi, operando su uno schema quadripartito etere(fuoco)-aria-terra-mare (ved. la nota a 15-7). Per le designazioni cfr. 48 *cura dei*; 57 *mundi fabricator*; e l'incertezza ai vv. 79-82. L'intervento del demiurgo è implicitamente paragonato a un'opera di pacificazione politica, e non emerge nel contesto il valore attivo che aveva il principio della *Dis*-cordia in alcuni presocratici. Ironicamente, la soluzione della *lis* è oggetto di una tra le più famose dispute filosofiche, e Ovidio allude allo sviluppo di un perenne dibattito sul rapporto tra natura e divinità (cfr. Lafaye 1904, pp. 219-20). Del resto, il rapporto fra *deus* et *melior natura* può essere visto sia come distinzione che come endiadi. *Lis* è invece principio attivo (empedocleo) della creazione in *Fasti* I 107. *litem* ... *diremit*: non è nesso comune (cfr. però Columella, III 13, 11 *quae contententium litem disputationemque dirimerent*): il

verbo appare in modo quasi formulare negli storici per indicare la brusca interruzione di un'azione bellica, o di assemblee, per cause di forza maggiore, spesso naturali (la notte, il maltempo).

25. *dissociata ... ligauit*: l'uso di *dissocio* in contesto positivo rimanda a quello di *consocio* in contesto negativo nella fisica atomistica: Lucrezio, II 121 (cfr. D. Fowler, *Lucretius on atomic motion*, Oxford 2002, p. 186, che cita anche Boezio, *Consol.* III 12, 6): nel mondo epicureo nessuna forza superiore controlla gli atomi e fa sì che possano associarsi, mentre nelle tradizionali dottrine basate sugli elementi è quasi inevitabile introdurre un principio di attrazione e di ordine universale. Si potrebbe dire che il cosmo di Ovidio è governato da un dominio universale e pacificatore, come l'impero romano, mentre quello di Lucrezio è una democrazia conflittuale: la natura di Ovidio è una forza che pianifica e unifica (cfr. la nota a 21), mentre quella di Lucrezio procede per patti e accordi, di caso in caso. La crescente enfasi su risoluzione dei conflitti e ordine cosmico può essere un compenso per l'assenza di Augusto (non nominato fino a I 204) dal proemio dell'opera, anche se naturalmente il libro I procederà verso distruzione e caos sin dall'entrata in scena del dio supremo Giove.

27. *fecit*: la variante *legit* per *fecit*, meno idonea al contesto, potrebbe derivare dall'interferenza con XII 43.

30. *circumfluus*: è una prima attestazione assoluta; la famiglia dei composti in *-fluus* è per lo più posteriore a Ovidio, ma ved. Mazio, fr. 15 Morel *diffuus*. Al v. 14 l'idea dell'acqua come elemento avvolgente era stata espressa solo implicitamente nel teonimo greco *Amphitrite*, scelto per il valore del prefisso ἀμφι- «intorno». L'acqua si insedia come «ultimo» degli elementi, nel senso di più esterno (in questo senso va la congettura *extima* di Bentley per *ultima* al v. 31).

32-5. *sic ... orbis*: l'attività del dio va contrastata con il processo di separazione in «membra» descritto da Lucrezio, V 437-48, in cui, con coerente materialismo, le parti stesse sono soggetto attivo del processo di riaggregazione e riordino.

32. *quisquis ... deorum*: è uno dei punti focali per le discussioni medievali sulla creazione, in cui Ovidio è presentato come autorità grazie alle sue concordanze con la *Genesi*, anche se a volte la sua reticenza a proposito della figura del creatore viene motivata come idolatria o ipocrisia (cfr. N. Wright, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 68-84).

33. *congeriem*: prima di questo passo è presente solo in Livio, XXXI 39. Cfr. al v. 8 *congesta*. La variante *coegit*, presente solo nel Bernense e preferita da molti editori, non rende bene il senso, perché Ovidio sembra qui interessato alla distribuzione, non al compatta-

mento della materia, ed è facile sospettare che sia stato condizionato dai prefissi di *coeruit* e *congeriem* (vv. 31, 33).

36-88. Dopo aver costituito il globo terracqueo come struttura equilibrata, il creatore procede con ordine sistematico: il testo è strutturato con una partizione chiara e didascalica, tale da rendere operativo l'ordinamento anche a livello discorsivo: acqua salata e dolce (vv. 36-42); terra (vv. 43-51, con una precisazione sulle cinque zone climatiche e la loro simmetria); aria e fenomeni meteorologici (vv. 52-66, con una precisazione sui quattro venti cardinali e la loro simmetria); etere (vv. 67-8); poi per ordine le creature viventi che vanno a popolare ogni singolo dominio: stelle e figure divine nell'etere (v. 73), pesci nell'acqua (v. 74), animali sulla terra e uccelli nell'aria (v. 75, nuovamente con una sequenza il cui elemento finale è riacorciato); coda sulle origini dell'uomo (vv. 76-88), essere che popola la terra ma che per sua speciale natura guarda verso il cielo.

36. *diffundi*: la variante *diffudit*, più ampiamente attestata, non è necessariamente inferiore. Tuttavia l'infinito offre un parallelismo con i due infiniti successivi e rende bene una progressione nel tempo («iniziare a diffondersi», poi «gonfiarsi al vento» e infine «circondare le terre»). Cfr. Virgilio, *Geor.* I 356-7.

43-4. *iussit ... montes*: imitazione con variazione della cosmogonia di Sileno (cfr. la nota a 88) in Virgilio, *Ecl.* 6, 39 *incipiant silvae cum primum surgere*.

44. *lapidosos*: è reso con «rock-ribbed» in Miller – Goold 1984, ma l'analogia con *fronde* suggerisce «coperti di sassi». Da qui rinasceranno gli uomini nella storia di Deucalione, vv. 399-400.

45-51. Le zone del globo: il modello è chiaramente Virgilio, *Geor.* I 231-58, dove emerge già un accenno alla provvidenziale architettura del cosmo (cfr. Galasso 2000, *ad loc.*; per argomenti epicurei che muovono proprio dall'analisi delle zone al fine di negare l'ordinamento provvidenziale ved. Lucrezio, V 195-205; Cicerone, *Nat. deor.* I 24). Ma Ovidio poteva anche rifarsi alla *Chorographia* di Varrone Atacino, di cui resta un frammento sul tema delle zone (fr. 13 Blänsdorf = 17 Courtney), dove è attestata una struttura in qualche modo simile, con abbinamento e distinzione fra zone celesti e zone terrestri. Sia Virgilio che Varrone dipendono dall'importante trattazione di Eratostene, *Hermes* fr. 16 Powell. L'uso del grecismo *zona* in questo senso, invece di vocaboli latini usati per analogia come in Lucrezio e Cicerone, è attestato sin da Varrone, *Menippeae saturae* 92 Astbury, ed è autorizzato da Virgilio, *Geor.* I 233. L'uso di *temperies* rende con

precisione, in termini più tecnici rispetto a Virgilio, *Geor.* I 237-8, la terminologia delle «zone temperate» di Eratostene, *Hermes* fr. 16, 15-9 Powell (cfr. R.F. Thomas, *Lands and peoples in Roman poetry*, Cambridge 1982, p. 11 sg., e la nota a 433).

46. *ardentior*: prima di Ovidio questo comparativo non è mai presente in poesia; quattro esempi sono in Cicerone, tra cui uno in un contesto ispirato alla fisica stoica (Panezio): *Tusc.* I 42, 15 *calidior est enim uel potius ardentior animus quam est hic aer, quem modo dixi crassum atque concretum* («è più caldo, o meglio forse più ardente lo spirito di quanto lo sia questo aere, che ho appena definito spesso e corposo»).

50. *inter utrumque*: questa lezione del Bernense (e di altri codici di minor peso) sembra da preferire per la logica della divisione in zone, dato che le due temperate vengono collocate fra gli estremi del caldo e del freddo, corrispondenti alle tre zone già citate, un'unica zona torrida e due zone glaciali. Il neutro *utrumque* pare riferirsi a questa situazione meglio di *utramque*, «fra l'una e l'altra zona», cioè tra le due zone fredde.

53. *pondus aquae leuius*: ha attestazioni deboli e di epoca umanistica, ma è chiaramente preferibile per eleganza e pregnanza concettuale al *pondere aquae leuior* prevalente nella tradizione (cfr. A.E. Housman, edizione di Lucano, p. XXVII sgg.). Ovidio vuole qui stabilire una sistemata proporzione, in forma di chiasmo, tra i pesi dei quattro elementi naturali e non un improbabile parallelismo tra peso dell'acqua e peso della terra, in forma di meccanica anafora.

56. *fulgora*: questa lezione giusta del Bernense è soppiantata in quasi tutta la tradizione da *frigora*, interpolato sulla base di Virgilio, *Geor.* I 352.

57-66. I venti sono potenze divine e oggetti di culto nel mondo greco-romano. Dall'*Iliade* risulta che banchettano insieme in un palazzo come signori (XXIII 200 sgg.); nella *Teogonia* di Esiodo sono fratelli, figli dell'Aurora (vv. 378-80; Ovidio è il primo poeta latino a definirli esplicitamente *fratres*); nell'*Odissea* sono già menzionati in numero di quattro (in Esiodo manca il primo): Euro, Noto, Zefiro, Borea. Da qui si sviluppano modelli più sofisticati di «rosa dei venti». Ovidio usa i nomi greci per tutti questi venti tranne Austro, che corrisponde al greco Noto; con il nome greco, il vento ricompare quale protagonista del diluvio al v. 264, mentre simmetricamente Borea sarà detto latinamente Aquilone al v. 262. Seneca, *Nat. quaest.* V 16, 1 riprende questi versi come rappresentazione canonica della distribuzione geografica dei venti e dei loro nomi. I passi omerici sui venti erano ogget-

to di controversia nella tradizione di filosofia della natura anteriore a Ovidio; per una messa a punto di età augustea ved. la discussione di Strabone, I 2, 21 (che coinvolge Posidonio, Eratostene e altri filosofi e geografi).

57. *fabricator*: il termine ci riporta alla tradizione platonica e stoica mediata da Cicerone, *Tim.* 6, 3 *Atque illum quidem quasi parentem huius universitatis inuenire difficile est, cum iam inueneris, indicare in uulgus nefas. rursus igitur uidendum, ille fabricator huius tanti operis utrum sit imitatus exemplar, idne, quod semper unum <et> idem et sui simile, an id, quod generatum ortumque dicimus. atqui si pulcher est hic mundus et si probus eius artifex, profecto speciem aeternitatis imitari maluit*; «Difficile è ritrovare questo che possiamo chiamare genitore di tutto questo cosmo, e una volta scopertolo, è empio rivelarlo alla massa. Nuovamente occorre capire se l'artigiano di questa enorme opera abbia imitato un modello, o quello che è sempre uno e sempre simile a sé, o quello che chiamiamo generato e nato. Eppure, se è vero che è bello questo cosmo, e che è buono il suo fattore, bisogna che abbia preferito imitare l'immagine dell'eternità». Per una coincidenza non priva di intenzione polemica, il termine ricorre in Lucrezio solo in un passo che si riferisce all'operare di forze distruttive (III 472 *Nam dolor ac morbus leti fabricator uterquest*; «Dolore e malattia sono entrambi operai della morte»).

60. *lanient mundum*: è nesso forte e icastico, che fa pensare all'azione di belve feroci che sbranano un corpo; metaforico dell'azione di una tempesta sulle navi in *Her.* 7, 175. *discordia fratrum*: per *fratres* ved. la nota a 57-66. L'uso di questa espressione è sorprendente, dato che una memorabile frase di Virgilio (*Geor.* II 496) l'aveva associata alle violente rivalità delle corti orientali (ved. anche v. 145, sulla discordia fraterna come segno estremo dell'età ferrea, archetipo della guerra civile); ved. inoltre vv. 9 e 433. L'allontanamento dei fratelli appare come una misura di risanamento politico, così come viceversa la guerra civile è fenomeno cosmico.

61-6. La distribuzione dei nomi propri non è solo artistica, ma mimetica: i quattro nomi sono ognuno in sede metrica diversa, e occupano la sequenza di posizioni più marcate che ci si può aspettare in un esametro, cioè inizio (Euro), cesura pentemimere (Zefiro); cesura efte-mimere (Borea); fine verso (Austro), come se la sequenza volesse riprodurre l'ordine geometrico che viene instaurato nel mondo e alludere all'idea dei quattro punti cardinali attraverso il codice della metrica e della scrittura. In altri casi troviamo in poesia latina sequenze di quattro versi che illustrano i quattro punti cardinali, con effetto

più ordinato ma meno fluido, cfr. Ovidio, *Trist.* I 2, 27-30 (anche lì in sequenza est, ovest, nord, sud); Sesto Paconiano, p. 343 Courtney.

61. *Eurus ... Auroram*: i nomi sono non solo assonanti, ma anche legati da derivazione dotta. L'etimologia greca di *Euros* da ἥως «auro-ra, Oriente» e ῥέω «scorro» è attestata in Gellio, II 22, 7 (cfr. Michalopoulos 2001, pp. 77-8, e *infra*, II 159-60; Virgilio, *Aen.* II 417-8 *laetus Eois / Eurus equis*; Seneca, *Agam.* 482 sg.). *Nabataeaeque*: il richiamo a un nome etnico esotico, legato alle zone interne dell'Arabia, non è solo una preziosità: il popolo è noto ai Romani a partire dalla generazione di Pompeo e Cesare (*Bell. Alex.* I, 1; Strabone, XVI 4, 21; in greco sin da Posidippo, *Epigrammata* II 15-6; riferimenti storici nell'edizione di G. Bastianini - C. Gallazzi, Milano 2001, p. 119), e nell'epoca di Ovidio è considerato un regno satellite di Roma. Wheeler 1999, pp. 198-9 nota come il linguaggio della geografia dei venti richiami la politica espansionistica di Roma; in questo senso va anche la menzione della Perside al v. 62 (cfr. Ovidio, *Ars* I 225).

64. *septemque Triones*: ved. la nota a II 171.

67-8. *liquidum ... aethera*: per l'epiteto dell'etere ved. Lucrezio, V 500; cfr. Ovidio, *Rem.* 6. Per statistiche sui versi rimati ved. Bömer e Lee 1953, *ad loc.* *grauitate carentem*: è un'innovazione di stampo lucreziano, che ambienta in latino l'uso di ἀβαρής nella fisica greca (ved., p. es., Aristotele, *Cael.* 277b 19; Plutarco, *de Stoicorum repugnantibus* 42, *Mor.* 1053e = Crisippo, *SVF* 434, 3); cfr. vv. 20 e 26 *sine pondere*.

68. *faecis*: l'uso di *faex* in testi letterari è di solito riservato o al sedimento del vino, o a espressioni dispregiative in senso politico: qui è evidente la matrice di un passo isolato di Lucrezio, in cui il termine designa un processo di sedimentazione a livello cosmico: *confluxit grauis et subsedit funditus ut faex* («[il fango] precipitò in virtù del suo peso e si depositò sul fondo come la feccia»: V 497). Rispetto a Lucrezio, Ovidio accetta, qui solo implicitamente, una gerarchia tra i vari livelli dell'universo basata su una svalutazione della materia brutta rispetto allo spirito: non a caso proprio qui, contestualmente all'uso di *faex*, appare per la prima volta il termine tecnico per il quarto elemento, «etere», che ai vv. 23 e 26 era ancora presentato come cielo. La tradizione che oppone la materia pesante al pensiero e alla sublimazione si ramifica attraverso la dottrina orfica e le tradizioni platoniche e stoiche sino al cristianesimo.

69. *dissaepserat*: è certamente preferibile a *discerpserat* «aveva fatto a pezzi», tramandato quasi concordemente, che ha valore troppo violento (cfr. 60 *lanient*); *dis-saepio*, originariamente «delimitare con una siepe», combinato con *limitibus certis*, fa pensare all'azione ordi-

natrice e geometrica degli agrimensori romani, un'analogia importante (per l'uso di *limes* cfr. Ovidio, *Am.* III 8, 42 *signabat nullo limite mensor humum*, e anche *limitatio*, usato dagli scrittori di agronomia come equivalente di «centuriazione», p. es. Siculo Flacco, *de conditionibus agrorum* 118, 16) – mentre al v. 136 questa attività compare in senso proprio, collegata all'instaurarsi della proprietà privata, in una sorprendente luce negativa. Il verbo è raro, ha precedenti nella fisica di Lucrezio (I 999) e viene ripreso, in contesto influenzato da Ovidio, nella *Medea* di Seneca (335 *bene dissaepi foedera mundi*).

70. *fuertant caligine caeca*: la divergenza fra le due lezioni tramandate è notevole; sembra improbabile che a questo punto della cosmogonia vi sia ancora un rimando alla «massa» del caos, e il perfetto *latuere* non è coerente con la sintassi: la lezione offerta dalla maggior parte dei testimoni sembra perciò dovuta a interferenza con la cosmogonia dei *Fasti* I 107-8 *ut semel haec rerum secessit lite suarum / inque nouas abiit massa soluta domos* e va dunque respinta.

71. *effruescere*: in poesia, prima di Ovidio, è presente solo in Lucrezio, in due contesti diversi. Qui il verbo è fortemente espressivo, in opposizione alla cupa nebbia primordiale, e l'effetto di innovazione è aumentato dalla ridondanza dell'incoativo unito a *coepe*.

72. *animalibus*: per l'inclusione di dèi, stelle e animali accanto agli uomini fra gli esseri animati ved. Cicerone, *Nat. deor.* II 42; Seneca, *Ep.* I 13, 17. Per l'allusione al concetto greco di Zodiaco ved. la nota successiva.

73. *caeleste solum*: l'espressione, molto ardita, non sembra avere paralleli nelle tradizioni cosmogoniche. *formaeque deorum*: fa pensare alla teoria stoica per cui nel cielo ci sono corpi divini (cfr. von Albrecht 1966, *ad loc.*), ma il significato di *formae* non è stato chiarito dai commentatori (ved. però A. Hewig, «CQ» XLI 1991, pp. 554-6). Forse si può pensare all'uso di *simulacra deorum* per indicare (presumibilmente) le costellazioni in Ovidio, *Her.* X 95 (passo controverso: il senso normale del nesso in latino è «statue degli dèi»), e all'uso di *formae* per le costellazioni in II 78, poi sviluppato in senso minaccioso in II 194 *simulacra ferarum*. D'altra parte nell'uso di *animalia* si presuppone l'etimologia greca di Zodiaco, da ζῷδιον «piccola figura, rappresentazione di animale», a sua volta da ζῷον «animale, essere vivente». Si noti inoltre Ovidio, *Phaenomena*, fr. 2 Courtney (= 4 Lenz), in cui il dio pone nel cielo *simulacra*, cioè costellazioni, corrispondente ad ἀγάλματα in Arato, 453 (un passo di notevole importanza nel perduto poema di Ovidio: Lattanzio, *Diu. Inst.* II 5, 24 lo attesta come finale dell'opera). *deorum*: la comparsa degli dèi nella cosmologia di Ovidio non è accompagnata da alcuna spiegazione o commento, mentre, come risulta dal proemio, essi saranno una

forza dominante in tutto il poema. Cicerone, *Nat. deor.* II 15; 39 offre una trattazione da mettere a contrasto.

75. *agibilis*: si tratta di una neoformazione, poi ripresa da Seneca, *Nat. quaest.* V 5, 2 *inertem et inagibilem esse, cum aqua motum suum habeat* (altri passi in Bömer, *ad loc.*; soprattutto, Vitruvio, I 6, 3 *aer agitatus e uentorum agitationibus*): esprime in tono scientifico l'appartenenza dell'elemento aereo ai volatili.

76-9. *Sanctius ... origo*: l'importante fase della creazione dell'uomo è orchestrata da Ovidio su un dilemma che contiene un effetto a sorpresa. La prima impressione è che il poeta voglia contrapporre, secondo i due filoni dominanti della riflessione classica, una spiegazione divina e una materialistica dell'origine della specie. Questo almeno sembra di capire quando il primo corno dell'alternativa è il demiurgo con seme divino e il secondo comincia con la terra, che ancora conteneva particelle di cielo. La seconda parte viene poi modificata dall'intervento di Prometeo, il figlio di Giapeto (v. 82): è lui che ha usato la terra come materiale da plasmare. La scelta è quindi tra spiegazione divina e spiegazione mitica della nascita dell'uomo, e la seconda, nel cosmo del poema mitologico che va prendendo forma, riceve maggiore enfasi. Da notare che entrambe le spiegazioni contengono un forte riferimento all'arte figurativa, da una parte un *opifex*, dall'altra un artista che *finxit in effigiem* la materia grezza, sino a che la terra non è più *sine imagine*, amorfica e senza figure. (Per il parallelismo con l'azione del poeta si ricordi che il greco ποιητής significa sia «poeta» che «creatore, facitore, artista».) La fabbricazione dell'uomo, anch'essa una metamorfosi, illustra una verità primaria per questo poema, l'idea che la materia è modificabile e adattabile a sempre nuovi progetti e combinazioni. Si veda però la creazione «seconda» dell'uomo, complementare a questa nella sua paradossalità (vv. 400-6). L'uomo è visto come ricettacolo della ragione, *rationis particeps*, cfr. Cicerone, *Off.* I 11.

78. *homo*: un forte effetto di sorpresa è dato dall'anticipazione della frase predicativa e dalla semplicità di quella principale, che risulta enfatica proprio nel suo rifiuto di abbellimenti formali: il nominativo *homo* è molto raro in poesia, tre casi in Lucrezio, due in Virgilio, mai negli altri maggiori poeti augustei, in Ovidio ancora solo *Ibis* 408.

78-82. *semine ... semina ... satus*: l'insistenza sul linguaggio della «semina» (78 *diuino semine*, 81 *semina*, 82 *satus*) non si lega immediatamente al contesto, ma in qualche modo anticipa il ruolo di Saturno, dio della semina, nel tempo della prima generazione di uomini, l'età aurea (cfr. tuttavia v. 108). Nel seguito del poema, dopo la paradossale semina di sassi di Deucalione e Pirra (vv. 398-415), la nascita

di razze umane dalla semina (III 101-30; VII 121-48) sarà vista come evento mostruoso e pericoloso (Ahl 1985, pp. 115-6).

79. *opifex rerum*: l'opera del demiurgo è presentata in termini che ricordano la tradizione platonica: *non opifcem aedificatoremque mundi Platonis de Timaeo deum*, Cicerone, *Nat. deor.* I 18 (cfr. la nota a 57 per il riferimento alla terminologia platonica, mediata da Cicerone).

82-3. *quam ... deorum*: non sembrano esserci attestazioni nel mondo greco-latino, prima di Ovidio, dell'idea che l'uomo fu creato a immagine e somiglianza *corporea* degli dèi. Il precedente meno lontano è la creazione della donna, cioè Pandora, in Esiodo, *Op.* 61-2, dove c'è un riscontro preciso nell'uso di terra mista ad acqua e nell'idea di plasmare a immagine divina (più esattamente, immagine «delle dee»). Per i lettori postclassici è inevitabile pensare alla creazione dell'uomo nei testi biblici, cfr. *Gen.* 1, 26-7 (Vulgata) *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram ... et creauit Deus hominem ad imaginem suam*; 2, 7 *formauit [finxit: *Vetus Latina*] (eum) de limo terrae et inspirauit in faciem eius spiraculum uitae et factus est homo in animam uiuentem*. Contatti indiretti tra Ovidio e testi ebraici sono ipotizzati da G. Lieberg, *Sulla creazione dell'uomo in Ovidio*, «BSL» XXIX 1999, pp. 89-95. Lieberg nota giustamente che nel quadro della filosofia greco-romana dopo Platone, che svaluta il corpo rispetto all'anima, è naturale prevalga il concetto per cui è lo spirito, non il corpo umano a rappresentare una sorta di imitazione o di riverbero del divino. Ovviamente il testo biblico viene in prevalenza interpretato in ambiente cristiano come un'analogia spirituale e morale, non fisica, tra il divino e l'umano. Ma nel dibattito che ferve nella cultura giudaico-ellenistica, ad esempio in Filone di Alessandria (una generazione dopo Ovidio), *de plantatione* 16 sgg. si discute sulla «somiglianza» o «imitazione» rispetto a Dio, e si contrappongono interpretazioni più o meno trascendenti di ciò che unisce l'umano al divino. In questo dibattito convergono stimoli provenienti dal *Timeo* platonico (in particolare 37c-d: il mondo come immagine degli dèi eterni, il dio che progressivamente rende il mondo «più simile» al suo modello; ved. T.M. Robinson, *Ovid and the Timaeus*, «Athenaeum» LVI 1968, pp. 254-60) e da una tradizione stoica che probabilmente dipende da Posidonio (cfr. Schmidt 1991, pp. 25-9, con bibliografia). L'intervento di Prometeo, che plasma la terra umida su modello di corpi divini, ha forti analogie con le idee antiche sull'origine delle arti plastiche, e quindi contribuisce a collegare l'origine dell'uomo con l'ideologia del poema, in cui arte e corporeità sono fondamentali. Inoltre il tratto specifico selezionato come differenza tra uomo e animale è la posizione eretta, una scelta importante in un poema dominato dalla visualità. La tensione verso l'alto dell'essere umano sarà

poi ripresa, soprattutto nei libri finali del poema, da idee di catasterismo e apoteosi. D'altra parte la differenza assoluta fissata tra uomo e animale (cfr. in genere U. Dierauer, *Tier und Mensch im Denken der Antike*, Amsterdam 1977) è un presupposto carico di ironia tragica, in un poema in cui la frontiera tra animale e uomo si rivelerà così permeabile alla violenza trasfigurante della metamorfosi. Sulla tradizione esiodea di Prometeo, figlio di Giapeto, ved. A. Casanova, *La famiglia di Pandora*, Firenze 1979; Orazio, *Carm.* I 3, 27 *audax Iapeti genus*. In un momento come questo, la sostituzione di «figlio di Giapeto» a «Prometeo» non è né banale né preziosa (anche se ha una sua utilità metrica, data la scarsa adattabilità di *Prometheus* all'esametro), ma sottintende un tipico problema di «recessione del punto di origine»: Prometeo, creatore della stirpe umana, era già figlio di qualcuno. La posizione genealogica di Prometeo nel testo della *Teogonia* di Esiodo (134-8), d'altra parte, è notevolmente anteriore non solo rispetto alla genesi dell'uomo, ma anche a quella degli dèi: Giapeto è un Titano figlio di Urano e Gea, ed è nato prima dello stesso Crono: anche se poi Esiodo ritarda la narrazione su Prometeo sino al v. 507 sgg. L'interesse per questo mito in età augustea è testimoniato dall'egloga sesta di Virgilio (v. 42) e dal titolo *Prometheus* attribuito a Mecenate. Un aspetto immancabile delle rivisitazioni di questo mito è la discussione su virtù e vizi trasmessi alla natura umana dalla materia prima usata dall'artefice. In Ovidio la questione è complicata, e resa ironica, dal fatto che dopo questa prima antropogonia, ve ne sarà un'altra con caratteristiche e materiale abbastanza diversi, a opera di Deucalione e Pirra, cfr. vv. 400-36. Se si considera che questa seconda genesi dell'uomo sarà basata sulla pietra e sull'analogia con la scultura, è interessante che l'opera di Prometeo sia qui incentrata sui materiali e sulla terminologia della produzione fittile (terra, acqua, *ingere*). Per un Romano in particolare, l'arte delle figure in terracotta costituisce una tradizione arcaica e italica (coroplastica templare, ma anche figurine *ex uoto*) rispetto alla più avanzata ed ellenica produzione di statue in pietra (cfr. la nota a 404-6). Ovidio sfrutta questa analogia per immaginare la successione delle sue due creazioni dell'uomo. Nella più antica prevale l'idea di imitazione della figura divina (v. 83), nella seconda si tratta di un vero miracolo, e la tecnica umana della statuarìa è invocata solo come analogia (vv. 405-6). D'altra parte, l'analogia fra le arcaiche e italiche immagini fittili degli dèi e la creazione dell'uomo su modello divino suggerisce un interessante effetto di specularità, senza che Ovidio ne esplori le possibili conseguenze in direzione di una critica filosofica della teologia antropomorfa. Nelle discussioni teologiche antiche, la somiglianza tra simulacri divini e immagine umana è usata come argomento sia contrario che favorevo-

le alla religione (ved., p. es., Cicerone, *Nat. deor.* II 76: le immagini divine sono prova dell'esistenza degli dèi). La prima attestazione classica del motivo per cui l'umanità fu plasmata dall'argilla bagnata è in Aristofane, *Au.* 686 (cfr. Dunbar 1995, *ad loc.*): ci sono naturalmente molti paralleli in varie culture (Stith Thompson A 1241) e in particolare nella Bibbia (*Gen.* 2, 7). D'altra parte già nella storia di Efesto che plasma la donna, e di Pandora formata dagli dèi, rispettivamente in Esiodo, *Theog.* 571-2 e *Op.* 61-82, è presente questo motivo per la creazione della sola donna; per altri esempi nella cultura greca classica ved. Dunbar 1995, *loc. cit.* Ovidio omette qualsiasi riferimento a Prometeo come Titano, personaggio cruciale nello sviluppo delle narrazioni teogoniche e mitologiche greche. Pausania, X 4, 4 attesta che nella Focide sono conservate due grosse pietre, del colore dell'argilla e dall'odore di carne umana, residui della fabbricazione dell'uomo. Ma forse il tratto più caratteristico del mito narrato da Ovidio è il rapporto imitativo che si instaura tra riproduzione della figura divina e potere universale degli dèi (*moderantum cuncta*): il forte nesso tra queste due idee fa pensare alla nascente semiotica dell'impero romano, uno spazio politico in cui la riproduzione e disseminazione delle immagini della famiglia imperiale ha una funzione fondamentale, e la presenza di statue «a immagine» dei governanti garantisce *humanitas* e unità in un vasto mondo che aspetta di essere plasmato e civilizzato.

82. *pluuiialibus*: questa lezione del Bernense, da preferire perché si collega in profondità all'idea del «residuo celeste» che nobilita l'uomo, è stata soppiantata in quasi tutta la tradizione dal banalizzante *fluuiialibus*.

84-6. *pronaque ... uultus*: l'idea della posizione eretta come ricordo dell'origine elevata dell'uomo, e il contrasto con quella prona dell'animale, tutta rivolta al bisogno di cibo, ricorre in testi di ispirazione filosofica, spesso come motivo proemiale: Sallustio, *Cat.* 1, 1 *pecora, quae natura prona atque uentri oboedientia finxit*; Cicerone, *Leg.* I 26 *nam cum ceteras animantis (natura) abiecisset ad pastum, solum hominem erexit ad caelique quasi cognationis domicilique pristini conspectum excitauit*; «infatti la natura, avendo abbassato gli altri esseri viventi verso il loro cibo, volle che solo l'uomo stesse eretto, come per indirizzarlo verso la visione della sua sede originaria e congenita, il cielo»; Seneca, *Ep.* 65, 20; Agostino *Ciu.* XXII 24 (cfr., p. es., Platone, *Tim.* 89-90; Senofonte, *Mem.* I 4, 11). Ovidio esprime la tensione verso l'alto con un tricolon ascendente di notevole efficacia. Cfr. anche L. Alfonsi, «A&R» XLIV 1942, pp. 59-65; A. Wlosok, *Laktanz und die philosophische Gnosis*, Heidelberg 1960, pp. 8-47.

87. *rudis et sine imagine*: riprende *rudis indigestaque moles* di v. 7 e chiude quindi il ciclo della creazione vera e propria; per il linguag-

gio e per la concezione cfr. Luciano, *Prometheus* 12-3, in cui ricorre una versione del mito di Prometeo che plasma l'umanità simile agli dèi (un raro parallelo alla concezione presente nei vv. 82-3) e la terra (in quanto luogo fisico, non in quanto materiale) è definita ἄγριόν τι χροῖμα καὶ ἄμορφον.

88. *induit ... figuras*: l'effetto conclusivo di questo verso, che di fatto termina la cosmogonia, è rinforzato dall'allitterazione iniziale e dall'uso di tre termini tipici del vocabolario metamorfico, *induit* («si riveste di, indossa», variazione audace su locuzioni come «la terra vestita di fiori e piante» in Cicerone, *Nat. deor.* II 98), *conversa* e *figuras*. Nel modello della sesta egloga, una funzione analoga ha il v. 40 *rara per ignotos errent animalia montis*, che conclude la sezione sulle origini della vita ed è subito seguito dal mito di Deucalione e Pirra.

89-150. *Il mito delle Età*. A partire da Esiodo (*Op.* 106-201; cfr. West 1997, pp. 312-9 per i paralleli e i precedenti asiatici) si sviluppa una tradizione secondo cui l'umanità attraversa alcuni stadi successivi di crescente declino, in genere quattro, accostati specificamente ai quattro metalli oro, argento, bronzo e ferro. Già Esiodo offre questo schema in una versione trasformata, interpolando fra bronzo e ferro una generazione «degli eroi», e introducendo idee di alternanza e ciclicità. Questa concezione del declino umano e la formalizzazione delle varie razze o generazioni è incoerente con l'ideologia prevalente nell'*epos* e nella poesia eroica greca, per cui si pensa che nasca da influssi dell'Asia occidentale (West 1997, p. 312). Numerosi autori successivi aggiungono variazioni dettagliate; particolare influsso ha Arato, 96-136, con il mito della vergine Dike, che doveva essere stato tradotto da Ovidio nei suoi quasi totalmente perduti *Phaenomena* (cfr. P. Esposito, «I *Phaenomena* di Ovidio», in I. Gallo - P. Esposito, *Ovidio da Roma all'Europa*, Napoli 1998, p. 55 sgg.; L. Cicu, «Sandalion» II 1979, p. 117 sgg.). La novità fondamentale è il senso di continuità metamorfica che domina la sequenza: rispetto ad altre interpretazioni antiche del mito delle età, Ovidio è interessato a una specie di fluido evolucionismo, segnato dalla grande frequenza di comparativi e di *shifters* temporali («evolutionary change, it seems, is also to be recognized as metamorphosis in terms of the poem»: Due 1974, p. 100). Non a caso, per Esiodo, è stato addirittura possibile sostenere che lo schema delle quattro età non abbia carattere di successione cronologica, ma rappresenti una sorta di tipologia stabile; in ogni caso, anche presentazioni più narrative della serie delle età ben difficilmente raggiungono il senso di dinamismo di Ovidio. In questo senso è importante che egli elimini i riferimenti di Esiodo (*Op.* 110; 128; 143; 158) alla «fabbricazione» delle razze umane da parte di

Zeus e degli dèi, che connettendo il mito delle età con quelli di Prometeo, Efesto e Pandora, fanno pensare ad esso come a una catena di esperimenti divini e non come a un processo evolutivo. D'altra parte, se si considera la revisione di questa tradizione esiodea in Arato e nelle *Georgiche* di Virgilio, colpisce in Ovidio la limitata presenza dell'intervento divino e della provvidenza: dal suo racconto non emerge un senso di giustizia e di motivazione superiore per i cambiamenti portati dalla successione delle età e delle generazioni. L'effetto complessivo, come già nel racconto della cosmogonia, è quello di una convivenza disarmonica tra concezioni mitologiche e visioni più scientifiche dell'evoluzione naturale e umana. L'altro punto di contraddizione è la convivenza di uno schema discendente esiodeo e di elementi di dottrine sull'origine della civiltà umana, antropocentrici e ascendenti (quali sono variamente testimoniati nella filosofia ellenistica). Virgilio nelle *Georgiche* aveva conciliato l'età dell'oro con l'evoluzione della civiltà umana attraverso la figura di Giove, che per migliorare moralmente l'umanità mette fine all'inerzia e introduce la necessità del lavoro. Ovidio dà meno spazio all'intervento di Giove, che si limita ad alterare la «primavera perpetua», creando le stagioni, e descrive una progressione autonoma di tecniche e di scoperte che fa pensare alle teorie «ascendenti», combinandole però con l'idea di ineluttabile declino morale tipica della tradizione poetica del mito delle età. Il risultato, come nella cosmogonia, è un conflitto fra tradizioni che non porta a una visione unificante. Il brano è ricco di effetti paradossali basati sulla contraddizione fra il simbolismo morale e il valore materiale dei vari metalli. Come introduzioni generali al mito delle età ved. H.C. Baldry, *Who invented the Golden Age?*, «CQ» II 1952, pp. 3-92; B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967; F. Lämmli, *Homo Faber*, Zürich 1968; B. Reischl, *Reflexe griechischer Kulturentstehungslehren bei augusteischen Dichtern*, Diss. München 1976; K. Kubusch, *Aurea Saecula*, Frankfurt 1986; A. Dihle, «Fortschritt und Goldene Urzeit», in J. Assmann - T. Hölscher (edd.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988, pp. 150-69. Più specificamente su Ovidio, G.K. Galinsky, *Some aspects of Ovid's Golden Age*, «GB» X 1981, pp. 193-205.

89-112. *L'età, o generazione, aurea*. Come la descrizione iniziale del Caos, questa prende le mosse da una paradossale sequenza di assenze e negazioni: cfr. M. Davies, *Description by negation*, «Prometheus» XIII 1987, pp. 265-84. La struttura formale è equilibrata ed elegante, due serie di dodici versi ciascuna conclusa da un cosiddetto «verso aureo» (100 e 112). Ovidio tratta l'età di Saturno anche in XV 96 sgg., con differenze di tono, in *Am.* III 8, 35 sgg.; *Fasti* II 289 sgg.;

ved. anche Virgilio, *Ecl.* 4 e Orazio, *Epod.* 16. La struttura concettuale è caratterizzata da una frattura all'altezza di *mox* (109), e nella parte finale non mancano le sorprese (ved. le note a 101-6 e 107-12). Ovidio insiste sul fatto che si tratta di un'età di naturale rettitudine (cfr. *fidem rectumque colebat* al v. 90, dove l'uso di *colo* «coltivare» è marcato: in questa età si coltiva il bene, non certo i campi), in cui manca tutto ciò che definisce la giustizia in senso romano, punizioni, leggi scritte, giudici e avvocati. Nelle *Opere e Giorni*, in cui Dike ha un ruolo fondamentale, Esiodo non dà alcuno spazio esplicito alla giustizia, né come presenza né come assenza, in quell'età dell'oro che per lui è sostanzialmente uno stato di quiete (*Op.* 109-19). Questa differenza alla giustizia indebolisce le interpretazioni secondo cui l'intero *logos* esiodico delle età è basato sull'alternanza polare fra Dike e Hybris (J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris 1965, pp. 13-79; Id., «Méthode structurale et mythe des races», in J. Braunschweig (et alii), *Histoire et structure*, Paris 1985, pp. 43-60). Invece la rilettura di Esiodo operata da Arato (96-136, cfr., p. es., A. Schiesaro, *Aratus' myth of Dike*, «MD» XXXVII 1996, pp. 9-26) gravita tutta sulla presenza di Dike nell'età aurea e sul suo progressivo allontanamento, cfr. le note a 91-2 e 149-50. Si direbbe che Ovidio voglia accentuare un certo dualismo tra «rettitudine spontanea» e giustizia come apparato istituzionale.

89-90. *Aurea ... colebat*: Ovidio sviluppa una tendenza romana a definire l'età aurea in termini temporali, non, come in greco, in termini di stirpe o razza (cfr. Orazio, *Epod.* 16, 64 *tempus aureum*; Virgilio, *Aen.* VIII 324-5 *aurea quae perhibent ... saecula*). Ma non vi sono accenni alla possibilità di un ritorno e di un ciclo favorevole che riporti l'età dell'oro sotto la guida provvidenziale di Augusto, come aveva proclamato, con audace innovazione, l'epica virgiliana (cfr. M.F. Williams, *The Sidus Iulium, the divinity of men, and the Golden Age in Virgil's Aeneid*, «LICS» II 2003, con bibliografia; sulla reticenza di Orazio ved. D. Barker, *The Golden Age is proclaimed?*, «CQ» XLVI 1996, pp. 434-46). La ripetizione di *uindice* è significativa, dato che il senso del termine oscilla tra «protettore» e «vendicatore». *sponte sua*: l'espressione è particolarmente suggestiva perché apparentemente asseconda la tradizione poetica sull'umanità primitiva, ma in realtà segna una differenza netta sia rispetto a Lucrezio che a Virgilio, cfr. la nota a 91-2.

91-2. *poena ... legebantur*: cfr. v. 90 *sponte sua, sine lege*. La nozione contenuta in *fixo aere* è tipica del linguaggio della comunicazione pubblica a Roma, cfr. *CIL* I² 581, 27; Tacito, *Hist.* IV 40, 1. Ovidio immagina qui la prassi ufficiale romana di inchiodare in luoghi pubblici tavole di bronzo incise. *legebantur*: la lezione *ligabantur*

sembra assecondare con molta efficacia questo concetto, quasi a suggerire una etimologia di *lex* da *ligare*: ma l'espressione sorprende per l'assenza di paralleli (a meno che ci sia un modello in Virgilio, *Aen.* VII 203 *Saturni gentem haud uinco nec legibus aequam*), e già nella tradizione manoscritta si afferma la tendenza a correggere in *legebantur*, che è espressione normale, non icastica, ma può riconnettersi alla tradizionale etimologia (Varrone, *Lat.* VI 66) che unisce *lex* a *legere*. Nel contesto, sembra più necessario dire che le minacciose parole delle leggi «non venivano ancora lette», piuttosto che «non venivano ancora legate insieme» o «fissate». La menzione dell'assenza del bronzo, che ritorna al v. 98, conferma implicitamente l'opposizione fra età aurea e metalli «cattivi»; cfr. le note a 115 e a 141. Ovidio si allontana, anche se in misura diversa, sia dalla concezione dell'età saturnia nell'*Eneide* (VII 203 sg.: la stirpe saturnia nell'Italia primitiva si modella spontaneamente sul *mos* rappresentato dall'esempio di Saturno, senza bisogno di leggi o di coercizione), sia dalla visione progressista di Lucrezio, per cui le leggi sono una conquista di civiltà (V 958-61), non un segno di decadenza morale. Per di più, con una nota contraddizione interna all'*Eneide*, Virgilio in VIII 321-5 aveva rappresentato l'età saturnia come età aurea, ma anche come età sottoposta a un monarca illuminato (Saturno stesso) e a un processo di civilizzazione legato a leggi e vincoli sociali. Nessuna versione o interpretazione romana dell'età aurea, quindi, è anarchica e spontaneista quanto quella di Ovidio.

94-5. *nondum ... undas*: l'inizio della navigazione è visto attraverso uno dei più famosi motivi della letteratura tragica, la protesta della nutrice di Medea contro il viaggio della nave Argo all'inizio delle omonime tragedie di Ennio e Euripide (per la tradizione cfr. Mc Keown 1998 a Ovidio, *Am.* II 11, 1-2); cfr. Tibullo, I 3, 37 *nondum caeruleas pinus contempserat undas* («il pino non aveva ancora violato le onde azzurrine»).

97-9. *nondum ... erat*: il linguaggio militare e il vagheggiamento di un'età senza guerra richiamano di nuovo la poesia elegiaca di uno dei modelli romani più cari a Ovidio in tutta la sua carriera, Tibullo (I 3, 47; 10, 9); per le fortificazioni in opposizione all'età aurea cfr. anche Virgilio, *Ecl.* 4, 32-3; Ovidio, *Am.* III 8, 47.

101-6. *ipsa ... glandes*: la prima parte della descrizione insiste sulla dieta selvatica in modo quasi paradossale, se si pensa al modello di spontanea felicità tipico di altri testi sull'età aurea: l'insistenza su bacche e ghiande, solo più tardi corretta dal motivo tradizionale del latte e miele, allude a resoconti meno ottimistici dello stato di natura, e una certa ambiguità si scarica su *contentique* al v. 103 (cfr. Cicerone, *Aratea*, fr. 17 Soubiran): gli uomini erano felici – rispetto alla succes-

siva degenerazione – o piuttosto si accontentavano, cioè erano costretti a farsi bastare ciò che la natura offriva? Il poeta è consapevole della contraddizione tra modelli alternativi sulle origini dell'evoluzione culturale. Cfr. anche Lucrezio, V 934-6.

106. *Iouis*: la prima menzione di Giove nel poema suona casuale (cfr. al v. 123, *Cerealia*) e si collega a un cibo, la ghianda, che nel mondo di Ovidio è nutrimento solo per i suini. Si noti anche l'assenza del nome di Giove nel breve riferimento alla cacciata di Saturno (ved. la nota a 113).

107-12. *uer ... mella*: Ovidio dà importanza decisiva alla differenza di clima fra età dell'oro ed età successive, cfr. v. 116. Il concetto di primavera perpetua sembra essere antico: non è presente nelle *Opere* di Esiodo, ma risulta attestato in un altro frammento del *corpus* esiodico, nel *Catalogo delle donne* (fr. 204, 124-8 M. – W.), e ha paralleli negli scritti apocalittici ebraici (West 1997, p. 315 e nt. 109). Ovidio riprende modelli stilistici delle *Georgiche* virgiliane, in cui si nota un collegamento fra la primavera e la terra italica: II 149 *hic uer adsiduum*; 330 *tepentibus auris*. Cfr. H. Reynen, *Ewiger Frühling und Goldene Zeit*, «Gymnasium» LXXII 1965, pp. 415-33; Id., *Klima und Krankheit auf den Inseln der Seligen*, «Gymnasium Beihefte» IV 1964, pp. 77-104; sul ruolo del clima in concetti antichi della preistoria e delle origini ved. anche Campbell 2003, pp. 85-6 e Appendix B.

109. *mox*: la sua presenza è sorprendente: non siamo abituati all'idea di una progressione temporale e di una distinzione in fasi all'interno dell'età aurea; cfr. Landolfi 1996, pp. 76-9. Dato il passaggio dall'idea di primavera eterna a quella di messi, forse Ovidio allude ironicamente a una specie di «estate» dell'età aurea, che prelude all'invenzione delle stagioni. Anche l'accoppiamento fra una sorta di agricoltura spontanea (vv. 109-11; un concetto ossimorico, cfr. Virgilio, *Ecl.* 4, 28; Orazio, *Epod.* 16, 43 *tellus inarata*) e la naturale abbondanza di latte, nettare, e miele (111-2; cfr. Virgilio, *Ecl.* 4, 30; Orazio, *Epod.* 16, 47; Tibullo, I 3, 45) ha qualcosa di provocatorio e malizioso: i teorici antichi del mito delle età avevano sinora oscillato tra un'età dell'abbondanza spontanea, un'età della spontaneità povera, e un recupero del lavoro agricolo (cfr. Arato, 112-4) all'interno dell'età aurea (cfr. Landolfi 1996, p. 77). Ovidio, invece, sembra proporre queste tre varianti tutte insieme, lasciando al lettore il compito di instaurare un modello coerente. All'interno della sua opera, già *Am.* III 8, 39 sg. e 10, 9 sg. mostrano la convivenza di modelli alternativi.

113-24. *Età, o generazione, argentea*. Normalmente si mette a fuoco la figura di Crono/Saturno come differenza tra l'età aurea e quella argentea, ma Ovidio non ha dato alcun rilievo alla sua presenza nel

quadro dell'età aurea. Rispetto a Esiodo (*Op.* 127 sgg.) manca l'idea di una progressiva diffusione di ὕβρις, punizione e violenza, mentre l'accento cade sul cambiamento delle condizioni naturali e l'inizio della lotta per l'esistenza.

113. *Postquam ... misso*: la transizione fra età aurea e argentea ingloba, attraverso una svelta subordinata, un'allusione a un momento cruciale del ciclo teogonico, il passaggio dal dominio di Crono/Saturno a quello di Zeus/Giove. Nella sua brevità, l'allusione ha un carattere programmatico: svela uno dei primi grandi vuoti di questo poema «perpetuo» (ved. anche la nota a 5). Ovidio mostra Giove già in totale controllo del potere cosmico, e omette i racconti delle successive generazioni divine e delle loro lotte di successione, vere e proprie guerre civili che precedono l'avvento delle razze umane. Manca, inoltre, ogni esplicito riferimento a un disegno provvidenziale nell'evoluzione, tipico delle *Georgiche* di Virgilio.

114. *sub Ioue*: normalmente significa «a cielo aperto» (per un gioco più irrispettoso su questo stesso cliché cfr. III 363). Giove/Zeus è in modo specifico un dio dei fenomeni atmosferici: sta sopra al mondo sia in senso spaziale che in senso di dominio. Tra non molto la presenza di Giove come «dio del cielo» che incombe sulla terra, e come padrone dell'universo, sarà all'origine di un cataclisma (v. 260 sgg.). Questa associazione con il cielo e il tempo è fissata già al v. 116.

115. *deterior ... pretiosior*: l'uso di comparativi accostati risale a una tradizione poetica ben precisa, cfr. Esiodo, *Op.* 127-8; Arato, 124 e 130; Virgilio, *Aen.* VIII 326-7 *deterior donec paulatim et decolor aetas / ... successit* («sino a che subentrò poco a poco una generazione più corrotta, macchiata»); Germanico, 120; forse precipuamente, fuori dalla tradizione del mito metallico, ma influenzato da essa, Orazio, *Carm.* III 6, 46-8 *aetas parentum, peior auis, tulit / nos nequiores, mox daturos / progeniem uitiosorem* (cfr. Nisbet – Rudd 2004, *ad loc.*) ma la presenza di una vera e propria scala dei tre metalli, da cui non a caso Ovidio esclude il ferro, ricorda il valore di essi nella monetazione ufficiale romana. La riorganizzazione della zecca promossa da Augusto intorno al 19 a.C. (cfr. D.W. Rathbone, in *Cambridge Ancient History X* 1996, p. 317 sg.) era basata su una serie trimetallica (*aureus*, convertibile in 25 *denarii* d'argento, ognuno convertibile in 16 assi di bronzo), e le classi inferiori avevano scarse probabilità di maneggiare *aurei* o *denarii*: la sequenza canonica era sancita dal titolo ufficiale della magistratura addetta alla monetazione, *tresviri monetales aere argento auro flando feriundo*. Il mito delle età, per un romano, aveva una precisa analogia con la gerarchia delle monete imperiali. Per l'uso di «oro» invece di «età» o «stirpe» aurea, cfr. Orazio, *Epod.* 16, 64-5; *Carm.* IV 2, 39-40 *redeant in aurum / tempora priscum*.

117. *inaequales autumnos*: la struttura metrico-verbale (cfr. Norden 1970, p. 445 nt. 7, contraddetto in modo incomprensibile da Bömer, *ad loc.*) risponde con la sua irregolarità al concetto di imprevedibilità della stagione autunnale.

122. *frutices*: rimanda all'immagine dell'uomo primitivo in Lucrezio, V 995-6: le dinamiche dell'evoluzione umana nei due poeti sono contrastanti (in prevalenza ascendente in Lucrezio e discendente in Ovidio), ma possono incontrarsi nella rappresentazione di singoli stadi. La tecnica di costruzione con il canniccio (*uinetae ... uirgae*) è un tocco concreto, che fa pensare a immagini delle più antiche costruzioni romane (Ovidio, *Fasti* VI 262; Vitruvio, II 8, 20; Plinio, *Nat. Hist.* XXXV 169).

125-50. *Generazioni bronzea e ferrea*. L'età, o generazione, bronzea riceve scarso rilievo: per Ovidio anticipa la negatività dell'età del ferro, ma senza i suoi caratteri criminali e maledetti. Esiodo, *Op.* 143-55 aveva invece in corrispondenza una serie di ben tre diverse generazioni, la bronzea, quella degli eroi, e la ferrea, caratterizzate da violenza e autodistruzione, ma diverse fra loro, e dedicava all'età del bronzo un ritratto particolarmente spaventoso. In Arato erano presenti solo tre generazioni, oro argento e bronzo, con una caratterizzazione totalmente negativa della terza (129 sgg.). L'età ferrea riprende e intensifica i caratteri negativi della quinta età di Esiodo, anche con elementi presi dalla terza e dalla quarta età, quella degli eroi, fra cui la lotta contro i Giganti. Ovidio introduce numerose variazioni sullo schema tradizionale a partire da Esiodo (e diffuso nel genere asiatico occidentale delle profezie di sciagura: West 1997, pp. 317-8), modernizzando e adattando alla realtà romana i riferimenti economici e sociali: alla fine, perciò, è ancora maggiore la sorpresa rispetto al modello esiodeo: l'età ferrea non siamo noi, dato che questa umanità sarà poi cancellata dal diluvio (cfr. v. 188; diversamente Esiodo, *Op.* 175). L'effetto di romanizzazione è accompagnato dall'eco di un passo del carne 64 di Catullo (397 sgg.) sulla decadenza che segue all'età eroica e da echi più generici della tematica delle guerre civili e delle proscrizioni a Roma. I tempi narrativi accompagnano questa illusione di «presentizzazione» del mito, dato che a partire dal v. 140 una sequenza di perfetti e piuccheperfetti cede il passo a un blocco di verbi al presente; cfr. Landolfi 1996, pp. 84 e 88 sg. Nonostante tutti questi indizi concomitanti, il poeta non dice, come Esiodo, di vivere nell'età ferrea, mentre più tardi ammetterà di essere parte della razza «pietrosa», iniziata dopo il diluvio (cfr. v. 414 sg.).

128. *uenae peioris*: c'è ambiguità tra il senso concreto di *uena*, «risorsa mineraria (il ferro)» e il senso astratto «disposizione naturale,

qualità dell'animo», tale da rivitalizzare lo stereotipo delle età «metalliche». Al v. 410, quando dai minerali nasceranno gli umani, vedremo una dinamica esattamente inversa nell'uso di *uena*.

129-31. *fugere ... habendi*: nella sequenza temporale, *fides* emerge come l'ultima virtù che lascia la terra, e *fraus* come il primo vizio che subentra: i due termini sono strettamente collegati a livello culturale come opposti (per una variazione etimologica cfr. Cassiodoro, *Expositio in psalmos* 77, 31 *fraus ... dicitur quasi fracta fides*; Michalopoulos 2001, p. 82).

130. *in quorum ... locum*: fa pensare allo stile diatribico, cfr. Varone, *Menippeae saturae* 435 Buecheler, e suona piuttosto pedante in un contesto così elevato: l'ironia va a scaricarsi (sviluppando il modello di Esiodo, *Op.* 197-202, in cui la fuga dalla terra di Αἰδώς e Νέμεσις è il coronamento della progressione negativa) sul modello ottimistico del *Carmen saeculare* di Orazio, 57-9 *iam Fides et Pax et Honos Pudorque / priscus et neglecta redire Virtus / audet* («ritornano la Lealtà, la Pace, l'Onore, la Modestia dei tempi antichi e il Valore, troppo trascurato»; cfr. Schmitzer 1990, p. 44).

131. *amor ... habendi*: allude alla versione del mito in Virgilio, *Aen.* VIII 327 *amor successit habendi*.

135-6. *communemque ... mensor*: l'accentuazione del tema del comunismo primitivo e della comparsa della proprietà privata non corrisponde al modello esiodeo e fa pensare a discussioni ellenistiche e romane: cfr. soprattutto Virgilio, *Geor.* I 125 sgg., Tibullo, I 3, 43 sg., lo stesso Ovidio, *Am.* III 8, 42, e alle concezioni del mondo barbarico testimoniate, p. es., in Orazio, *Carm.* III 24, 11 sg. I Romani focalizzano la proprietà agraria come differenza tra presente e passato, e tra mondo italico e mondo barbarico. La romanizzazione è accentuata dal preciso riferimento all'agrimensore al v. 136, con uso del termine *mensor*, raramente attestato in poesia e volutamente concreto rispetto alla cornice mitologica. Se si considera che un filone fondamentale del moralismo romano identifica il buon tempo andato con la piccola proprietà agraria, difficilmente separata dall'idea di confine e dal culto di Terminus, e difficilmente conciliabile con l'idea di un automatismo naturale, ne nascono contraddizioni interessanti: per il caso di Germanico, 114-9 ved. F. Bellandi - E. Berti - M. Ciappi, *Iustissima Virgo*, Pisa 2001.

140. *irritamenta*: il vocabolo sembra tipico della prosa storica moraleggiante (Sallustio, *Iug.* 89, 7 *irritamenta gulae*, poi in Livio); in Ovidio è più frequente la neoformazione poetica *irritamen*.

141. *aurum*: l'enfatica menzione dell'oro nell'*aetas ferrea*, opposta alla perduta *aetas aurea*, crea volutamente un certo disagio tra le formule tradizionali (ved. l'insistenza di Esiodo sul bronzo come unica e universale materia usata dagli uomini dell'età bronzea, *Op.* 144-51).

Ovidio modernizza il mito delle età inserendo l'oro come motore della degenerazione morale: l'età del ferro, oltre che sulla guerra, ha un'economia basata sull'oro e sullo scambio. Nella società romana, il nesso fra guerra e ricchezza è particolarmente esplicito, per la sistematica pratica del saccheggio e per il rapporto fra economia monetaria e servizio militare: la moneta statale è, in primo luogo, paga del soldato.

144-8. *uiuitor ... annos*: questo generale collasso dei rapporti più importanti è tipico delle immagini antiche dell'età ferrea (p. es., Catullo, 64, 397 sgg.), ma la precisa casistica sviluppata da Ovidio ci ricorda anche che la crisi dei rapporti di parentela e ospitalità sarà un tema frequente nel poema, soprattutto nei suoi libri centrali. Un quadro simile veniva offerto riguardo a Roma dagli storici delle guerre civili e delle proscrizioni, p. es., Appiano, *Bella ciuilia* IV 13. Fra i vari esempi di perversione dei rapporti familiari e sociali, l'accostamento genero-suocero ha un suono particolare per il lettore dell'epoca di Ovidio: Pompeo era genero di Cesare, e la guerra genero-suocero diventa perciò emblematica della guerra civile romana (cfr. Catullo 29, 24; Virgilio, *Aen.* VI 831). Questo modo di vedere risente anche del paradigma della guerra civile «riconciliata» che sta alle origini di Roma, lo scontro fra i Romani e i Sabini, generi contro suoceri a causa del ratto delle Sabine. La discordia tra fratelli, ovviamente, fa pensare a un altro mito delle origini che simbolizza la guerra civile, Romolo e Remo. Ai versi 144-6 fa riferimento Seneca, *Benef.* V 15, 1, quale esempio di una generalizzazione poetica che può essere utilizzata come ammonimento sulla condizione umana.

144. *uiuitor ex rapto*: ricorda Virgilio, *Aen.* VII 749 e IX 613, in cui *uiuere rapto* descrive il mondo non ancora civilizzato dell'Italia primitiva.

148. *filius ... annos*: Esiodo parlava di figli che non rispettano i genitori (*Op.* 185), ma il riferimento qui è a uno specifico tema della decadenza morale a Roma: i figli usavano pratiche divinatorie e astrologiche per accertare, con impazienza, quanto mancasse all'arrivo dell'eredità paterna. Bömer, *ad loc.* ricorda che indagini astrologiche sulla durata della vita dell'imperatore erano state messe al bando nella prima età imperiale (Tacito, *Ann.* II 27, 2 e 22, 1).

149-50. *uirgo ... Astraea*: accenno al mito di Dike, la vergine Astrea che salendo al cielo va a formare la costellazione della Vergine. La fonte principale è Arato, 96 sgg.: la dea della Giustizia nell'età del bronzo prima si ritira sulle colline e poi, ultima divinità a lasciare la terra, si rifugia in cielo; ved. anche la versione di Cicerone, *Aratea*, fr. 17-9 Soubiran (che contiene qualche adattamento al nuovo contesto culturale romano, cfr. A. Barchiesi, «MD» VI 1981, pp. 181-7);

Virgilio, *Geor.* II 473-4. In Esiodo, *Op.* 197 sgg., nell'età ferrea la terra era abbandonata da Αἰδώς e Νέμεσις (Rispetto e Punizione), che sceglievano di vivere presso gli dèi. Ved. anche Eratostene, *Catasterismi* 9 Robert; Nigidio Figulo, fr. 94 Swoboda; Virgilio, *Ecl.* 4, 6 (con la previsione oracolare di un ritorno della Vergine sulla terra); pseudo-Seneca, *Octauia* 423 sgg. (con il commento *ad loc.* di R. Ferri, Cambridge 2003); Giovenale, 6, 19; Marziano Capella, II 174. Altri riferimenti in Landolfi 1996; F. Bellandi – E. Berti – M. Ciappi, *Iustissima Virgo*, Pisa 2001. La collocazione del nome proprio accanto a *terras* suggerisce la sua destinazione astrale, prefigurata nel nome. La definizione *uirgo Astraea*, che avrà enorme fortuna, non sembra essere corrente né in greco né in latino prima di Ovidio; cfr. A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1986², pp. 286-97. *Astraea* sembra essere sentito ancora come un patronimico, «figlia di Astreo», il che implica una presa di posizione sul difficile passo in cui Arato (98-101) aveva parlato della Vergine come figlia di Astreo «o di qualcun altro» (sulla discussione negli scolii aratei e sulle conseguenze per gli imitatori latini ved. F. Bellandi, *Noterella aratea*, «MD» XLV 2000, pp. 105-18).

151-62. *La Gigantomachia*. Questo tema è trattato in sintesi e con un occhio ai motivi ricorrenti della metamorfosi e della generazione della specie umana. Si tratta di un soggetto molto sfruttato nell'arte ufficiale e nella poesia elevata; i poeti elegiaci a Roma lo usano spesso come modello opposto alle proprie scelte di poetica; certamente ironica è la dichiarazione di Ovidio di aver composto una Gigantomachia in *Am.* II 1. Di questa riserva si coglie forse un accenno nel ripetuto uso di *ferunt* ai vv. 152 e 158. In ossequio alla poetica metamorfica, Ovidio fa sfociare la storia in una trasformazione, uomini nati dal sangue dei Giganti che intride la terra: rifiuta però di chiarire come questo tipo di procreazione dell'uomo si affianchi all'opera formativa del demiurgo (uomini plasmati dal fango: ved. vv. 78-88) e alla trasformazione di duri sassi, ossa della terra, in uomini (ved. vv. 251-2). La variazione nei modi «tellurici» di generare l'uomo corrisponde a una pluralità di modelli folklorici e filosofici della cultura antica (cfr. in genere L. Preller, *Die vorstellungen der alten, besonders der griechen, von dem ursprunge und den ältesten schicksalen des menschlichen geschlechts*, «Philologus» VII 1852), e Ovidio evita di imporre una soluzione unica alla ricerca delle origini. Interessante, p. es., la presenza, nel racconto biblico delle origini, di una misteriosa categoria non-umana, i *Nephilim* (cfr. *Gen.* 6, 4-5; per un confronto con la razza eroica di Esiodo ved. West 1997, p. 117). La *Teogonia* di Esiodo offre un riferimento a uomini e Giganti insieme (v. 50), e parla di una nascita di Giganti e ninfe

degli alberi dalle gocce di sangue dell'evirazione di Urano raccolte da Gea, alludendo presumibilmente a una derivazione degli uomini da queste due specie (vv. 183-7). Il poema è però assai reticente sul mito della Gigantomachia, che ha poi notevoli tradizioni figurative (cfr. la nota a 184) ed era forse trattato in un perduto poema teogonico (cfr. F. Vian, *La guerre des Géants*, Paris 1952). Ovidio non chiarisce del tutto la connessione tra questo episodio e il successivo mito del crudele Licaone, che è un uomo nemico di Giove, ma delega alle parole di Giove (v. 182 sgg.) la spiegazione di un nesso fra l'assalto al cielo dei Giganti e la successiva punizione dell'umanità attraverso il diluvio.

151. *Neue ... aether*: cfr. Virgilio, *Aen.* VIII 205-6 *ne quid inausum / ... scelerisue doliue fuisset* («affinché non vi fosse nessun delitto inosato o intentato»).

152. *adfectasse ... regnum*: il paragone più o meno implicito fra Gigantomachia e lotte per il potere era tradizionale (cfr. Hardie 1986) nell'arte figurativa e nella letteratura ellenistico-romana. Nelle lotte civili della tarda repubblica un'espressione come *regnum adfectare* caratterizza la resistenza al cesarismo, accusato di «aspirare alla monarchia»: Livio, *Per.* 116, 10 *tamquam regnum adfectanti*. Nel mondo degli dèi, il potere è già *regnum* e l'aspirazione a esso è brutalmente dichiarata (cfr. 182 *mundi regno*). Per creare questa dissonanza Ovidio varia il suo linguaggio rispetto ai *Fasti* III 439 *ausos caelum affectare Gigantas*. Sull'analisi «monarchica» fra Roma e l'Olimpo ved. anche la nota a 176.

153. *altaque ... montes*: Ovidio affronta un famoso e trito cliché della mitologia poetica, la scala verso il cielo formata da tre monti sovrapposti, Olimpo, Ossa e Pelio (a partire da Omero, *Od.* XI 305-20). La novità sta nel descrivere non l'azione dei Giganti che la costruiscono, ma la distruzione del mostruoso artefatto a opera di Giove. La messa in primo piano dell'Olimpo fra le tre montagne porta alla luce il paradosso di un Giove che folgora la sua montagna sacra: Olimpo come sede degli dèi è a volte il monte, a volte un omonimo luogo del cielo. Altre sequenze tradizionali sono attestate in *Am.* II 1, 13-4; *Fasti* I 307-8; III 441; Virgilio, *Geor.* I 281 sgg. Alla storia si allude poi, indirettamente, a II 225.

157. *natorum ... Terram*: per *Gegeneis* «figli della Terra» ved. Nevio, *Bellum Poenicum* fr. 19, 3 Strzlecki; Virgilio, *Geor.* I 278 (entrambi con *Terra*); Orazio, *Carm.* II 12, 7 (con *Tellus*; cfr. anche la nota a 12). Lo stesso nome greco γίγας «gigante» è visto come composto di γῆ «terra» e γίγνομαι «nascere», e qui la giustapposizione di *natorum* con *terra* risulta eloquente (cfr. Michalopoulos 2001, p. 85).

162. *sanguine natos*: i Giganti erano nati dalle gocce di sangue

dell'evirazione di Urano secondo Esiodo (*Theog.* 185), ma dato che la Gigantomachia era ambientata in Tessaglia Ovidio sfrutta implicitamente anche il nesso fra un nome greco della Tessaglia, Αἰμωρία, e la parola greca αἷμα «sangue». La clausola risente di un passo di Tibullo che ha un referente ben diverso, la nascita di Venere (I 2, 41-2 *is sanguine natam / is Venerem e rapido sentiet esse mari*; «proverà come Venere sia nata dal sangue, sia nata dal mare rapace»).

163-239. *Licaone*. La storia di Licaone è la prima metamorfosi individuale del poema, e riceve quindi notevole enfasi; essa ha anche la funzione di prefigurare alcune caratteristiche ricorrenti nel poema: la retorica del nuovo e dell'uguale, il comparire della metamorfosi come brusca e inattesa risoluzione di un conflitto; la strutturazione dei rapporti uomo-dio e uomo-animale; l'importanza della narrazione e delle figure di narratori. Fra tutte le narrazioni «interne» del poema, che sono numerose, e di solito caratterizzate da una certa mancanza di risultati pratici, questa si distingue per l'efficacia: raccontando la vicenda di Licaone, Giove sancisce la sua decisione di annientare l'umanità. Si può osservare, tuttavia, che il potere del dio è tale da garantire comunque l'esito cercato: il primo narratore del poema è un dio che domina il cosmo e può produrre qualsiasi metamorfosi desideri; sarà anche l'ultima voce narrativa del poema, nella profezia di XV 808-43. Le versioni precedenti del mito di Licaone non sono tutte così negative e ci si può subito chiedere se ciò sia dovuto a un intervento di Ovidio sulla tradizione, alla presenza di fonti a noi perdute o – più maliziosamente – al semplice fatto che è Giove che rappresenta la vicenda secondo i suoi interessi politici, mentre Licaone perde il potere di parlare e di testimoniare la sua storia (importante A. Feldherr, in Hardie 2002a, p. 171). Licaone, figlio del primo uomo Pelasgo, è all'origine della famiglia dei re arcadi (Ferecide, *FGrHist* 3 F 156; fr. 156 Fowler); è nonno dell'eroe Arcade, capostipite ed eponimo degli Arcadi; è antenato degli Arcadi che emigrano in Italia e fondano il primo insediamento sul Palatino romano (Dionigi di Alicarnasso, I 11: nella versione di Ovidio, dunque, questi Arcadi pre-romani hanno come capostipite un uomo-lupo, un po' come i Romani di Romolo traggono origine dal latte di una lupa); è fondatore del culto di Zeus Liceo (Pausania, VIII 2, 1) e di quello di Mercurio a Cillene (Igino, *Fab.* 225). A queste notizie si affiancano, non sempre armonizzabili, storie di cannibalismo, in parte già in Esiodo, poi in Eratostene (cfr. W. Sale, «RhM» CV 1962, pp. 122-41). Non abbiamo nessuna trattazione ellenistica che possa essersi imposta come modello di Ovidio, e in epoca tardo-ellenistica emerge anzi una tendenza a scagionare Licaone, attribuendo la colpa ad altri, ad esempio ai suoi figli, cfr. Nico-

lao di Damasco, *FGrHist* 90 F 38; Apollodoro, III 8, 1. Vi sono anche collegamenti con la stirpe dei Giganti, che Ovidio aveva menzionato poco prima, cfr. F. Vian, *La guerre des Géants*, Paris 1952, pp. 238-40. Ovidio carica la sua versione della storia di Licaone di significati morali più intensi rispetto alla tradizione, e lascia sottintesi i collegamenti fra le tradizioni arcadi e la licanropia (su cui ved. Forbes Irving 1990, pp. 53-7), in particolare la suggestiva versione ritualistica (Pausania, VIII 2), in cui il re arcade sacrifica un bambino sull'altare a Zeus Liceo e viene subito mutato in lupo, dopodiché a ogni sacrificio un uomo sarà mutato in lupo. Scarsa attenzione viene prestata dunque alla posizione di Licaone nella genealogia dell'età eroica: la continuazione della sua stirpe attraverso la figlia Callisto e la sua unione con Zeus, che dovrebbe costituire una logica continuazione in termini di sistema mitologico, viene menzionata solo nel libro II (v. 496), con un effetto di notevole sorpresa e di incoerenza interna (ved. la nota a II 496). Il ruolo dominante di Giove come giudice del destino umano e come narratore ha corrispondenze precise con gli ampi discorsi di Zeus/Giove che aprono rispettivamente l'azione dell'*Odissea* e dell'*Eneide*. Il contrasto con questi modelli è notevole: Giove, in questo nuovo epos ha, come e più dei precedenti, un controllo totale sul mondo umano, ma l'uso che fa dei suoi poteri assoluti non rassicura né il narratore né i lettori. D'altra parte la forza del punto di vista del narratore, che è dotato di conoscenza sovrumana, contrasta con il mistero sulle cause della metamorfosi e sull'operare della giustizia divina; la superiorità morale del dio a sua volta è difficile da armonizzare con la libidine scatenata che lo caratterizza in tutto il resto dei libri I e II. Fra le analisi dell'episodio si segnalano W.S. Anderson, *Lycaon: Ovid's deceptive paradigm in Metamorphoses 1*, «ICS» XIV 1989, pp. 91-101; Barkan 1986, pp. 24-6; C. Segal, «Ovid's Arcadia and the characterization of Jupiter in the Metamorphoses», in Schubert 1999, pp. 401-12; A. Feldherr, in Hardie 2002a, pp. 169-72; sul piano antropologico e mitografico, J. Fontenrose, *Philemon, Lot and Lycaon*, Berkeley-Los Angeles 1945; G. Piccaluga, *Lycaon. Un tema mitico*, Roma 1968; W. Burkert, *Homo necans*, Torino 1981; Forbes Irving 1990, pp. 216-8. Se si guarda all'episodio nella macrostruttura narrativa del poema, si nota come i rapporti tra umano e divino cominciano a essere sperimentati qui e vanno infine a ridefinirsi nel libro XV. Nella storia di Licaone si assiste a un tentativo di ingannare, imprigionare e controllare il dio attraverso una manipolazione dei rapporti conviviali, e vi è implicita analogia con il ruolo attribuito in antiche leggende greche a Prometeo e a Tantalo. Nelle storie finali di Esculapio e di Cesare, i mortali – cioè, per la precisione, i Romani – imparano ad appropriarsi del divino in modo meno pericoloso, dap-

prima trasportando con successo un dio dalla Grecia a Roma e sfruttandone i poteri metamorfici (statua, serpente), poi infine riuscendo a produrre una forma di immortalità *in situ*, Cesare, il primo dio «autoctono» di Roma.

163-252. *Il concilio degli dèi*. Il concilio degli dèi introduce il diluvio universale. Scene di riunione e consultazione tra le divinità olimpiche hanno una lunga tradizione nell'epica di Omero, Ennio e Virgilio, ma l'idea di un'assemblea divina che mette in moto gli eventi di una storia poetica, o che interviene a sottolineare e a risolvere un momento critico dell'azione umana, è anche uno dei più evidenti connettivi tra l'epos greco e le tradizioni poetiche e religiose dell'Asia occidentale (West 1997, pp. 173; 177-81). A questo va aggiunto che il diluvio è un tema centrale dell'immaginario in varie culture semitiche, in particolare del poema accadico-babilonese *Atrahasis*, che culmina nella costruzione di un'arca di salvezza, e contiene numerose scene di dibattito divino. La determinazione di Giove a distruggere l'umanità nell'episodio di Ovidio ha una motivazione particolare nella storia di Licaone, ma rimane una forte analogia con la volontà di sterminio del dio babilonese Enlil. Il diluvio è anche un importante presupposto del più fortunato tra i poemi mesopotamici, *Gilgamesh*, che contiene una narrazione retrospettiva dell'unico sopravvissuto. In termini di genere letterario e di stile, è probabile che Ovidio guardi soprattutto alla tradizione dei concili divini in Omero, Ennio (cfr. Skutsch 1985, pp. 202-6) e Virgilio: su quello che è noto o ricostruibile dei concili divini in Ennio ved. soprattutto S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, pp. 203-25; S. Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 58-64. Ma l'idea di un concilio in cui Zeus espone piani di sterminio sembra rintracciabile in due importanti, anche se controverse, testimonianze legate a tradizioni alternative di poesia greca arcaica: il *Catalogo delle donne* di Esiodo (fr. 204, 95-101 M. – W.; cfr. West 1997, pp. 480-1; Hirschberger 2004, p. 416) e il primo poema nella sequenza narrativa del ciclo troiano, i *Cypria*, fr. 1 Bernabé = Davies. In entrambi i casi è in gioco la decisione di sterminare la stirpe degli eroi attraverso la guerra; nel secondo, come in Ovidio, la decisione occupa la posizione iniziale nella trama di un grande poema, anzi ciclo, epico. La motivazione è variabile nelle fonti e non sempre chiara, in genere la «sovrappopolazione» della terra, ma almeno in una fonte (*POxy.* 3829, II 9 sgg.) si parla di Zeus che riconosce e decide di punire «l'empietà» della stirpe umana. Due differenze importanti distinguono la trattazione di Ovidio nel quadro della tradizione omerica e virgiliana dei concili divini: si accentua il carattere monarchico e politico

della decisione, e non si conferisce protezione a un eroe o un popolo, anzi si decide lo sterminio del genere umano. In particolare, l'uso di modelli virgiliani mette a fuoco differenze importanti: 1. viene del tutto rimossa, rispetto all'*Eneide*, la fondamentale, sia pur problematica, nozione di un *fatum* universale che si lega alla supremazia di Giove (il concetto viene proposto con una certa enfasi da Giove solo in IX 429-38, ma all'interno di una strategia politico-retorica ben precisa); 2. la durezza del rapporto di dominio che si instaura tra Giove e gli altri dèi, mentre in Virgilio non mancavano elementi di persuasione e di autorità, se si pensa alla famosa immagine di Nettuno che placa la tempesta ed è paragonato a uno statista che calma, grazie al suo prestigio, una sedizione popolare (cfr. al riguardo G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «MD» XLVI 2001, pp. 39-61; L. Galasso, *Giove e il fato nel IX libro delle Metamorfosi ovidiane*, «MD» XLIX 2002, pp. 117-33). Ved. anche le note a 163-239; 166; 176; 179-80; 200-5. Ved. in genere H. Herter, «Das Concilium deorum im I. Metamorphosenbuch Ovids», in G. Wirth (ed.), *Romanitas/Christianitas. Festschrift J. Straub*, Berlin-New York 1982, pp. 109-24; V. Buchheit, *Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I*, «Hermes» XCIV 1966, pp. 80-108. A partire dai lavori indipendenti di Ahl 1985, pp. 95-9, Schmidt 1991, p. 33 nt. 37 e Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 19-30 (gli ultimi due sulla base di loro lavori precedenti, e tutti e tre con punti di vista diversi) la critica recente ha insistito sulla possibilità che Ovidio alluda non solo a precedenti di epos «serio» ma anche alla versione satirica del concilio divino presente nel primo libro di Lucilio, caratterizzata da autocoscienza letteraria e romanizzazione dei contenuti. Sulla base dei frammenti, spesso di interpretazione discussa, le somiglianze includono: 1. riferimenti alla cosmogonia (fr. 1 Marx *Aetheris et terrae genitabile quaerere tempus*); 2. il dibattito sulla salvezza di Roma che avviene dopo la scomparsa del cattivo Lupus (Publio Cornelio Lentulo Lupo, associato a Licaone da una etimologia «lupesca», cfr. la nota a 237) e il suo processo *post mortem* a uso e consumo degli dèi; 3. la presenza di riferimenti a Nettuno, ai venti, e a cataclisma e diluvio (cfr. Schmidt 1991, p. 33 nt. 37); 4. i dettagli gastronomici, tipici della satira romana (cfr. Ahl 1985, p. 97) corrispondono ai dettagli ripugnanti dell'antropofagia nell'episodio di Licaone; 5. il carattere empio e tirannico di Lupo e di Licaone. Il rapporto di autocoscienza letteraria che lega il concilio di Lucilio a quello di Ennio funziona poi come modello per l'autocoscienza letteraria tipica dei concili di Ovidio; ved. in particolare XIV 812-5 con Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 28-30 per l'importanza di Lucilio, e Conte 1986, pp. 57-9; Hinds 1998, pp. 14-6 per l'esplicita citazione di Ennio. Una volta stabilita, presumibilmente già in Ennio, l'analogia fra

riunioni divine e riunioni del senato romano, il carattere «perpetuo» delle riunioni senatorie e dei loro *acta* doveva funzionare come analogia metaletteraria per il funzionamento ricorsivo dei concili divini, che uniscono tra loro intere tradizioni letterarie. D'altra parte l'idea di un concilio divino che si occupa di punire una cospirazione, e il legame tra il concilio divino e il destino di Roma, sono elementi che accomunano Ovidio alle testimonianze che abbiamo su un poema epico meno fortunato di Omero e Virgilio, e anzi piuttosto controverso, il *de consulatione* di Cicerone (per una concisa raccolta di testi e testimonianze ved. Courtney 1993, pp. 156-73). Sappiamo che l'opera collegava il dibattito del senato romano sulla congiura di Catilina a un apparato divino, con la partecipazione di Cicerone a un concilio degli dèi rivolto alla salvezza di Roma: critiche su questa solenne trovata sono menzionate da Quintiliano, XI 1, 24 («si fece convocare da Giove al concilio divino»; cfr. pseudo-Sallustio, in *M. Tullium Ciceronem inuictum* 7). Sappiamo inoltre che il poema conteneva eloquenti illustrazioni della provvidenza di Giove e della sua protezione di Roma (fr. 10, 1-5; 36-8 Courtney). Si può sospettare che il Giove distruttore e gli accenni alla cospirazione contro Cesare in Ovidio siano in qualche modo un «aggiornamento», non privo di ironia, di questa tradizione dell'epos storico repubblicano: anche Cicerone doveva aver fatto i conti con i precedenti di Ennio e dello stesso Lucilio. Sia l'uso di Lucilio (a sua volta legato da un importante nesso parodistico al concilio divino nel primo libro degli *Annales* di Ennio) che quello dello screditato poema di Cicerone vanno collegati alla dimensione umoristica e sovversiva di questo episodio, che tocca punte di grande elevatezza stilistica (cfr. Heinze 1960 [1919], pp. 315-6, che però è costretto dalla sua stessa impostazione a trattare contraddizioni ed effetti comici come non voluti incidenti di percorso), ma mette anche in crisi la partecipazione del lettore e la sua comprensione della razionalità e della logica del potere divino sull'«impero mondiale». Data la caratterizzazione di Licaone come tiranno e cannibale (basata sulla rappresentazione del tiranno come uomo-lupo in Platone, *Resp.* 565d-566d; Ahl 1985, pp. 81-7), è preoccupante che Giove, in questo episodio, abbia lui stesso inflessioni tiranniche. La rappresentazione del potere di Giove viene poi arricchita dal successivo episodio in cui il fratello Nettuno, un vero e proprio tiranno, si limita a trasmettere i suoi ordini ai fiumi (vv. 274-81) in una sequenza di secchi imperativi: si ha l'impressione che l'impero universale abbia un apparato centrale che diventa ancora più apertamente autocratico nelle zone inferiori e marginali.

163. *summa ... arce*: anticipa il tema dell'analogia fra la sede celeste degli dèi e il Palatino augusteo. Il nesso *pater Saturnius* risale al-

meno a Virgilio (*Aen.* IV 372); l'epiteto *Saturnius* per Giove risale a Ennio (444 Skutsch): qui esso suggerisce che il *pater* che domina il mondo è un figlio che ha lottato per spodestare il proprio padre (ved. la nota a 113).

164-5. *facto ... mensae*: la storia della «mensa immonda» di Licao-ne viene introdotta come se fosse già nota, mentre la rivelazione narrativa viene differita sino a dopo il concilio divino (Tissol 1997, p. 157); si tratta di una strategia allusiva di manipolazione del tempo narrato che è tipica della poesia ellenistica più che dell'*epos* tradizionale.

166. *ingentes ... iras*: l'*ira* di Giove dominerà tutto questo primo mito. Ovidio suggerisce che si tratta di un attributo fondamentale della natura e del potere divino, in evidente distacco dalla dolorosa e problematica domanda che apriva l'*Eneide*, *tantaene animis caelestibus irae?* (I 11). Ovidio pone il suo Giove in parallelo con l'irata Giunone di Virgilio, che dà impulso alla trama dell'*Eneide* mettendo in moto una catastrofica tempesta marina, e in contrasto con il Giove virgiliano, che «con il volto rasserena il cielo e le tempeste» (*Aen.* I 255).

167. *conciliumque uocat*: cfr. Virgilio, *Aen.* X 2.

168-76. *est ... caeli*: nei poemi omerici ci sono accenni che possono far immaginare (soprattutto ai lettori di epoche più tarde) il mondo degli dèi come una vera e propria *polis* greca, dotata, p. es., di luoghi di assemblea (*Il.* VIII 2-3; XX 4) e di porte (*Il.* V 749). Ovidio porta all'estremo questa idea; per lui l'analogia è con una *urbs* ben specifica e unica, Roma. Dopo questa, le allusioni a Roma saranno rare e implicite, sino a che la città diverrà teatro dell'azione nei libri XIV e XV e in particolare nel finale cesariano; ciò rende ancora più impressionante l'anticipazione del Palatino in questo brano.

168-9. *est uia ... Lactea*: un esempio del trito modulo descrittivo *est locus ...* (cfr. 175 *hic locus est*) e simili, applicato però a un luogo davvero insolito. È la prima attestazione della via Lattea, in risposta a espressioni tecniche greche come Γαλαξίας, γάλακτος κύκλος e simili (cfr. Bömer, *ad loc.*), e in concorrenza con *lacteus orbis* (Cicerone, *Aratea* 532) e *lacteus circulus* (Plinio, *Nat. Hist.* XVIII 280). L'uso di *uia* e l'idea di una erta salita è utile alla successiva comparazione con il colle Palatino, e, implicitamente, con la topografia di Roma.

170. *magni ... Tonantis*: *magnus* è un epiteto tradizionale di Giove (Plauto, *Aul.* 776 sgg.), ma non ufficiale. L'epiteto *Tonans* rimanda a un culto ufficiale che diventa centrale a Roma in seguito alla politica religiosa di Augusto, a partire dal 26 a.C. L'uso di *Tonans* per designare Giove è perciò carico di significato nel contesto augusteo (ved. anche Bömer, *ad loc.* e J.G. Frazer, *Fastorum libri* II 69; e, in questo poema, XV 866 con Feeney 1991, pp. 216-7).

172. *atria*: è un altro importante segno di romanizzazione, cfr. En-

nio, *Annales* 51 Skutsch *cenacula maxuma caeli* e v. II 296. L'uso di *ualuis* fa pensare all'ambiguità fra «case degli dèi» e «templi», dato che il termine è adatto alle porte monumentali di edifici sacri (cfr. Cicerone, *Verr.* II 4, 124).

175. *hic locus est*: compare in poesia in due momenti della *τοποθησία* virgiliana dell'inferno (*Aen.* VI 390; 540; inoltre, Properzio, II 30b, 16 in uguale posizione metrica, in un poema che menziona i licenziosi amori di Giove).

176. *Palatia*: Ovidio è ancora fra gli autori latini che usano *Palatium* e *Palatia* nel senso di «colle Palatino», o in riferimento ai suoi monumenti, ma l'analogia stabilita qui mostra molto bene come il termine possa passare, già in Ovidio (K. Ziegler, *RE* XVIII 3, 1949, col. 8, l. 46 sgg., s.u. «Palatium»), al significato di «palazzo imperiale»: cfr. v. 171 *regalemque domum*. Il poeta si scusa dell'audacia del suo linguaggio analogico, senza precisare se è Giove o il principe a esserne potenzialmente investito: ma la sua vera audacia sta nell'inscrivere, al principio di un poema epico di impianto universale, una rivelazione della natura monarchica del nuovo potere di Roma: attraverso il parallelo fra Giove e il principe si suggerisce che, se il secondo assomiglia al primo, che è epicamente «re degli uomini e degli dèi», è perché anche il suo potere è incondizionato. Sul dialogo con Virgilio in tutto questo brano cfr. Due 1974, pp. 71-2; Feeney 1991, p. 199. È importante notare che in età preaugustea, in un contesto del genere, sarebbe stato citato il Campidoglio, la vera casa di Giove e la sede del suo potere su Roma. I lettori di Ovidio, inoltre, potevano usare come parametro di giudizio la tradizione epica e satirica dei concili divini (Ennio, Lucilio, Cicerone, Virgilio: cfr. la nota a 163-252). Data la premessa che le assemblee divine tendono ad assomigliare alla realtà politica del senato romano, la menzione del Palatino basta a introdurre un «aggiornamento» di questa tradizione, tanto più che sono attestate riunioni del senato nel nuovo tempio di Apollo adiacente alla casa del principe (cfr. Galinsky 1996, p. 218). Più concretamente, la precisione topografica e politica dell'analogia è stata intuita da T.P. Wiseman (*Historiography and imagination*, Exeter 1999, pp. 108-9): fra il Foro e il nuovo centro del potere, il Palatino, si concentrava una serie impressionante di case nobiliari, e la nuova residenza di Augusto, posta nel punto più alto del centro di Roma, andava a coronare e a trascendere questa progressione, che rifletteva ancora la competizione tradizionale degli aristocratici e delle loro *domus*. Così il palazzo di Giove nella Roma celeste è al termine di una salita bordata da illustri atri di divinità maggiori.

177. *marmoreo ... recessu*: dopo l'analogia col Palatino, la menzione del marmo è significativa: il tempio di Apollo sul Palatino spiccava nel panorama urbano tradizionale per il suo uso coloristico del mate-

riale, cfr. Properzio, II 31, 9; Ovidio, *Ars* III 119; *Trist.* III 1, 61, anche se naturalmente il marmo e l'avorio sono normalmente associati alle case degli dèi e ai loro templi che ne sono la realizzazione terrena.

179-80. *terrificam ... mouit*: lo scuotimento della testa va molto oltre i controllati gesti del capo che sono usuali per Giove/Zeus nell'epica, in grado di smuovere il mondo con il semplice cenno del capo o del sopracciglio. Un senso di violenza soprannaturale accompagna questa vera e propria epifania di Giove nel poema. *Caesaries* «chioma» è parola elevata e poetica, che corrisponde bene al *patbos* della situazione. Come nota Ahl 1985, p. 76, che insiste anche sulla struttura fonica dei due versi, con quadruplici sequenza in *ter: terrificam ... terque quaterque ... terram*, forse non è un caso che *caesaries* possa far pensare, per omofonia, all'autorità di un *Caesar* (cfr. la nota a 200-5 e XV 849). Vanno notate quindi le analogie, ma anche le differenze con modelli come Omero, *Il.* I 528-30 (che menziona movimento del sopracciglio e delle chiome, scuotimento dell'Olimpo); Catullo, 64, 204-6; Virgilio, *Aen.* X 102 e 115; Orazio, *Carm.* III 1, 8 *cuncta supercilio mouentis* (con Nisbet – Rudd 2004, *ad loc.*); Dione Crisostomo, 12, 25. Nell'*Eneide*, la prima comparsa del dio era stata un sorriso tale da rasserenare il cielo e placare le tempeste (I 254-5).

183. *tempestate*: l'uso di *tempestas* per «epoca, tempo, occasione» è solenne, antico (p. es., *CIL* I² 614; Plauto, *Cas.* 18; Catullo, 64, 73; in poesia augustea è più normale il valore di «condizioni del tempo» e «tempesta, sconvolgimento»); forse qui Ovidio caratterizza l'autorità tradizionale del linguaggio di Giove.

184. *inicere ... brachia*: fraseologia inconsueta, da un lato rappresenta la scatenata e mostruosa violenza dei Giganti centimani, ma dall'altro evoca forse la terminologia legale dell'*inicere manum*, «rivendicare il possesso di qualcosa». Il composto *anguipes* non è attestato altrove, così come *serpentipes* in *Trist.* IV 7, 17 *Sphingaque et Harpyias serpentipedesque Gigantas*, ma ci sono come sempre modelli greci, p. es., δρεκοντόπους (scolti a Eschilo, *Sept.* 495, ecc.). La rappresentazione figurativa di Giganti anguipedi si afferma a partire dal IV secolo a.C., cfr. F. Vian – M. Moore, «Gigantes», in *LIMC* IV 1, 1988, pp. 191-270; B. Ridgway, *Hellenistic sculpture*, II, Madison 2000, pp. 34-9.

187. *Nereus*: la personificazione è un preziosismo derivato dalla poesia alessandrina (cfr. Callimaco, *Iou.* 40), ma qui, come nota Casali 1995 a *Her.* 9, 13, abbiamo un arguto effetto contestuale: in un'assemblea divina, come altrimenti si potrebbe chiamare il mare?

190-1. *cuncta ... trahatur*: sembra necessario che Giove dica (sia pure con ipocrisia o disprezzo dei particolari) di aver provato prima tutti i rimedi incruenti, piuttosto che di avere intenzione di provare

tutti i rimedi: quindi *temptata* è superiore a *temptanda* (accolto da Lee e Tarrant); per il cliché cfr. Properzio, III 21, 5 (nessun rimedio funziona per l'amore) *omnia sunt temptata mihi*. Giove esprime il suo impegno terapeutico con linguaggio da chirurgo, ma l'uso di *ensis*, di solito «spada da guerra», invece di un termine come *ferro* lascia subito capire che la cura sarà assai drastica e indiscriminata. Per questo motivo è preferibile la lezione *corpus* «corpo, carne», piuttosto che *uulnus* «ferita»; ci può essere del resto un errore causato da *ensis*, o contaminazione da X 189 *erat immedicabile uulnus*. Ved. però, in favore di *uulnus*, gli argomenti di Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 13-9. Per il concetto cfr. l'idea di «amputazione» nel linguaggio politico: Cicerone, *pro Sestio* 135; *Off.* III 32; *Phil.* 8, 15. Il passo del *de officiis* è particolarmente vicino al nostro contesto: tratta della necessità di imporre la giustizia con mezzi anche drastici, lottando contro la *feritas*.

192-3. *semidei ... Siluani*: la sollecitudine per i semidei suscita ironiche ambiguità: non è chiaro come le terre che essi hanno avuto in sorte saranno migliorate dal diluvio, e le ninfe, stando a questo poema, hanno da temere più dagli dèi che dagli uomini, mentre le semidivinità maschili sono note per la loro licenziosità aggressiva. Con originale impudenza, Ovidio sta riadattando un modulo tipico della politica estera romana (cfr. K. Preston, «CPh» XIV 1919, p. 178), secondo cui un intervento armato è di regola motivato, se non dalla minaccia del nemico contro Roma, almeno dal pericolo e dal danno che il nemico infligge ai *socii* di Roma (alleati di confine, stati cuscinetto, tranquilli coltivatori, e simili). Ironicamente, non sembra che il diluvio lascerà sopravvivere sulla terra, neppure fra i *socii*. Inoltre c'è un bizzarro effetto di contrasto se si pensa che nel ciclo epico veniva chiamato in causa una sorta di «piano di Zeus» destinato a far sparire i semidei, cioè in quel caso gli eroi del ciclo epico, dalla faccia della terra (cfr. la nota a 163-252). Il termine *semideus* o *semidea* non fa parte della terminologia religiosa collettiva dei Romani e non è attestato prima di Ovidio, che reagisce al modello del greco ἡμίθεος, nel quadro di una sua generale predilezione per composti poetici in *semi-*. *Monticolae* appartiene a una famiglia di composti poetici, dei quali il primo esempio a noi noto è *siluicolae* in Nevio, *Bellum Poenicum* fr. 11 Strzlecki (sulla metodologia con cui si devono analizzare i modelli greci importante M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962, pp. 380-3). I nomi elencati comprendono tre diversi esempi di plurale: il plurale, tradizionale in greco per i Satiri, viene esteso già da Ennio (cfr. Skutsch 1985 su Ennio, *Annales* 207) al nome dell'antico dio italico Fauno, proprio per influenza di designazioni collettive come Satiri, mentre questa è la prima occorrenza del plurale *Silvani*. *Siluanus* è un altro antico dio agrario, e si può pensare che abbia una sua influenza

l'analogia con i Satiri e con i Sileni. Bömer, *ad loc.* nega che ci sia il modello implicito di un corteggio bacchico, ma questo sembra probabile sia alla luce di *monticolae*, sia per l'effetto umoristico dell'idea di proteggere dagli uomini queste divinità aggressive e licenziose.

197. *uos habeoque regoque*: con l'uso di *uos* appaiato a *fulmen* in sillabi enfatica, è un'espressione di una durezza esplicita senza paralleli in un contesto del genere. Conviene ricordare che, a quanto pare, nell'epica di Ennio si ritrovava una visione stoicheggiante del rapporto tra Giove e gli dèi: *caelicolae, mea membra, dei quos nostra potestas / officiis diuisa facit* (fr. dubbio 6 sg. Skutsch: sull'esegesi ved. S. Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 58-64), e potrebbe trattarsi addirittura di un'apostrofe iniziale al concilio divino. Ovidio invece rappresenta il rapporto fra Giove e gli dèi non attraverso la filosofia enoteista del fuoco universale in cui tutti gli dèi si riassumono, ma nei termini politici di una monarchia assoluta, senza alcun addolcimento allegorico.

198. *feritate Lycaon*: il nome proprio merita attenzione: occupa l'ultima posizione nell'intero discorso, secondo una precisa strategia retorica, e l'accostamento con *feritas* suggerisce, attraverso l'etimologia del nome da *λύκος* «lupo», una motivazione anticipata della metamorfosi: Giove dà così un primo esempio della tecnica di prefigurazione e di manipolazione delle attese che Ovidio svilupperà in gran parte degli episodi successivi. *Feritas* anticipa lo sconfinamento verso il mondo animale che sarà provocato dal tentativo umano di trasgredire il confine superiore dell'universo: Licaone diventa bestia feroce per aver cercato di dominare gli dèi: cfr. v. 239 *feritatis imago*. Tuttavia non va dimenticato che *feritas*, in quanto negazione dell'umanità, è anche un termine del linguaggio politico nella cultura del principato: nel *Senatus consultum de Pisone patre*, di recente pubblicazione, il senato giustifica le sanzioni imperiali contro Pisone con la *feritas* di questo cospiratore. Anche qui sono forse significative le consonanze con l'invettiva del poeta satirico Lucilio contro il nemico politico Lupus, cfr. Ahl 1985, p. 71 sgg.; Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 19-30.

199. *Confremuere omnes*: il verbo sembra un'innovazione isolata di Ovidio e testimonia in modo drastico l'effetto immediato delle parole e del potere assoluto di Giove sul suo pubblico. L'impasto fonico allude al famoso inizio del secondo libro dell'*Eneide*: *Conticuerunt omnes*, ma con una brusca inversione; fine invece di inizio, assenso del pubblico invece di silenziosa attesa: nella scelta del verbo c'è inoltre un anticipo di violenza distruttiva. L'effetto è più intenso rispetto al modello di *Aen.* X 96-7 *cunctique fremebant / caelicolae*, dove la similitudine che segue si lega solo indirettamente e allusivamente a un senso di minaccia (si parla di venti che si insinuano in un bosco, ma

con allusione – come nota nel suo commento *ad loc.* S.J. Harrison, Oxford 1991 – a Lucrezio, VI 197-9, che paragona il *fremitus* dei venti ai suoni emessi da animali feroci in gabbia). In Ovidio è notevole che *confremuere* sia ripreso al v. 244 da *frementi* riferito allo stesso Giove, e così viene annullata la distanza fra la superiore maestà di Giove e l'emozionale agitazione delle divinità subordinate, tipica di Virgilio.

200-5. *sic ... Ioui*: questa straordinaria similitudine spicca nel contesto per varie ragioni. A sorpresa, ma dopo aver preparato la svolta con numerose analogie e allusioni implicite a Roma, Ovidio si rivolge direttamente ad Augusto, per l'unica volta nel poema sino al finale del libro XV. Il nome del principe, apostrofato al vocativo, è inserito con cura all'interno del sintagma *pietas tuorum* (per la cura nella posizione dei nomi propri nella poesia augustea ved. p. es. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, pp. 215 e 236 nt. 2; Orazio, *Carm.* II 1, 14 *et consulenti, Pollio, curiae*; III 29, 3 *cum flore, Maecenas, rosarum*), che sembra quasi proteggerlo dalla minaccia della cospirazione. Il brusco salto temporale dal mito alla politica contemporanea (una mossa esplicita quasi senza paralleli in questo poema: cfr. la nota a 560-1) ha un preciso modello in *Aen.* I 148-53, quando l'azione divina che seda la catastrofica tempesta e salva i Troiani è paragonata all'intervento autorevole di un capo romano che placa i tumulti e le discordie civili. Ovidio recupera il parallelismo virgiliano tra ordine divino e carisma politico, e mette alla prova il lettore che abbia saputo riconoscere, come la maggior parte dei commentatori dell'*Eneide*, Ottaviano quale implicito riferimento della prima, importantissima similitudine del poema di Virgilio. Significative le differenze: la minaccia è una misteriosa cospirazione contro la vita del principe, non un tumulto pubblico come in Virgilio, e l'intervento del governante divino sta per suscitare una catastrofe punitiva e distruggere l'umanità, invece di salvare i suoi protetti riportando l'ordine naturale come in Virgilio. Se quest'ultimo offriva ai lettori un breve riepilogo della transizione dalla crisi repubblicana al nuovo ordine (in cui non vanno sottovalutate le implicazioni di violenza, cfr. D. Quint, «MD» LII 2004, pp. 177-80), Ovidio sembra aggiornare il quadro: complotto e repressione sono le nuove manifestazioni del potere proiettate dall'analogia, già virgiliana, tra *Iuppiter* e il principe di Roma. Ved. anche Solodow 1988, p. 56.

201. *Caesareo*: anche l'incertezza sul referente concreto dell'aggettivo *Caesareus* ha precedenti virgiliani: nella sua prima apparizione nell'*Eneide* (I 286), il nome *Caesar* aveva creato una notoria ambiguità con conseguenze profonde: qual è il termine storico della profezia di Giove, il potere di Giulio Cesare o quello di Ottaviano Augusto? (sulla questione ved. la bibliografia discussa in S.J. Harrison,

«PLLS» IX 1996, pp. 127-33). Non sono i poeti, ma è Augusto stesso, con la sua politica di appropriazione del nome *Caesar*, il responsabile di queste anfibologie. Ovidio riprende l'ambiguità in un contesto ancora più delicato: la possibilità di distinguere tra Cesare padre e Cesare figlio coinvolge ora la distinzione fra una cospirazione avvenuta con successo (l'assassinio del 44 a.C.) e una cospirazione sempre possibile (e di fatto più volte tentata, o adombrata, o inventata per giustificare azioni repressive e preventive), l'idea che anche il nuovo Cesare, proprio mentre si modella sul padre, potrebbe essere vittima di una simile violenza (cfr. Hardie 2002b, pp. 254-5). L'aggettivo *Caesareus* compare qui per la prima volta, forse modellato sulla terminologia greca. L'ablativo *sanguine Caesareo* modifica e impreziosisce un'espressione del linguaggio ufficiale; «estinguere il nome Romano» è usato ad esempio per indicare i progetti rivoluzionari di Catilina (Cicerone, *Catil.* 4, 7; *pro Murena* 80) o la minaccia di un popolo nemico (Livio, VI 2, 2, a proposito dei Volsci).

208. *silentia rupit*: cfr. Lucrezio, IV 583 *taciturna silentia rumpi*.

211-39. La scena in Arcadia è una variazione fosca e criminale sul modello tradizionale della *ἑοξενία*, l'ospitalità semplice ma generosa che viene offerta a un dio o a un eroe che viaggiano in incognito: paragonabile la situazione presentata in V 281 sgg. Gli esempi positivi di questo modello in Ovidio e in altri autori sono analizzati da Hollis 1990, pp. 341-54. Ved. in particolare la storia di Filemone e Bauci nel libro VIII, la storia di *Hyrieus* nel V libro dei *Fasti*, e i frammenti di Callimaco dall'*Ecale* e dalla storia di Eracle e Molorco negli *Aitia*. Tipico ad esempio è l'arrivo dell'ospite al tramonto e la descrizione di una cena povera e di una generosa offerta del poco che si ha, come pure la scelta di svelare solo progressivamente la propria identità, e la piena fiducia reciproca che si instaura: a questi elementi il mito di Licaone contrappone una subdola violenza e l'uso dell'antropofagia come perversione della mensa condivisa.

213. *deus ... sub imagine*: la storia si apre con la metamorfosi di un dio in uomo, si chiude con una metamorfosi di un uomo in animale. Il tema della divinità sotto spoglie umane sarà ricorrente in tutto il poema, così come quella dell'umano che si animalizza, mentre la trasformazione del dio in animale è trattata con maggiore cautela, come se fosse un tema da esorcizzare (cfr. le osservazioni di Heinze 1960 [1919], pp. 384-5, importanti, ma troppo condizionate dalla sua tesi generale sulla «elevatezza» della narrazione epica di Ovidio e sulla legge del genere epico. Heinze minimizza l'impatto delle metamorfosi di Giove nelle storie di Callisto e Europa). Cfr. anche X 155-61.

216-9. *Maenala ... noctem*: l'accentuazione dello scenario arcade ha un effetto ambiguo: l'ambientazione ha aspetti di «primitivismo» nella cultura greca, ma è vero che la poesia pastorale di Virgilio aveva messo in luce anche lati più ameni e luminosi: la focalizzazione del narratore Giove (che è figlio dell'Arcadia, cfr. la nota a II 405-6) su orribili tane di belve accentua la valenza etimologica dei toponimi *Maenalo* (sentito come luogo di follia, in greco *μαίνομαι*) e *Lycaeum* (legato a un epiteto di Zeus o di Apollo basato su *λύκος*, «lupo», scenario assai appropriato per questa storia) e trasfigura l'allusione a Virgilio, *Ecl.* 10, 14-5 *pinifer ... / Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycae*.

222-3. *experiar ... uerum*: la reazione di Licaone è espressa in toni curiosamente (ma tipicamente) intellettualistici: *dubitabilis* non è attestato in altri autori. Il tema del miscredente che rifiuta di accogliere un culto trova ampio sviluppo alla fine del libro III con la storia di Bacco e Penteo. Qui, però, l'atteggiamento del tiranno è in conflitto con la tradizione secondo cui Licaone stesso è l'autore del culto di Zeus Liceo.

226-7. *missi ... resoluti*: l'uccisione di un ostaggio è un sacrilegio parallelo e aggiuntivo alla violazione del diritto di ospitalità nei confronti di Giove. Ironicamente per uno che porta un nome lupo e sta per diventare lupo, Licaone sceglie di scannare una vittima che viene da un popolo (dall'Epiro, ai confini settentrionali della Grecia) il cui nome, Molossi, indica anche una famosa razza di cani da difesa, specializzati nella lotta contro i lupi.

232-9. Dopo la punizione del fulmine, ci si aspetterebbe una motivazione divina della metamorfosi di Licaone in lupo, tanto più che Giove è il narratore onnisciente della vicenda: invece, imprevedibilmente, la metamorfosi procede come una sorta di necessità interiore, espressa da una serie di omologie fisiche e morali tra l'uomo e la bestia selvaggia, ed evoca come riferimento le leggende arcadi sul lupo mannaro. L'omissione di riferimenti alla causazione divina della metamorfosi ha l'effetto di sottolineare la crudeltà di Licaone, ma anche di accentuare il mistero e il miracolo che accompagnano la metamorfosi in tutto il seguito del poema. Ved. anche Solodow 1988, pp. 175-6.

233. *exululat*: prima di questo passo *exululo* ricorre solo in senso metaforico, in Cicerone, *Leg.* II 19, in una critica degli eccessi grotteschi del canto contemporaneo. In questo poema, il verbo *ululo* caratterizza spesso pericolosi eccessi del mondo femminile, tra cui il culto delle Menadi.

235. *utitur*: è forse leggermente preferibile a *uertitur* (accolto da Tarrant), perché serve a mettere a fuoco l'idea che Licaone usi le

nuove capacità nel senso dettato dalla sua innata ferocia, cfr., p. es., XII 562 *uiribus usus auis*.

236-8. *uillos ... uultus*: l'abbondanza di vocali -u- e di semivocali v- (pronunciate in latino come u- di uomo, cfr. *uagire* «fare ua», di neonati) fa pensare a una mimesi obliqua del lamento del lupo che era stato, al v. 233 *exululat*, il punto di svolta della metamorfosi.

237. *lupus ... formae*: la forma naturale del lupo lascerebbe dunque trasparire la permanenza della forma originaria. In questo importante momento del suo poema, in cui l'incredibilità della metamorfosi viene rivelata al lettore, Ovidio riecheggia modelli poetici il cui contesto originario è incompatibile con l'attuale: Lucrezio, IV 87 *sunt igitur iam formarum uestigia certa* («esistono molte figure dell'immagine dei corpi»); la teoria epicurea delle immagini; Virgilio, *Aen.* IV 23 *adgnosco ueteris uestigia flammae* («riconosco i segni dell'antica fiamma»); Didone torna a provare amore dopo lungo tempo). Come nota Pianezzola 1999, p. 37, è notevole che in questa prima metamorfosi individuale e mitologica del poema ci sia una normale metafora, «lupo» come designazione di un certo tipo di uomo, alla base della descrizione metamorfica: nella cultura romana sono comuni formule quali *lupus est homo homini* (Plauto, *Asin.* 493).

238. *canities*: l'aggancio con la canizie di Licaone è offerto dalla formula epica «lupi canuti» o «grigi», cfr. VI 527 e VII 550; Omero, *Il.* X 334.

239. *feritatis imago*: in contrasto con la formula virgiliana *pietatis imago* (*Aen.* VI 405; IX 294; X 824). Per l'uso di un linguaggio politizzato ved. la nota a 198.

241. *Erinyes*: qui l'Erinni è il primitivo demone della discordia (Omero, *Il.* XIX 87; *Od.* XV 234), non la più civilizzata divinità che punisce i delitti familiari.

243. *sic stat sententia*: l'uso di questa espressione fa pensare a decisioni del senato romano, ma è evidente che Giove non ha bisogno di un consenso istituzionale. Tutta la tradizione epica e satirica romana (Ennio, Lucilio, Cicerone, Virgilio: ved. la nota a 163-252) aveva sviluppato analogie e differenze significative tra il concilio divino e il funzionamento del senato romano. In Virgilio, *Aen.* X 6, Giove aveva chiesto agli dei riuniti: «Perché state cambiando la vostra *sententia*?», riconoscendo quindi all'assemblea una responsabilità e capacità di prendere decisioni in qualche modo paragonabile a quella del senato: cfr. gli usi di *interrogo* 3 e *sententia* 3 in *OLD* (anche se i lettori dell'*Eneide* potevano trarre le loro conseguenze dal parallelo implicito fra Giove e Augusto e dall'importanza attribuita al fato a cui il volere di Giove si allinea). Qui invece Giove, proprio quando dovrebbe chiedere ai «senatori» di pronunciarsi con la loro *sententia*, dice

«questa è la *sententia*», e così, non a caso incidentalmente e in modo quasi scontato, viene svuotato il potere deliberativo del concilio, con una aperta sovversione delle procedure e tradizioni senatorie repubblicane. Sembra quasi di leggere una profezia epica della rappresentazione che Tacito fa del senato sotto i Cesari.

246-9. *est tamen ... terras*: la residua preoccupazione degli dei mostra ancora una volta il loro rapporto di dominio sull'umanità: il problema della punizione voluta da Giove è che non resterà più nessuno a fare sacrifici agli dei. Gli anonimi dissenzienti, che comunque esprimono solo un interesse corporativo, non mancano di ironia: il verbo *populor* significa normalmente «mettere a sacco, devastare», ma, data la derivazione da *populus*, si crea un'amara implicazione: far devastare la terra dalle belve, invece che popolarla di uomini. Per la concezione ottimistica che la specie umana è stata diffusa sulla terra dagli dei come presidio di civiltà cfr. Cicerone, *Senect.* 77; per l'idea che gli dei dell'Olimpo hanno bisogno degli uomini per ricevere sacrifici, bisogna risalire ad antiche tradizioni greche, cfr. *b. Cer.* 311-2; 353-4, e gli *Uccelli* di Aristofane (cfr. Dunbar 1995, p. 9). Lee 1953, *ad loc.* nota l'effetto di «brusio» dell'intenzionale ripetizione -tura / ... / -tura ... -tur / tura (246-9), a cui fa da ripresa, con tono definitivo, il *curae* parentetico di Giove al v. 250. In termini di politica romana, si può richiamare l'idea che è necessario sconfiggere i nemici per poi trasformare i popoli soggetti in popoli tributari, e vedere quindi un'analogia fra sacrificio agli dei e tributo allo stato romano.

253-312. La posizione del diluvio nel libro I crea un parallelo con quella della catastrofe solare nel libro II: in entrambi i casi il poeta preferisce immagini dinamiche e paradossali di caos e catastrofe rispetto alla costruzione di modelli ordinati della cosmologia allo stato naturale. La collocazione del diluvio all'inizio del lungo poema ha anche un'altra conseguenza interessante: la tradizione epica dell'*Odissea* e dell'*Eneide* rende prevedibile che in un poema eroico l'azione prenda le mosse da una catastrofica tempesta, ma nel poema di Ovidio si va oltre, e si offre una sorta di super-tempesta, un evento cosmico che eclissa il ricordo dei suoi nobili predecessori. Sulla descrizione del diluvio e le sue fonti ved. H. Herter, *Ovidianum Quintum. Das Diluvium bei Ovid und Nonnos*, «ICS» VI 1981, pp. 319-55; G.A. Caduff, *Antike Sintflutsagen*, Göttingen 1986. La struttura narrativa comprende una sequenza dedicata ai fenomeni naturali (262-90) e una all'azione paradossale esercitata dal diluvio sugli esseri viventi (291-312).

256-8. *in fatis ... laboret*: per la memoria totale di Giove, il futuro è qualcosa di cui ricordarsi; per il libro del fato (cfr. Fowler 2000, p.

292) ved. la narrazione di Giove in XV 808-15, dove c'è una chiara allusione a Virgilio; qui Giove sembra aver letto Lucrezio, V 94-6 *tris species tam dissimilis, tria talia texta / una dies dabit exitio, multosque per annos / sustentata ruet moles et machina mundi* («i loro tre aspetti così dissimili, i loro tre tessuti così solidi, un giorno solo sarà sufficiente per distruggerli; dopo essersi sostenuta per tanti anni, crollerà la massa enorme della macchina che forma il nostro mondo»: questo passo è identificato ripetutamente da Ovidio come emblema della sublimità lucreziana: *Am.* I 15, 23-4; *Trist.* II 425-6; Barchiesi 1994, pp. 15-6). Il dio sembra inoltre avere conoscenza della dottrina filosofica, cara agli stoici, della ἐκπύρωσις, la conflagrazione che cancella il mondo per poi farlo ricominciare. In effetti però Giove sta anche anticipando il grandioso episodio mitologico di Fetonte e del flagello del fuoco nel libro II, che Ovidio ha progettato come contraltare a questa storia del diluvio.

264. *Notus*: il nome greco del vento (solo qui nel poema, ma usato molto da Ovidio nei testi elegiaci) è presente spesso nell'epos greco nel significato di «tempesta» (*Lexikon des frühgriechischen Epos* III 16, 1997, col. 438; ved. anche la nota a 57-66 e Gellio, II 22, 14 sul nesso fra *Notus* e il greco νότις, «umidità», cfr. qui *madidis*).

270-4. *nuntia ... ira*: il linguaggio scientifico della trasmissione dell'umido dalla terra al cielo contrasta volutamente con il contesto mitologico dell'intervento della dea Iride. L'idea che l'arcobaleno «sugge» acque terrestri verso il cielo per alimentare le piogge ha comunque basi nella tradizione popolare romana, come in quella di altre culture (ved., p. es., Plauto, *Curc.* I 32; Virgilio, *Geor.* I 373-81, sui segnali che annunciano pioggia). Qui l'arcobaleno funziona come annuncio del disastro, mentre nella Bibbia (*Gen.* 9, 12 sgg. [Vulgata]) ha valore positivo. Oltre al fatto che Iride è fedele messaggera di Giove e Giunone (e associata con quest'ultima in progetti distruttivi e funesti nell'*Eneide*), bisogna considerare che esiste una specifica tradizione che connette l'iride a presagi minacciosi, cfr. Omero, *Il.* XV 547-52 (con effetti negativi su uomini e animali); Livio, XXX 2, 9; XL 21, 12. Naturalmente gli scrittori che si occupano di scienze naturali tendono a sottolineare di più il rapporto tra l'iride e la fine della pioggia (Lucrezio, VI 524 sgg.) o a tracciare dei distinguo (Seneca, *Nat. quaest.* I 8, 7; Plinio, *Nat. Hist.* II 150 e XVIII 353; altro in A. Bona-deo, *Iride: un arco tra mito e natura*, Firenze 2004). C'è una netta opposizione con l'intervento di Iride in XIV 830-9, dove l'arco trasmette dal cielo alla terra un messaggio positivo, di conforto per lo stato romano e di convalida della divinizzazione di Romolo.

275. *auxiliaribus*: fa pensare (cfr. VII 138) all'idea di truppe ausiliarie nell'esercito romano: come i Romani schierano reparti di alleati

a fianco del loro esercito regolare, così Giove mobilita le acque del fratello Nettuno a sostegno delle forze atmosferiche che sono di sua diretta competenza. C'è un paradosso nel fatto che Giove abbia bisogno di aiuto, perciò si può pensare che l'assonanza fra *Louis* e *iuuat* sia pregnante: i Latini hanno una tradizionale etimologia di Giove da *iuuo* «aiutare, beneficiare», e naturalmente nel contesto questa etimologia subisce una terribile inversione (cfr. Michalopoulos 2001, p. 102).

276-80. *conuocat ... habenas*: il discorso è carico di minaccioso assolutismo, con un crescendo rispetto al «principato» olimpico di Giove: il dio del mare tratta i fiumi come sudditi: *tyrannus* non è quindi un semplice equivalente di re, ma caratterizza i rapporti fra Nettuno e i suoi subalterni. C'è forse un riferimento per contrasto all'intervento pacificatore del Nettuno virgiliano che, con tonalità altrettanto minacciose, interviene a fin di bene, per placare la tempesta che sta per inghiottire Enea (*Aen.* I 124-41), e che era stata scatenata da Eolo (I 52-6). Si noti il valore autoriflessivo di *non est hortamine longo / nunc ... utendum*: non c'è bisogno, come in Virgilio, di una vera e propria concione (cfr. B.W. Boyd, «AJPh» CXI 1990, pp. 82-5), anche perché qui i venti devono scatenarsi secondo la loro natura, non moderarsi. L'uso di *remittite habenas* completa questa connessione, dato che la metafora è comunemente riferita al vento o alle vele piuttosto che ai fiumi.

282. *defrenato ... aequora*: presuppone un'analogia tra fiumi e cavalli: *frenum* è il morso. Il verso comincia con una rara successione di tre spondei, piedi lenti, e poi passa ai dattili, in modo che il ritmo imiti il processo di incremento impetuoso della portata dei fiumi. Il valore di *aequora* è potenziato dall'ambiguità lessicale, dato che *aequor* significa «spazio piano» sia di terra che di mare.

287. *tectaque ... sacris*: la menzione di oggetti e luoghi sacri suscita un dubbio retrospettivo sull'empietà dei mortali che Giove ha deciso di distruggere. Il polisindeto in *-que* esprime la travolgente e dilagante espansione delle acque.

292. *omnia ... ponto*: variazione su un'affascinante formula virgiliana, *Aen.* III 193 *caelum undique et undique pontus*: Virgilio si riferiva però alla comune esperienza soggettiva di un navigante che si inoltra in mare aperto, non a un'alluvione cosmica. Cfr. Seneca retore, *Controuersiae* VII 1, 27. La ripresa di Seneca, *Nat. quaest.* III 27, 13-4, con citazioni testuali dei vv. 272-3, 285, 290, 292, 304, testimonia comunque, nonostante la polemica, l'impressione suscitata dalla visionaria potenza del brano, percepita come unica nel quadro della poesia romana (ved. Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 177-210).

296. *piscem ... ulmo*: allusione piuttosto ironica a una descrizione

lirica del diluvio in Orazio, *Carm.* I 2, 9 *piscium et summa genus haesit ulmo*. Il riferimento a Orazio è ripreso anche ai vv. 302-3 e 304-5 (ved. anche Galinsky 1975, p. 81; Barchiesi 1994, p. 305); in questo secondo caso però si tratta di un passo dell'*Ars poetica*, in cui un artista che dipinga delfini tra i boschi e cinghiali nel mare è citato come esempio per assurdo di trasgressione dei limiti imposti dalle leggi naturali che vincolano a sé la rappresentazione artistica. Si direbbe che Ovidio si sia divertito a inventare un mondo immaginario in cui quella trasgressione diventa legge (ved. al v. 309 *licentia* con relativa nota), e a smascherare una contraddizione fra Orazio lirico e Orazio teorico del buon gusto realistico.

299-300. *graciles ... phocae*: il paradosso trionfa nell'immagine di foche e delfini che si insediano tra pascoli e alberi: la topografia del mito di Deucalione, con la Focide e l'area sacra di Delfi come luoghi di rigenerazione della specie umana (vv. 313-37), è una continuazione di questo paradosso (*Phocis, phocae; Delphi, delphines*; cfr. Ahl 1985, pp. 101-2, 106). Questi animali sono importanti nella storia della figura poetica dell'*ἀδύνατος*, non solo in Orazio (ved. la nota a 296), ma anche in Licofrone, 84-5.

301-2. *mirantur ... Nereides*: tradizionalmente le ninfe marine dovrebbero scrutare meravigliate le prime navi che solcano il mare coi remi, cfr. Catullo 64, 14-8, ma qui il loro stupore è ben più giustificato.

304-5. *lupus ... tigres*: la confusione tra animali feroci e prede allude a un motivo tipico dell'età dell'oro, la cosiddetta «pace tra gli animali» (cfr. V. Buchheit, *Tierfriede in der Antike*, «WJ» N.F. XII 1986, pp. 143-67): qui però la convivenza pacifica è causata da un immane disastro ambientale. Per l'immagine in contesti di età aurea e in stile profetico ved. Virgilio, *Ecl.* 4, 22; Orazio, *Epod.* 16, 33-4; e cfr. *Oracula Sibyllina* III 788-90.

307. *quaesitisque ... possit*: il verso ricorda, in modo volutamente impertinente, il modello dell'esilio dei Troiani per mare: Virgilio, *Aen.* III 7 *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur* («incerti dove portino i fati, dove si debba sostare»).

309. *licentia*: è parola importante nel mondo poetico di Ovidio; la libertà sfrenata e senza legge del diluvio fa tutt'uno con l'irrefrenabile fantasia del poeta che ha saputo immaginarlo e rappresentarlo in modo spettacolare. Il nostro concetto di «licenza poetica» è un derivato inespressivo e indebolito della indisciplinata poetica teorizzata da Ovidio in *Am.* III 12, 41-2 *exit in immensum fecunda licentia uatum / obligat historica nec sua uerba fide* («spazia senza misura la libertà creativa dei poeti, e non vincola le sue parole al rispetto della verità storica»; si noti l'uso di *immensum*, da confrontare qui con *immensa*

licentia). Importanti osservazioni in G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, «MD» II 1979, pp. 101-36.

313-415. *Deucalione e Pirra*. Dopo l'accenno misterioso dei vv. 251-2, Deucalione e Pirra vengono introdotti di colpo e in assoluta solitudine. In questa versione del diluvio non si parla dei loro figli e discendenti, né di animali salvati dall'arca (tutti gli esseri viventi tranne l'uomo e, si suppone, i pesci dovranno essere rigenerati dalla terra, cfr. vv. 416-37). In Apollodoro, ad esempio, i figli e discendenti di Deucalione sono importantissimi e vanno a costituire i primi Elleni (I 7, 2-3: l'eroe eponimo Elleno è figlio biologico di Deucalione e Pirra, non uno degli uomini «nati dalle pietre»). In altre versioni però assume importanza l'idea più generica di Deucalione come «nuova origine» di tutta l'umanità dopo il diluvio, cfr., p. es., Columella, X 60-7; Giovenale, I, 81-6; 15, 30, e soprattutto Virgilio, *Geor.* I 60-3 (su cui ved. Frentz 1967, pp. 39-46). Gli elementi sottolineati da Ovidio sono la pietà religiosa della coppia umana sopravvissuta al diluvio, e la durezza e la resistenza della nuova razza che nascerà dalle pietre.

313. *Oetaeis*: è congettura, geograficamente necessaria, di Delrius (in nota a Seneca, *Herc. fur.* 1164) per *Actaeis* della tradizione manoscritta: il Parnaso non confina con l'Attica.

316-7. *mons ... Parnasos*: il Parnaso – montagna delle Muse, non a caso il primo sito geografico a essere descritto in questo poema universale – svolge la funzione del monte Ararat nel diluvio biblico. La sua presenza non si esaurisce nella storia di Deucalione e Pirra; in quanto futura montagna sacra del santuario di Delfi, legata ai culti di Apollo e Dioniso, ricompare nel successivo episodio di Apollo, Pitone e Dafne. La descrizione tradizionale della famosa montagna dalle cime gemelle che sventa oltre le nubi (v. 317) viene straniata dalla nuova contestualizzazione acquatica.

320. *Corycidas nymphas*: le ninfe Coricie prendono il nome da una celebrata caverna del monte Parnaso, il più famoso luogo sacro alle ninfe del mondo greco (Larson 2001, pp. 147 e 234-8). Per la localizzazione delle ninfe Coricie, tra la cima del Parnaso e il sito di Delfi, ved. Pausania, X 32, 7.

321. *tunc*: allude al fatto che non c'erano ancora oracoli di Apollo: sarà appunto l'episodio successivo, il primo dopo il diluvio, a segnare l'inizio dell'oracolo di Apollo a Delfi. L'antica divinità della giustizia Temi ricomparirà in IX 403; 418-9.

325-6. *et superesse ... unam*: la ripetizione collega lo stupore del miracolo alla perfetta corrispondenza tra i due coniugi, anticipando la retorica di Deucalione ai vv. 361-2.

330-42. *nec maris ... omnes*: finalmente Nettuno e i suoi vicari esercitano i poteri di controllo e riequilibrio che Virgilio aveva descritto nell'episodio della tempesta di *Aen.* I 142-56 (ved. anche la nota a 276-80, per la stessa allusione in senso opposto).

331. *mulcet ... profundum*: sulla stilizzazione della descrizione del mare ved. P. Mantovanelli, *Profundus*, Roma 1981, p. 139.

332-8. L'apparizione di Tritone, figura divina che unisce torso umano a coda di pesce, cattura l'attenzione in un poema metamorfico (cfr. II 8-9, dove è associato al mutante dio marino Proteo). Si tratta però di un Tritone che viene assimilato per le sue funzioni a un trombettiere militare romano, e l'incrostazione naturale di porpora sulle spalle suggerisce forse un costume militare.

338. *utroque ... Phoebus*: presuppone l'uso di *Phoebus* per il sole e la polarizzazione fra sol levante e occidente: questa formula è usata più spesso per definire l'estensione del potere o della conquista imperiale, cfr., per la storia del motivo, A.J. Woodman, *Velleius Paterculus. The Tiberian Narrative*, I-II, Cambridge 1977-83, nota a II 126, 3.

344-5. *flumina ... undis*: come già al v. 292, Ovidio gioca su formule virgiliane che descrivono in modo memorabile la normale percezione dell'orizzonte da parte di un navigante, e le spiazza riferendole a questa unica, irripetibile esperienza di metamorfosi del paesaggio; cfr. Virgilio, *Aen.* III 205-6; 521-3. Importante anche il parallelo con *Ecl.* 6, 39 *incipiant silvae cum primum surgere*, che tratta in realtà della creazione originaria (cfr. *Met.* I 44), ma è seguito contestualmente al v. 41 da un riferimento al nostro mito, *hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna*. L'enumerazione degli aspetti visivi è impressionistica, asistemica, e il disordine è accentuato, se si accetta la congettura *iuga* di Slater per *loca* dei codici; l'espunzione del v. 344 proposta da Riese e Tarrant priverebbe il testo di una significativa eco virgiliana.

350-1. *Deucalion ... superstes*: in una situazione che mostra penosamente (per *lacrimis ... adfatur obortis* cfr. Virgilio, *Aen.* III 492) la grande differenza tra uomini e dèi, Deucalione apostrofa la sorella come potrebbe fare Giove con Giunone (cfr. Virgilio, *Aen.* I 47; Ovidio, *Met.* III 265-6), «sorella, moglie». I due in realtà, come sarà chiarito al v. 390, sono primi cugini, figli lui di Prometeo, lei del meno celebrato fratello Epimeteo. Questi due unici superstiti sono fra loro uniti da un doppio legame che però sottostà alla limitazione, che è umana e non divina, dell'incesto: il matrimonio tra cugini può essere accettato, ma non è una tipologia normale di matrimonio, e Pirra è ormai tutto ciò che resta della famiglia di suo marito (con variazione ironica sulla formula patetica di Omero, *Il.* VI 429-30).

359-60. *sola ... consolante*: l'accostamento dei due termini crea un effetto patetico: per la storia di questo tipo di gioco di parole in poesia latina ved. O'Hara 1996, p. 147; Ahl 1985, p. 119.

361-2. *quoque ... haberet*: la ripetizione con parallelismo metrico (cfr. vv. 325-6) crea un effetto di «coppia perfetta» che sarà ripreso e stravolto nello stile ecoico che caratterizza l'episodio della «coppia impossibile» di Eco e Narciso (cfr. III 391-2).

363-4. *populos ... terrae*: così, implicitamente, Deucalione attribuisce a suo padre Prometeo la genesi della ormai estinta umanità primigenia; una testimonianza a favore della seconda alternativa presentata ai vv. 79-88, che già sospettavamo essere la più adeguata a questo poema mitologico. Ovidio crea un forte parallelismo tra la genesi «dal fango» (Prometeo) e quella «dalle pietre» (Deucalione). Rivisitando l'arte di Prometeo, Deucalione accentua l'elemento spirituale parlando di «anima» infusa nella terra, mentre evita l'acqua (forse un tema troppo penoso per un reduce dal diluvio). La sua versione riguardo all'invenzione paterna è presumibilmente destinata a essere autorevole, ora che il diluvio ha cancellato ogni altro testimone umano.

366. *hominumque exempla*: un famoso esempio di arguzia di Ovidio: i due superstiti risulteranno esemplari per la loro *pietas* e mitezza (cfr. v. 252; il termine *exemplum* e l'idea di esemplarità morale sono del resto tipici della comunicazione politica nell'epoca del principato augusteo), ma qui il senso contestuale è «campioni della specie uomo, esemplari di razza estinta».

369. *Cephisidas undas*: la menzione del Cefiso sottintende un raffinato problema antiquario, volutamente accennato e implicitamente risolto da Ovidio (cfr. Bömer, *ad loc.*): la purificazione avviene verosimilmente alla fonte Castalia presso Delfi, non in Beozia nel fiume Cefiso; c'era tuttavia una tradizione secondo cui Castalia era collegata al Cefiso, cfr. Pausania, X 8, 10.

376. *gelidoque*: dopo il dettaglio bizzarro del muschio, indica non la qualità normale della pietra, ma il suo essere stata immersa nelle acque.

379-80. *Themis ... rebus*: Temi non è solo divinità oracolare ma anche madre di Prometeo. Anderson 1996, *ad loc.* considera «comicamente ingenua» l'incertezza dei due sposi su come ridare origine alla razza umana, ma anche la procreazione avrebbe avuto i suoi limiti in un caso così estremo.

382. *uelate caput*: la pratica di velare il capo (cfr. v. 398) è importante nei rituali greci e a Roma è considerata distintiva di quel filone del culto statale che i Romani chiamano *Graeco ritu*, «alla greca». Le cinture allentate sono tipiche dei rituali religiosi e magici, cfr. Servio, *ad Aen.* IV 518 *in sacris nihil solet esse religatum*.

383. *ossaue*: viene presupposta la formula greca «ossa della terra», per indicare le pietre (attestata solo in un frammento drammatico di Cherilo, *TGF* 2, ma apparentata con la tradizione indoeuropea del cosiddetto *kenning*, cfr. l'apparato di Snell, *ad loc.*). Il famoso oracolo «baciare la madre», che era stato interpretato da Bruto come «baciare la terra natale» (Livio, I 56), era certo familiare a qualsiasi lettore romano di Ovidio.

384. *rumpitque silentia uoce*: il nesso poetico *rumpere silentia* (Lucrezio, IV 583; Virgilio, *Aen.* X 63-4) è intensificato dal contesto: indica la cessazione del silenzio rituale, silenzio che era obbligatorio di fronte a un oracolo, ma implica anche che questa è l'unica voce umana che sia possibile udire, al momento, nell'universo.

385-7. *iussisque ... umbras*: la preoccupazione di Pirra è ancora più allarmante se si considera che sua madre era un archetipo femminile assai scomodo, Pandora.

388. *caecisque ... latebris*: in Lucrezio indica la difficoltà che deve essere superata dalla ricerca razionale (I 408), mentre qui si tratta del mistero della volontà divina.

390. *Promethides ... Epimethida*: i due patronimici sono unici nella poesia latina e il loro accostamento sottolinea che Deucalione è figlio di colui che «pensa in anticipo», mentre Pirra (che ha appena dato prova di incertezza) di colui che «pensa dopo».

395. *Titania*: allude al nonno di Pirra, il titano Giapeto.

400. *quis ... uetustas*: la formula è ambigua e invita a riflettere sul rapporto tra fiducia e credulità da parte del lettore, e tra finzione e ricerca delle cause da parte dell'autore (su questa problematica in Ovidio cfr. Myers 1994, *passim*; Barchiesi 1994, pp. 169-225). La *uetustas* potrebbe essere l'antichità del fatto (cfr. Cicerone, *Diu.* I 34 *si auctoritatem habet uetustatis*; Quintiliano, XII 4 *uetustatis fide tuta*) o quella della tradizione che lo accredita; la figura stessa del testimone, *testis*, è gravata da una notevole dose di sospetto nella cultura e nel diritto romano (cfr. *Fasti* IV 203-4). L'alone di incredulità (cfr. Giove al v. 252 *origine mira*) riguarda qui proprio la storia da cui trae origine e carattere il genere umano a cui «noi», i lettori della storia, apparteniamo insieme al narratore. Trasponendo la storia dalla tradizione greca, Ovidio deve rinunciare anche al nesso di analogia linguistica che le garantisce qualche autorità, la somiglianza fra il greco *laēs*, *laós* «gente» e *lāas* «sasso», e propone alla fine un sillogismo di tipo morale: duri e resistenti come siamo, siamo noi la prova del nostro venire dalle pietre. Viene emarginato il termine *lapides* che era tipico di versioni latine del motivo, in cui almeno veniva evocata, facilitando il lavoro associativo del lettore, la matrice greca *lāas* (ved. la nota a 414-5). Il confronto con la mitografia greca (specialmente

Apollodoro, I 7, 2-3) mostra la differenza di interesse con cui Ovidio guarda a questa tradizione: qui viene rilevata solo la generica comparsa di una nuova specie umana, mentre gli scrittori greci insistono sulla specifica genealogia di Deucalione, che ha enorme importanza per la costruzione di un'identità etnica *ellenica* (ved. J. Hall, *Ethnic identity in Greek antiquity*, Cambridge 1997, pp. 48-9).

401-15. In modo appropriato, la nuova creazione dell'uomo va a costituire il primo esempio nel poema di una tecnica ricorrente, la descrizione per gradi del processo metamorfico; significativo quindi che proprio qui Ovidio usi la similitudine per sottolineare il parallelismo tra metamorfosi naturale e arte figurativa. Il *tertium comparationis* inespresso è l'arte verbale del poeta, che opera al confine tra natura e arte e lo trasforma.

404-6. *uideri ... signis*: la comparazione rimette in gioco uno dei temi conduttori del poema, quello della competizione e collaborazione tra arte e natura. L'aggettivo *rudis* suggerisce un parallelo con la natura prima della creazione al v. 7, dove Ovidio stabiliva un parallelo fra cosmogonia e creazione artistica. Dato il rapporto istituito da Deucalione con la prima creazione dell'uomo a opera di Prometeo, è interessante il passaggio da un'analogia con l'arte plastica a una con la scultura in marmo: nel concetto antico di evoluzione dell'arte, la terracotta è più antica e primitiva della statuaria in marmo, ed è spesso associata a una sorta di *pietas* originaria e pre-moderna (ved. la nota a 82-3). Forse la nuova creazione dell'uomo è più moderna e meno pia della precedente?

406. *exacta*: per l'uso di *exactus* ved. Properzio, III 1, 8; 9, 10; 21, 29-33.

412. *faciem traxere*: ricorda Virgilio, *Aen.* VIII 192.

414-5. *genus ... nati*: l'episodio si conclude con l'allusione a un'etimologia greca che sembrerebbe indispensabile alla logica del discorso, ma non può essere resa in latino. Per la derivazione del greco *laós* «popolo» da *lāas* «sasso» ved. la nota a 400, e attestazioni greche come Esiodo, fr. 234 M. – W.; Pindaro, *Ol.* 9, 43 sgg.; soprattutto, Callimaco, fr. 496 Pfeiffer (con apparato *ad loc.*); Apollodoro, I 48, 7 (altro in Michalopoulos 2001, pp. 84-5). Ovidio presuppone due importanti sviluppi latini di questo modello, Lucrezio, V 925-6 *at genus humanum multo fuit illud in aruis / durius, ut decuit, tellus quod dura creasset* («viveva allora nelle campagne una razza d'uomini molto più dura, come dovevano esserlo creature uscite dalla dura terra»), e Virgilio, *Geor.* I 61-3 *quo tempore primum / Deucalion uacuum lapides iactauit in orbem, / unde homines nati, durum genus* («non appena

Deucalione scagliò le pietre nel mondo vuoto, e da esse nacquerò gli uomini, stirpe dura», con O'Hara 1996, p. 255; cfr. *Geor.* II 341 *terrea progenies duris caput extulit aruis*; «la razza terrestre levò il capo dai maggesi duri»; Ovidio, *Am.* II 14, 12 *lapides*). Ovidio, come spesso accade, si pone fra Lucrezio, che demitizza la tradizione, e Virgilio, che la rimitologizza.

416-51. Un breve *excursus* di sapore didascalico sulla generazione spontanea e polimorfa seguita al diluvio conduce a una ripresa del filo conduttore mitologico, con il mito di Apollo e Dafne. Nella concezione greco-latina, nessun animale sopravvive sull'arca, e le forme di vita diverse dall'uomo vengono rigenerate dalla terra con l'aiuto di sole e umidità. Per l'evolversi di un dibattito filosofico sul tema della generazione ved., p. es., Lucrezio, V 783 sgg.; 801 sgg.; 916 sgg.; Diodoro, I 7, 3 sg. (cfr. W. Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Basel 1959, pp. 34-8; 117-9; F. Lämmli, *Vom Kaos zum Kosmos*, I, Basel 1962, p. 84 sgg.): l'idea è accolta in tutte le maggiori teorie antiche sull'evoluzione, e non sarà totalmente sradicata fino alla biologia del XIX secolo. La generazione dalla terra doveva avere un ruolo cruciale nell'epica di Empedocle, con impressionanti descrizioni di sperimentazioni e misture che cedono il passo l'una all'altra: prima membra isolate e vaganti (fr. 57 D. - K.), poi combinazioni mostruose e complesse (fr. 61), poi «lamentevoli» figure abbozzate ma non finite, generate nella terra dall'interazione di umidità e fuoco (fr. 62), infine l'epoca presente con la sua generazione da creatura vivente a creatura vivente (cfr. Martin - Primavesi 1999, pp. 55-7; ulteriori chiarimenti in D. Sedley, *Lucretius and the new Empedocles*, «LICS» II 2003; Id., in A. Pierris [ed.], *The Empedoclean Cosmos: structure, process and the question of cyclicity*, Patrasco [in corso di stampa]). D'altra parte l'uso di *discors concordia* al v. 433 può richiamare solo molto vagamente la concezione empedoclea dell'alternanza di Amore e Discordia, e il suo modello oraziano non è necessariamente dipendente da Empedocle (cfr. Eraclito, B51 D. - K.). L'idea che acqua e fuoco siano opposti naturali è generica, cfr. Lucrezio, I 759-62 e non ha basi specifiche in Empedocle; Lucrezio insiste soprattutto sull'unione tra calore primigenio della terra e acqua come origine della generazione spontanea (cfr. V 797-800). Ovidio sembra affascinato da questa tradizione epico-scientifica, ma non ne riprende la coerenza teorica e ne riduce le proporzioni, associandola con un momento di passaggio della sua narrazione mitologica, e con l'esempio per definizione esotico e paradossale (cfr. Diodoro, I 10) della terra nilotica. Come Diodoro (cfr. G. Vlastos, *On the prehistory in Diodorus*, «AJPh» LXVII 1946, pp. 51-9), Ovidio opera, si presume,

una sintesi eclettica di elementi. Il paragone con l'Egitto era stato invocato da Virgilio a proposito della generazione spontanea delle api, cfr. *Geor.* IV 287 sgg.; per una trattazione poetica dell'inondazione del Nilo cfr. Lucrezio, VI 712-37. Sembra evidente, comunque, un richiamo alla *nouitas mundi* di Lucrezio, V 772 sgg., in particolare 797-924 (ved. il commento di Campbell 2003, pp. 60-98; Id., «Zoogony and Evolution», in M.R. Wright [ed.], *Reason and necessity: Essays on Plato's Timaeus*, London 2000). Significativi richiami a Lucrezio, ma anche modifiche, sono presenti nel paragone tra origine degli animali e fenomeni di generazione spontanea occasionale, nell'uso di *semina rerum* (cfr. la nota a 419), nell'insistenza sul rapporto fra calore e umidità, e nell'interesse per la genesi di esseri ibridi e mostruosi, che comunque Lucrezio accetta solo in parte e sottopone a filtro critico; lucreziano anche il trapasso tra descrizione e lunga similitudine analogica, caratterizzata da esuberanza espressiva e «tumultuosi enjambements» (Galasso 2000, p. 777). È importante sottolineare che alla fine di questo *tour de force* Lucrezio si riferisce (V 925-6) alla natura «dura» dell'uomo primitivo spuntato dalla terra, cioè esattamente il modello a cui allude il finale della sezione precedente in Ovidio (cfr. la nota a 414-5); inoltre in questo brano del libro V, Lucrezio non aveva insistito in modo particolare su una matrice atomistica della generazione spontanea (cfr. Campbell 2003, p. 62, anche per gli altri riferimenti al fenomeno nel poema di Lucrezio). Non va comunque dimenticato che la generazione spontanea (v. 417 *sponte sua peperit*) è un'idea comune a tutta la filosofia e la scienza naturale greca, con poche eccezioni; cfr. J.H. Waszink, *La création des animaux dans Lucrèce*, «Revue belge de philologie et d'histoire» XLII 1964, pp. 49-56; W.K.C. Guthrie, *In the beginning*, London 1957; P.H. Schrijvers, *La pensée de Lucrèce sur l'origine de la vie*, «Mnemosyne» XXVII 1974, pp. 245-61; P. Louis, *La génération spontanée chez Aristote*, «Revue des synthèses» LXXXIX 1968, pp. 297-8; S. Blundell, *The origins of civilization in Greek and Roman thought*, London 1986 (con bibliografia).

419. *semina rerum*: cfr. la nota a 9; si noti però che nel diretto modello lucreziano *nam quod multa fuere in terris semina rerum* («vi furono sulla terra numerosi germi diversi»: V 916) non sembra trattarsi di atomi (cfr. la nota precedente). Per l'idea di «uteri» ed «embrioni» nella terra cfr. Campbell 2003, pp. 75-7.

422. *septemfluvius*: è stato coniato, forse da Ovidio, su un aggettivo poetico come *ἐπτάρ(ο)οός*, riferito al Nilo da Eschilo (fr. 193, 2; 300, 2 Radt); -*geminus* già in Catullo, 11, 7; Virgilio, *Aen.* VI 800.

426-7. *perfecta ... coepta*: la sequenza tramandata *modo coepta ...*

imperfecta è difficile da spiegare, dato che la differenza tra «appena iniziato» e «non finito» non è abbastanza chiara, e si lega male con le determinazioni *per ipsum nascendi spatium* e *suis trunca numeris*: a favore di *perfecta* ... *modo coepta* è stato fatto valere (da Hartman, Lee 1953, *ad loc.*, e Tarrant 2004) il parallelo con Diodoro, I 10, 7, in cui si distinguono animalletti prodotti dal limo, alcuni completamente formati, altri formati solo a metà e uniti alla terra.

433. *discors concordia*: deriva da Orazio, *Ep.* I 12, 19 *rerum concordia discors*, dove i commentatori vedono un riferimento a Empedocle nominato al verso seguente, ma il contesto è eclettico (ved. la nota a 416-51, e per *temperies* cfr. la nota a 45-51): cfr. Lucano, I 98; Manilio, I 142 *discordia concors*; Seneca, *Nat. quaest.* VII 27, 4 *tota haec mundi concordia ex discordibus constat*.

439-40. *genuit ... eras*: Ovidio varia con arguzia il tema mitico del «mostro mai visto prima»: la gente trova Pitone terribile – come faremmo noi – per la sua inaudita mostruosità: ma quella gente è altrettanto «nuova», e ha ben poca esperienza del mondo, essendo anch'essa postdiluviana. Il monte su cui si stende la grandezza iperbolica di Pitone è il Parnaso (ved. v. 317, cfr. v. 467). Sulla tradizione mitologica ved. J. Fontenrose, *Python*, Berkeley-Los Angeles 1959.

441. *arquitens*: è usato per Apollo sin da Nevio, *Bellum Pœnicum* fr. 20, 1 Strzlecki, ed è chiaro che Ovidio desidera un effetto solenne proprio per valorizzare la sua scelta di una modernità elegiaca nel seguito dell'episodio.

445-51. *neue ... Phoebus*: Ovidio pone al lettore una serie di questi dotti in stile alessandrino. Premesso che Apollo uccise Pitone quando era molto giovane, persino bambino e che questa fu l'origine dei giochi delfici, si sa anche che Dafne fu il suo primo amore e che da Dafne (ma esistevano ovviamente altre versioni) derivò il primo alloro, ne deriva la domanda: di cosa era fatta la corona usata da Apollo dopo aver ucciso Pitone, visto che storicamente la corona dei giochi pitici è di lauro della valle di Tempe? *Nondum laurus erat* ... Per esempi specifici in cui poeti ellenistici analizzano la storia dei giochi in termini simili ved. soprattutto Callimaco, *SH* 265, 5-9; Nicandro, *Alexipharmaca* 604-6; Euforione, fr. 84 Powell (in riferimento a cambiamenti di ghirlande per i giochi istmici e nemei, con la dotta nota di A.S. Hollis, «ZPE» CXII 1996, pp. 69-73). Callimaco è comunque fra gli autori che non accettano l'idea che l'alloro non esistesse prima del mito di Dafne (cfr. fr. 86-9 Pfeiffer); altri (p. es. Nicandro, *Alexipharmaca* 198-200) ipotizzano una pianta simile ma non uguale all'alloro. È chiaro inoltre che per Ovidio l'alloro riveste un significato politico-nazionale, forse estraneo ai poeti alessandrini. La scelta della quercia come corona alternativa e precedente al lauro rientra probabilmente in que-

sta dimensione romana (cfr. Hollis, *art. cit.*): la quercia ritorna alla fine dell'episodio, ai vv. 562-3, in contesto di politica romana (ved. nota *ad loc.*). Comunque, non è del tutto escluso che già scrittori ellenistici avessero utilizzato in modo simile il mito di Dafne: i Seleucidi avevano fatto di Dafne presso la loro capitale Antiochia sull'Oronte una sorta di parco a tema del culto apollineo, e vi avevano localizzato il sito originario del mito (cfr. Larson 2001, p. 211): un approfondimento dei legami fra l'ideologia augustea e la cultura religiosa e dinastica dei Seleucidi, su cui le fonti letterarie sono scarse ma quelle materiali in crescita, potrebbe ancora portare a risultati interessanti. Euforione, poeta già citato in relazione all'eziologia dei giochi, terminò la sua carriera come letterato di corte ad Antiochia.

446. *sacros ... ludos*: i giochi pitici si tenevano a Delfi ogni quattro anni sin dal VI secolo a.C.: c'è un brusco passaggio dalle origini mitiche alla cronologia erudita della Grecia classica. Su questo tipo di richiami cronologici e sulla loro funzione ved. Feeney 1999, p. 21.

452-567. *Apollo e Dafne*. L'alloro, pianta il cui nome è femminile sia in greco che in latino (δάφνη, *laurus*) è associata ad Apollo e al suo culto delfico (*b. Ap.* 396; Lucrezio, VI 154 *Phoebi Delphica laurus*; Virgilio, *Ecl.* 7, 62; 3, 62 sg.; *Geor.* II 18; Nisbet – Rudd 2004, a Orazio, *Carm.* III 30, 15-6): questo racconto è una eziologia della sua origine e del suo collegamento al dio. L'episodio ha grande rilievo: è la prima storia che ha per tema il desiderio erotico (ved. le note a 5-88 e a 452) e funziona da introduzione a una lunga serie di storie di predazione sessuale degli dèi, filone dominante nei libri I e II, ma presente anche nel resto del poema. La fortuna figurativa dell'episodio è straordinaria, soprattutto in pittura e scultura fra Rinascimento e Rococò (ammirevole l'analisi di Barkan 1986, pp. 85; 225-6, e *passim*): si tratta di una delle poche storie che abbiano dato spunto a immagini di metamorfosi vera e propria, con una Dafne in transizione tra forma umana e vegetale. Per le testimonianze artistiche antiche, in cui è meno netto l'interesse per la trasformazione vera e propria, ved. O. Palagia, in *LIMC* III 1986, pp. 344-8. La posizione strutturale di questo racconto serve a mettere in evidenza una serie di temi e di tecniche che sono di grande importanza per tutta l'arte di Ovidio. Si tratta soprattutto di vivaci contrasti, fra serietà e frivolezza, fra partecipazione e ironia, fra greco e romano, fra religione e individualismo, fra senso morale e crudeltà; fra natura e arte. L'importanza del mito nella struttura del poema consiste anche nel fatto che si tratta della prima anomalia rispetto alla sequenza tipica e prevedibile di un manuale o di un poema genealogico (ved. J. Farrell, *Ovid the mythographer*, in corso di stampa): le storie di Licaone e Deucalione avreb-

bero avuto invece piena giustificazione come seguito alla trattazione delle origini (ved. le note a 163-239 e a 400), e Dafne (questo è anzi un tema centrale della sua vicenda) non ha figli o discendenti; ved. anche la nota a 481-2. La posizione di Dafne nel racconto è importante anche come prima rappresentante di una categoria del culto e della tradizione mitica molto presente in Ovidio, le ninfe: a lei seguiranno nel corso dei due primi libri le figure celebri di Siringa, Io, Callisto, e altre. Ovidio seleziona queste storie nel grande bacino della tradizione greca tenendo d'occhio un filo conduttore, quello della libidine degli dèi, mentre mostra meno interesse per tematiche culturali, eziologiche o genealogiche, che di solito stanno molto a cuore agli scrittori greci. Le linee principali della storia sono tradizionali prima di Ovidio; il dio Apollo sconfigge il mostro Pitone, e stabilisce il suo protettorato sull'area di Delfi, gettando le basi del più grande santuario apollineo di Grecia, «ombelico del mondo» (cfr. XV 630-1). Lo stesso dio perseguita la ninfa Dafne (nome della pianta detta dai Latini *laurus*), che protegge la sua verginità sino a farsi trasformare in un lauro, pianta che da quel momento sarà sacra ad Apollo. Tuttavia il collegamento fra le due storie, e in particolare l'enfasi sull'aspetto erotico più che sulla lotta con Pitone e sulla fondazione del culto e dell'oracolo, sono di certo da attribuire a scelte originali di Ovidio. La localizzazione geografica della storia di Dafne pone problemi e sembra che Ovidio abbia forzato il rapporto tra le due vicende. Il più antico testo greco sulle origini di Apollo e del suo culto, l'*Inno omerico ad Apollo*, può aver dato spunto all'innovazione di Ovidio (cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 116 e 124; per altre osservazioni su modelli innici nell'episodio, J. Wills, «MD» XXIV 1990, pp. 143-56). Il poeta arcaico si era chiesto, dopo aver enumerato in breve varie storie erotiche del giovane dio, se fosse opportuno trattarne, oppure passare al canto su Delfi e Pitone, optando decisamente per la seconda soluzione. Ovidio rovescia questa scelta, comprimendo lo spazio riservato alla lotta, e privilegiando l'eros; il legame con il culto delfico torna in scena solo nel brusco finale, in cui la persecuzione subita dalla vergine viene incorporata nell'attributo sacro del lauro. Un ulteriore guizzo originale sta nel collegare la funzione religiosa dell'alloro delfico con quella politico-religiosa della stessa pianta nella Roma contemporanea (cfr. la nota a 562-3). Non è del tutto chiaro se la metamorfosi in lauro sia collegabile ai precetti empedoclei, secondo cui c'è una sorta di primato dell'alloro fra le piante in cui uno spirito si può reincarnare, e di questa pianta va rispettata la purezza (cfr. Empedocle, fr. 127 D. – K. = 131 Wright, e 140 D. – K. = 140 Wright); si tratterebbe in ogni caso di un rapporto differenziale, dato che la metamorfosi «eziologica» di Dafne è ben lungi dall'es-

sere una metempsicosi di tipo empedocleo, e visto anche che Empedocle non sta certamente predicando in favore del culto tradizionale di Apollo (cfr. Wright 1981, pp. 289 e 291; Martin – Primavesi 1999, p. 64 e nt. 2) o della pratica della «dafnefagia» profetica. D'altra parte Ovidio in tutta la storia evita qualsiasi riferimento esplicito all'altra notoria associazione del lauro, anch'essa collegata con il culto di Apollo, e cioè la sua specializzazione come arbusto dei poeti (cfr. Esiodo, *Theog.* 30-1 con le note di West 1966, pp. 164-5). Il mito di Dafne appartiene a una tipologia di metamorfosi attestata ben di rado prima dell'età ellenistica, in cui la storia termina nella trasformazione di un personaggio amato da un dio in un tipo di pianta: qui e più sotto nel caso di Siringa, l'esito è connesso con la protezione della verginità, mentre in quello di Giacinto, con la commemorazione di un amore felice (cfr. Forbes Irving 1990, pp. 261-3; Lightfoot 1999, p. 241 sg.). Una versione in prosa della storia era stata offerta da Partenio al poeta elegiaco Cornelio Gallo perché se ne servisse «nella sua poesia epica ed elegiaca» (*Erotikà Pathemata* 15; indi Pausania, VIII 20, 2-4; sul complesso delle fonti ved. P.E. Knox, *In pursuit of Daphne*, «TAPhA» CXX 1990, pp. 183-203). La versione di Partenio è diversa, per localizzazione e svolgimento, e a sua volta presuppone modelli in prosa (Filarco) e poesia elegiaca (il misterioso Diodoro di Elea): cfr. Lightfoot 1999, pp. 471-5. L'elemento che più differenzia le tradizioni alternative è la localizzazione, un fattore che ha ovviamente in Ovidio un significato diverso rispetto ad autori greci che operano in una prospettiva eziologica. Riassumendo, la versione più diffusa colloca Dafne in Arcadia e ne fa la figlia del fiume Ladone e della Terra. Inseguita da Apollo, Dafne prega la madre Terra per evitare lo stupro (cfr. la nota a 544-7), viene ingoiata dalla terra, e dalla terra nasce una pianta di lauro come consolazione per Apollo. La versione di Partenio è meno interessata a Dafne e offre un ruolo marginale all'eroina; inoltre la storia viene collocata in Laconia, nel Peloponneso, dove altre fonti stabiliscono un collegamento con l'istituzione di un oracolo (cfr. F. Williams, «PLLS» III 1981, pp. 253-4). La versione di Ovidio si distacca: Dafne è ripetutamente presentata come la figlia del fiume tessalico Peneo (vv. 452, 472, 504, 525) e la fuga è quindi collocata in Tessaglia. Ovidio si collega così alle origini dell'oracolo delfico, dato che esisteva un nesso fra il culto di Apollo a Delfi e il lauro della valle di Tempe in Tessaglia, e prepara anche lo spunto per la storia di Io (cfr. la nota a 568-82). Il rapporto di Dafne con il padre è centrale in tutta la storia, come lo sarà quello di Io con Inaco e di Fetonte con il Sole nelle due storie seguenti, mentre non esistono altre attestazioni esplicite in letteratura e pochissime nell'arte figurativa (cfr. Knox, *art. cit.*, p. 195); viceversa la ma-

dre in Ovidio non ha un ruolo ben preciso, se si prescinde dalla difficile questione della cosiddetta doppia redazione dei vv. 544-7 (su cui ved. nota). Il rapporto con il lauro delfico comporta una decisa deviazione rispetto all'autorevole modello degli *Aitia* di Callimaco (fr. 86-9 Pfeiffer, cfr. la nota a 445-51). Sull'importanza del Peneo e della sua regione nei miti apollinei e in Callimaco cfr. W.H. Mineur (ed.), *Callimachus. Hymn to Delos*, Leiden 1984, p. 133. Per riferimenti generali sul mito ved. Forbes Irving 1990, pp. 261-3; Larson 2001, pp. 156-7, 165; sugli aspetti letterari, H. Herter, «Daphne und Io in Ovids Metamorphosen», in H. Zehnacker – G. Hentz (edd.), *Homages R. Schilling*, Paris 1983, pp. 315-35; Bretzigheimer 1994, pp. 508-24; sulla ricezione, Y. Giraud, *La fable de Daphné*, Ginevra 1968.

452. *Primus amor*: la scelta di Dafne come «primo amore» non è del tutto ovvia: il primo amore di Apollo potrebbe essere Cirene, in alcune fonti nipote del Peneo, cfr. Esiodo, fr. 215 M. – W.; Pindaro, *Pyth.* 9, 39-41; L. Woodbury, *Apollo's first love*, «TAPhA» CIII 1972, pp. 562-73. Inoltre Apollo, tra le divinità maschili, non è il più attivo nei confronti delle donne: le trattazioni mitologiche danno molto più spazio alle gesta erotiche di Zeus e Posidone. L'introduzione dell'amore e del dio Amore nell'opera epica di Ovidio provoca un forte sussulto: da un lato, Eros è stato sorprendentemente escluso dalla cosmogonia (cfr. la nota a 5-88); dall'altro, il poeta Ovidio è famoso sinora esclusivamente come autore di elegie a tema amoroso; cfr. W.S.M. Nicoll, *Cupid, Apollo and Daphne* (Ovid., Met. 1, 452 ff.), «CQ» XXX 1980, pp. 174-82. Il passaggio da una cosmogonia comprendente il mito di Deucalione a una serie di storie sugli amori degli dèi ha un modello nell'opera poetica di Esiodo – con la *Teogonia* seguita da un poema sulle genealogie eroiche, il *Catalogo delle donne* – e nella sesta egloga di Virgilio (ved. anche la nota a 5-88). L'episodio è fondamentale per una lettura delle *Metamorfosi* come poema in cui il codice epico e quello elegiaco si confrontano in modo dinamico e dialettico (ved. soprattutto Fränkel 1945, p. 78; Nicoll, *Cupid* cit. e Hinds 1987, *passim*). Notevole soprattutto il fatto che Cupido, dio della poesia amorosa e primo ispiratore degli *Amores* di Ovidio, trionfi su Apollo che si presenta come un rappresentante dell'epica eroica, sia per il trionfo su Pitone, sia per la sua ignoranza dell'amore, sia per lo stile con cui si esprime nell'apostrofe a Cupido. C'è un'ironica ripresa con inversione della tradizione elegiaca rappresentata soprattutto da Properzio (con precedenti virgiliani e callimachei): secondo questa tradizione Apollo ammoniva il poeta d'amore a non voler aspirare a grandi canti epico-eroici (cfr. Andrae 2003, pp. 42-6). L'epica trova il suo limite nell'irrompere dell'amore; ma anche l'elegia viene rivisitata ironicamente, dato che i *topoi* tradi-

zionali dell'amore come schiavitù, caccia, idealizzazione della donna portano tutti a un finale distruttivo, assurdo, e umiliante. In conclusione, *Primus amor* può essere letto in chiave autoriflessiva: non solo il primo amore di Apollo, ma anche la prima storia erotica in questo poema, e la prima incursione del dio Amore in una storia epica che sembrava escluderlo.

454. *Delius*: sulla nascita di Apollo nell'isola di Delo ved. VI 317 sgg. L'*Inno omerico ad Apollo* combina insieme questa storia «delia» e una storia «delfica» in cui è in primo piano l'uccisione di Pitone e l'inizio del culto apollineo a Delfi. *superbus*: è un epiteto che spesso prepara una sorta di contrappasso: in questo caso va notato che Ovidio non nomina affatto la purificazione del dio subito dopo l'uccisione (cfr. *nuper*), un elemento necessario della tradizione rituale delfica.

456. «*quid*»*que*: per l'uso anomalo della congiunzione ved. la nota a 753.

459. *pestifero ... uentre*: la descrizione, come non di rado per immagini di serpenti nella poesia latina, richiama Nicandro, *Theriaca* 296.

461. *amores*: nel quadro della distinzione grafica moderna tra minuscola e maiuscola può essere giusto *amores*, ma la presenza di *Amores* come nome di divinità «minori» messe in moto da Cupido non è del tutto esclusa, cfr. X 516; soprattutto, è importante notare che *Amores* è anche il titolo di opere elegiache di Cornelio Gallo e di Ovidio stesso, opposte all'epica per cui Apollo si sente vocato, cfr. la nota a 452.

468-74. *sagittifera ... medullas*: mentre l'idea della freccia di Cupido che fa innamorare è del tutto consueta, quella della freccia «antierotica» è nuova e sorprendente. La tradizione greca conosce però un certo sdoppiamento nella figura del dio Eros, che fa coppia con Anteros, cfr. A. Wlosok, «Geminorum mater Amorum (Ovid, Fasten IV 1)», in *Monumentum Chiloniense. Festschrift Erich Burck*, Amsterdam 1975, pp. 514-23; Ead., «HSCPh» LXXIX 1975, pp. 165-79. Più tradizionalmente, Afrodite può produrre odio proprio perché sa produrre amore, cfr. Omero, *Il.* III 415-7. Ved. però Euripide, *Iph. Aul.* 547-71: «quando Eros dalla chioma d'oro scocca il duplice dardo dei suoi piaceri, l'uno che dispensa un destino felice, l'altro che rovina l'esistenza», con W. Stockert, Wien 1992, *ad loc.* Secondo un'ipotesi molto incerta sviluppata da Otis 1970, pp. 382-4, la scena dell'arco, sulla base delle somiglianze con l'azione di Cupido nella *Ciris* pseudo-virgiliana, vv. 160-2 *aurea fulgenti depromens tela pharetra ... uirginis in tenera defixerat omnia mente*, risale al modello per noi perduto (comune a Ovidio e allo pseudo-Virgilio) della *Io* di Calvo, testo che ha sicuramente influenzato anche altre storie dei libri I e II,

non solo quella di Io, ma anche quella di Callisto (cfr. Otis 1970, pp. 379-89). L'argomentazione è incerta ma il principio generale è valido: nelle storie per molti versi parallele di ninfe perseguitate dagli dei dobbiamo aspettarci non un'imitazione «uno a uno» di modelli specifici, ma una trasfusione di motivi e stili da un episodio a un altro, come possiamo verificare quando i modelli poetici di Ovidio ci sono conservati in modo più completo.

471. *plumbum*: per l'uso del piombo ved. Plinio, *Nat. Hist.* X 97.

476. *aemula Phoebes*: imitatrice e rivale di Diana, Dafne è condannata da un misterioso destino a subire il desiderio (quasi incestuoso?) del fratello di Diana, Apollo. C'è un interessante riflesso metaletterario in *aemula Phoebes* se si pensa che Ovidio sta per introdurre un'emulazione dell'*Inno a Diana* di Callimaco; cfr. la nota a 486-7 e P. Hardie, *Approximative similes in Ovid. Incest and doubling*, «*Dictynna*» I 2003, s.p.

477. *uitta ... capillos*: su *uitta* ved. la nota a II 411-4; Virgilio, *Aen.* II 168; per *sine lege*, *Ars* III 133-5 con il commento di Gibson 2003. Non c'è dubbio che il verso sia di stile ovidiano, ma la sua espunzione, proposta da Tarrant, è attraente: il verso non offre una convincente conclusione al movimento concettuale, non è legato al contesto, stabilisce un parallelo non necessario con l'altra seguace di Diana descritta a II 412-3, combina due termini normalmente non compatibili quali *positos* e *sine lege*, e il riferimento ai capelli (ved. anche v. 529) si può comprendere anche senza la benda. Inoltre, è omesso in un piccolo ramo della tradizione manoscritta (argomenti a favore dell'autenticità in C. Murgia, «*AJPh*» CVI 1985, p. 456 sg.).

478. *multi ... petiere*: è una sorta di formula narrativa – spesso di cattivo auspicio – nelle storie a tema erotico, cfr. II 571; III 353 sgg.; XII 404. Alle origini del motivo è la storia amorosa di Aconzio e Cidippe (Callimaco, fr. 67, 9 sgg. e 69 Pfeiffer; ripreso da Virgilio a proposito della seguace di Diana, Camilla, *Aen.* XI 581-2, cfr. G. Tisoul, «*TAPhA*» XCIV 1992, pp. 263-8).

479. *nemora auia*: è esemplato su Lucrezio, II 145; 346.

480. *amor*: la scrittura dell'epoca di Ovidio non praticava una distinzione tra minuscole e maiuscole, quindi *amor* ha valore ambiguo, potendo indicare sia il dio che il sentimento, in particolare qui, dato che ironicamente Dafne rifiuta l'amore ma anche ignora la vera potenza che il dio *Amor* esercita su di lei. Cfr. anche vv. 461 e 532.

481-2. *pater ... nepotes*: l'insistenza di Peneo sui discendenti è naturale per un padre, ma serve anche a ricordarci che questa è la prima storia del poema che fuoriesce da un impianto di tipo genealogico, quale quello del *Catalogo delle donne* di Esiodo o della *Biblioteca* di Apollodoro (cfr. J. Farrell, *Ovid the mythographer*, in corso di stampa).

pa): Dafne nel poema non è la tipica «donna fecondata da un dio» che figura nei repertori mitologici all'inizio di una genealogia.

484. *uerecundo ... rubore*: sul modello di Virgilio, *Geor.* I 430. La presenza di *Phoebe* «luna» ma anche «Diana» è pregnante in una storia che riguarda Febo Apollo.

486-7. *da ... Dianae*: una vera e propria citazione (per questo tipo di «allusione riflessiva» ved. Conte 1986, pp. 57-69; Hinds 1998, pp. 2-10) dall'*Inno a Diana* di Callimaco: «Dammi, paparino, una verginità perpetua» (v. 6, influenzato da *b. Ven.* 26 sgg.; per una versione latina precedente, in contesto riferito alla Sibilla che è vergine sottoposta al potere di Apollo, ved. Tibullo, II 5, 64 *et aeternum sit mihi uirginitas*). In Callimaco la battuta era rivolta da Diana, ancora bambina, al padre Zeus, e serviva a evidenziare il contrasto fra mondo infantile e lungimiranza – ma anche terribile potenza – divina. Sia pure bimbetta, e con linguaggio in parte immaturo, Artemide, in quanto dea, già sa chi vuole essere, e ottiene ciò che vuole. La richiesta di Dafne, una ragazza non di stirpe divina, al proprio padre, che non è l'onnipotente Zeus, sarà invece inizio di una sciagura causata dalla persecuzione del fratello della vergine Diana, Apollo (proprio il dio con cui la Diana callimachea era in infantile competizione, v. 7; la storia di Dafne comincia come se fosse un inno a Diana e termina nel pieno di un inno ad Apollo, cfr. la nota a 564-7).

488-9. *ille ... repugnat*: la stilizzazione metrica è analizzata da Kenney 2002, pp. 74-5 come esempio di «esametri di un poeta elegiacco»: l'autonomia sentenziosa della struttura formale deriva da una trasposizione esametrica della tradizione del distico elegiacco. L'uso dell'apostrofe, primo esempio del poema, è potenziato dal deittico *iste*: l'effetto coinvolge chi legge nel punto di vista maschile e suggerisce una reificazione di Dafne, da soggetto attivo a donna oggetto, anche qui con richiamo alla mentalità elegiaca.

492-4. *leues ... reliquit*: la similitudine utilizza modelli epici (Virgilio, *Geor.* III 99-100; *Aen.* II 304-5) in chiave erotica: il combustibile secco che sviluppa fiamme improvvise e violente corrisponde al carattere giovanile, impetuoso della passione di Apollo e contrasta con il fuoco lento di passioni più sorde (cfr. II 809-11) e meno giovanili (*Ars* III 573-4, con Gibson 2003, *ad loc.*).

492. *adolentur*: l'uso di *adoleo*, prima di Ovidio ristretto a situazioni di carattere rituale, viene qui bruscamente laicizzato, anche se, naturalmente, Apollo è pur sempre un dio.

496. *sterilem*: non solo accentua la violenza del fuoco, ma insinua anche (Lee 1953, *ad loc.*) che la passione sarà infruttuosa e non ricambiata.

497-8. *spectat ... ait*: un altro esempio dell'influsso di Amore sulla

mente di Apollo: lo stesso tipo di fantasia erotica caratterizza negli *Amores* il poeta libertino, cfr. II 4, 37.

499. *oscula*: nel significato di «bocca» è raro, ma lo sguardo di Apollo, pieno di desiderio, già anticipa il valore più comune del termine, «baci».

500-2. *laudat ... putat*: Quintiliano, VIII 3, 47 menziona questo passo come esempio di malizia: le sue frequenti citazioni dimostrano sensibilità (non solo ostilità) per quanto di trasgressivo la poesia di Ovidio offre alla cultura letteraria. Per il concetto cfr. il brutale Tereo di VI 492 e il poeta erotico di *Am.* III 2, 35 sg.

504-5. *mane ... mane*: la ripetizione patetica ha un parallelo in Callimaco, *Del.* 118-9 (forse significativa dato che è in un'apostrofe alle ninfe di Tessaglia e al Peneo perché favoriscano la nascita di Apollo).

508-10. *me miserum ... sunt*: l'accusativo esclamativo, associato alla lingua colloquiale e prediletto nella poesia elegiaca di Propertio, qui trova spazio in situazioni patetiche ed emozionali (Knox 1986, p. 56). Il motivo della compassione per la *puella* che affronta una natura ostile trova un precedente in Virgilio, *Ecl.* 10, 48-9, da cui si risale per convergenze al modello perduto di Cornelio Gallo, percepito da Ovidio come il capostipite dell'elegia d'amore (cfr. D.O. Ross, *Backgrounds to Augustan poetry*, Cambridge 1975, pp. 85-6), un chiaro esempio di come questo episodio demistifici non solo la tradizione epica ma anche quella elegiaca.

510-1. *moderatus ... moderatus*: la ripetizione è forse la punta estrema dell'umorismo in questo episodio: il fallito tentativo di preservare la dignità divina è sottolineato da un termine di livello stilistico dissonante (solo qui nell'epos ovidiano e frequente invece nel suo stile elegiaco; mai in poesia prima di Ovidio). Apollo sembra pensare al normale proverbio greco «affrettati lentamente» (citato in Svetonio, *Aug.* 25, 4 come uno dei concetti favoriti dell'apollineo Augusto); ma potrebbe pensare anche a uno dei motti sapienziali per cui il santuario delfico di Apollo è famoso insieme a «conosci te stesso» (cfr. III 348), cioè «niente in eccesso» (cfr., p. es., Diodoro, IX 10, 3; pseudo-Plutarco, *Consolatio ad Apollonium* 10, *Mor.* 116c). Apollo ovviamente viola questo precetto con la sua forte passione.

512-24. *non incola ... artes*: in tutta la sequenza Apollo rivisita con frustrazione la serie delle sue competenze tradizionali, quale sarebbe stata formulata in un inno: profezia, citarodia, tiro con l'arco, medicina, e aggancia poi all'ultimo termine il tipico concetto elegiaco dell'amore come follia incurabile (la terminologia è già rintracciabile in Cornelio Gallo, cfr. H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Propertius und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Wiesbaden 1960, pp.

22-3). L'uso di *exempla* del mondo animale per il tema dell'attrazione/repulsione amorosa è proprio della tradizione bucolica; cfr. Virgilio, *Ecl.* 2, 63-5 e Galasso 2000, p. 784 sg.

513. *non ... pastor*: è involontariamente ironico dato che un famoso episodio della carriera erotica di Apollo sarà la sua servitù come pastore presso Admeto, dovuta a un amore incurabile: cfr. la nota a II 683-6; Tibullo, II 3 11 sgg.; Callimaco, *Apoll.* 47-9 in contesto aretalogico simile all'enumerazione delle virtù del dio in Ovidio («Febo chiamiamo anche pastore, da che sull'Anfriso pasceva le cavalle da giogo, ardendo d'amore per il giovane Admeto»). Sull'ironia che lega insieme poteri profetici, amore e pastorizia cfr. S. Casali, *Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile*, «MD» XXVIII 1992, pp. 85-111.

517-8. *eritque ... estque*: Apollo applica a sé stesso – ancora con effetto straniante – un modulo tradizionale di conoscenza religiosa, il cui esempio più antico è la presentazione di Calcante, sacerdote di Apollo e profeta per sua grazia, in Omero, *Il.* I 70: «Conosceva ciò che è, sarà, ed è stato», modificando in modo originale l'ordine dei verbi: la triplicazione è bruscamente conclusa dal monosillabo *est*. Il suo monopolio sulla divinazione è sancito da *b. Ap.* 539-49, e la sua associazione con la lira e la musica sono altrettanto famose (anche se *per me* è leggermente ambiguo dato il ruolo famoso di Mercurio nell'invenzione della *κithára*, tema centrale dell'*Inno omerico a Hermes*).

521. *opiferque*: è uno dei numerosi composti in *-fer* attestati per la prima volta in Ovidio o solo in lui: per una lista ved. Mc Keown 1998, a II 6, 35-6. Lo sviluppo della storia motiva il ricorso a immagini di caccia, che è ironico nei confronti di Dafne che aveva scelto la caccia e rinunciato al sesso; la caccia è però intrecciata all'eros anche nel linguaggio tradizionale del desiderio e del corteggiamento: la metafora diventa crudelmente realistica quando il corteggiamento di Apollo degenera in uno sfrenato inseguimento indirizzato allo stupro. Nella cultura greca, invece, la caccia è un simbolo reversibile della passione amorosa, in cui il cacciatore stesso può diventare vittima della sua preda.

531-2. *monebat ... Amor*: dato il contesto, il soggetto di *monebat* è compatibile sia con *amor* che con *Amor*, e in una cultura grafica senza differenziazione dei nomi propri il lettore era costretto a un salutare esercizio interpretativo.

533-9. *ut canis ... timore*: la similitudine è basata su modelli epici in cui un inseguimento in un duello all'ultimo sangue viene paragonato a una caccia (Virgilio, *Aen.* XII 749-57, in particolare 754-5 *haeret hians, iam iamque tenet similisque tenenti / increpuit malis morsuque elusus inani est*; «lo tallona con le fauci spalancate, e quasi lo tiene, e come lo tenesse, sbatte le mascelle, deluso dal morso a vuoto», che a

sua volta richiama una similitudine omerica, *Il. XXII* 159-61, in cui si paragona l'inseguimento di Ettore a una corsa in cui si corre solo per un premio; cfr. anche Apollonio Rodio, *II* 278-81: l'effetto è spiazzante, dato che l'inseguimento non è un nobile esito di un duello epico, e che quello che per Apollo è un divertimento, paragonabile alla caccia o allo sport, per Dafne è invece un agone disperatamente serio (cfr. Solodow 1988, pp. 171-2).

542. *crinem ... adflat*: per l'idea del fiato dell'inseguitore ved., p. es., Omero, *Il. XXIII* 765-6; Callimaco, *SH* 254, 9.

544-7. *uicta ... figuram*: uno dei problemi più ostici di tutta la tradizione manoscritta e per l'interpretazione del poema di Ovidio. I manoscritti si dividono in modo confuso, e solitamente si desume da questa ramificazione una scelta fra due versioni, una in cui Dafne si rivolge alla Terra e un'altra in cui si rivolge al Peneo. Un tentativo interessante, ma non risolutivo, di presupporre genuine entrambe le versioni è quello di C.E. Murgia, *Ovid Met. 1.544-47 and the theory of double recension*, «CA» III 1984, pp. 207-35. La maggior parte degli studiosi opta, però, per l'apostrofe a Peneo, che è l'unica coerente con il contesto narrativo, e suppone che quella a Terra sia un'interpolazione. Vi sono tuttavia delle difficoltà. Da una parte, è una strana coincidenza che la versione «interpolata» con l'appello alla Terra corrisponda a quella più consolidata del mito, cfr. la nota a 452-567. Si tratterebbe quindi di un interpolatore che ha la stessa dottrina di Ovidio. Da qui l'idea di una possibile «doppia redazione» del testo, un caso in cui i manoscritti rifletterebero la circolazione di due diverse varianti dell'autore del poema. Se si accetta questa ipotesi è ragionevole supporre che la versione con l'appello al Peneo sia la definitiva, ossia la più recente, e l'altra rifletta uno stadio anteriore dell'elaborazione del poema, in cui Ovidio operava ancora sulla tradizione più diffusa, magari riflettendo su come meglio orchestrare la metamorfosi – evento che, nella versione che abbiamo, è descritto senza una esplicita dichiarazione dell'agente soprannaturale. Il problema testuale è complicato dal fatto che in Partenio, 15 (ved. la nota a 452-567) la preghiera di Dafne è rivolta a Zeus, non a Tellus o a suo padre Peneo. Zeus è di norma l'autore delle trasformazioni in Antonino Liberale (cfr. Lightfoot 1999, p. 478). L'altra, ancora più importante, complicazione è che questo non è l'unico caso in cui dai manoscritti si può ricavare l'esistenza di brani in «doppia recensione», che si pongono in alternativa tra loro, e sono nella maggioranza dei casi dotati di senso compiuto: cfr. IV 767a-8; VI 281-2; VII 145-6; VIII 285-6; 597-600b, 603-8, 652 sgg., 693 a-b (i casi del libro VIII, a parte il primo, sono quelli in cui è più difficile escludere la sopravvivenza di varianti d'autore), XI 57-57a, XII 192. L'ipotesi che si tratti di atte-

stazioni medievali di varianti d'autore, che si sarebbero conservate nei nostri codici, è stata argomentata con dottrina (cfr. R. Lamacchia, «RAL» s. VIII, XI 1956, pp. 379-422), ma non convince, dato che sono molto rari i casi in cui un fenomeno simile è stato provato senza ombra di dubbio nella tradizione manoscritta di un testo classico. All'estremo opposto, la situazione non pone particolari problemi a Tarrant, che è convinto comunque dell'esistenza di interpolazioni «di qualità» nel testo di Ovidio, che apparirebbero ad autori della prima età imperiale e denoterebbero un gusto, se non autenticamente ovidiano, almeno di tradizione ovidiana. Per lui è facile quindi spiegare i versi 544-5 come interpolazione, anche se non si possono incriminare per anomalie o debolezze stilistiche molto evidenti. Il problema rimane dunque di difficile soluzione, ma esiste un certo consenso sulla superiorità della versione offerta dai vv. 544a-7 rispetto a quella di 544-5. Discussioni recenti del problema testuale in Murgia, *art. cit.*, pp. 207-35; P.E. Knox, *In pursuit of Daphne*, «TAPhA» CXX 1990, pp. 196-9; J. Blänsdorf, «RhM» CXXIII 1980, pp. 138-51; Galasso 2000, pp. 787-90.

557-65. *at ... honores*: l'insistenza sull'apostrofe e sulle forme del «tu» in anafora è tipica della poesia innica: c'è di nuovo un forte straniamento di moduli innici tradizionali, perché Apollo, dopo aver in un certo senso cantato un inno a sé stesso in un contesto sbagliato (ved. la nota a 512-24), rivolge ora un inno alla donna che è stata trasformata in simbolo del suo culto.

558-9. *arbor ... pharetrae*: la sequenza sarà ripresa a proposito del culto di Apollo in XV 634-5; cfr. Callimaco, *Apoll.* 32-4 (che è un modello importante in tutto il nostro episodio).

560-1. *ducibus ... pompas*: il riferimento al trionfo romano è reso esplicito dalla congettura *Latiis* di Heinsius, accolta da quasi tutti gli editori: il tridito *laetis* è difeso da von Albrecht 1966, *ad loc.* in quanto parola tecnica del trionfo e voluta geminazione enfatica di *laeta ... uox*; la geminazione appare, tuttavia, poco motivata mentre sembra inevitabile un riferimento geografico e temporale.

562-3. *postibus ... quercum*: una delle più chiare allusioni ad Augusto dell'intero poema. L'alloro ricompare, come simbolo di trionfo, nelle due piante che notoriamente stavano ai lati della sua residenza, con al centro la quercia cioè la corona civica, che celebrava il successo nella salvezza dei suoi concittadini (cfr. *Res Gestae* 34, 2; Galinsky 1996, p. 218; ved. anche la nota a 445-51). Si tratta ovviamente della casa sul Palatino, affiancata e collegata al tempio di Apollo Palatino: ved. la nota a 176, per un analogo richiamo nella storia di Licaone. Ci sono chiari legami con l'istituzione da parte di Augusto dei giochi aziaci, che prevedevano agoni simili a quelli citati sopra per i giochi

pitici (v. 448): non sappiamo quale corona premiasse i vincitori, se quella di alloro o di quercia. L'intonazione della lode del lauro da parte di Apollo potrebbe essere collegata a un famoso autoelogio del lauro in poesia ellenistica, il giambo 4 di Callimaco (fr. 194, 24-40 Pfeiffer; F. Williams, *Apollo, Augustus and Daphne*, «PLLS» III 1981, pp. 249-57; il lauro sottolinea la sua santità, la sua purezza, il legame con la Pizia e con Delfi e la provenienza da Tempe). Apollo aggiorna e romanizza questo orgoglioso modello, grazie alle sue doti profetiche (già usate in chiave di celebrazione tolemaica da Callimaco nell'*Inno a Delo*) e al suo stretto legame con Ottaviano Augusto. Se si guarda ai precedenti ellenistici, è notevole anche che il culto di Apollo e l'immagine del lauro fossero legati al mito di Dafne nella propaganda religiosa della monarchia seleucide, secondo la quale una località presso Antiochia, identificata come Dafne, sarebbe stata addirittura il vero luogo della metamorfosi (cfr., p. es., Libanio, *Orazione* 11): ved. la nota a 445-51. Non sappiamo se questi temi avessero trovato celebrazione poetica nel mondo ellenistico, ma non stupirebbe, e il culto di Apollo nella propaganda imperiale dei Seleucidi è comunque un interessante punto di riferimento per comprendere l'immaginario apollineo della Roma augustea.

564-7. *meum ... cacumen*: proprio quando Dafne sembra aver in un certo senso conquistato una forma irraggiungibile per Apollo, a prezzo della sua identità, ma sfuggendo alla violenza, il dio manifesta il suo potere recuperando la pianta del lauro come simbolo del proprio culto. Di fronte a questa suprema sopraffazione, è patetico che il lauro manifesti uno scuotimento – il movimento è tipico della pianta, fa parte della sua natura visibile, ma Apollo lo interpreta vittoriosamente come segno di acquiescenza. Ovidio segnala l'ambiguità della situazione attraverso l'incertezza fra essere e sembrare. Apollo opera il suo recupero di Dafne-lauro attraverso una manipolazione linguistica, l'analogia fra campi diversi della realtà – in questo caso, fra la natura sempreverde della pianta e la ben nota apparenza sempre giovane del dio (cfr. soprattutto, sulle chime di Apollo, Apollonio Rodio, II 705-19, in contesto innico ed eziologico, e ovviamente l'intera tradizione iconografica greca; per altri riferimenti all'aspetto eternamente giovanile del dio cfr. Callimaco, *Iambi* 12, 69, in discorso diretto da parte di Apollo stesso, e *Apoll.* 36-40): questo tipo di interpretazione della metamorfosi, basato su analogie e passaggi metaforici, risulterà vincente in tutto il poema: non a caso Apollo è il dio che ha potere sulla poesia. L'uso di *Paeon* può essere giustificato dal fatto che Apollo ha comunque dato alla storia un finale positivo (Lee 1953, *ad loc.*), oppure da quello, meno ottimistico, che Apollo è il dio del canto di trionfo, il «peana», e celebra quindi

sé stesso attraverso la muta Dafne. Nella reazione finale della pianta persiste una crudele ambiguità (o un compromesso reso possibile solo dal passaggio da reale a immaginario, cfr. Fränkel 1945, pp. 78-9): è difficile stabilire se la pianta abbia ancora sentimento umano, il poeta ne è insieme ad Apollo il solo portavoce possibile, e i cespugli di alloro hanno una loro naturale mobilità al vento. Lo scuotimento, d'altra parte, ci trasporta verso l'epifania di Apollo che apre la più famosa poesia greca su questo tema, l'*Inno ad Apollo* di Callimaco (v. 1: «Si è scosso il virgulto di lauro», cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, p. 124) e verso l'auto-esaltazione, il comico auto-incensamento del lauro nel giambo 4 di Callimaco, fr. 194, 10 e 24 sgg. Pfeiffer (parole di «Dafne», il lauro personificato): «scuotendo i virgulti ... qual è la dimora presso la cui soglia io non sia? Da quale indovino o per qual sacrificio io non sono colta? Anche la Pizia sull'alloro è eretta, e alloro canta e di alloro ha il giaciglio ... anch'io a banchetti o al coro vado ... e sono anche premio. E i Dori mi recidono a Tempe (cfr. vv. 55-6) dalle vette montane e mi portano a Delfi, quando si compie il sacro rito ad Apollo. Perché sono sacra, e non conosco dolore ... perché sono pura, e non mi pestano gli uomini» (per il contrasto fra Callimaco e Ovidio ved. D. Feeney, *Literature and religion at Rome*, Cambridge 1998, pp. 71-4). Va ricordato naturalmente che sia in greco che in latino il nome di questa pianta è femminile (ai fini del confronto, ho introdotto riferimenti in prima persona femminile nella traduzione callimachea di G.B. D'Alessio, Milano 1996). Per il rapporto tra scuotimento dei rami, profezia ed epifania del dio, cfr. A. Kerkhecker, *Callimachus' book of Iambi*, Oxford 1999, p. 86 sg. nt. 18.

568-746. *Il mito di Io*. Con una transizione elaborata, si passa a una lunga sezione dedicata a Io, figlia del fiume argivo Inaco, e alla sua trasformazione in giovenca. Il mito era stato trattato nell'epica genealogica (cfr. Esiodo, fr. 124-6 e 294-6 M. – W.), e in diverse opere di carattere mitologico e antiquario, ma a noi è noto soprattutto dagli accenni presenti in due tragedie, le *Supplici* (v. 291 sgg.) di Eschilo, e il *Prometeo*, forse di Eschilo, ma di paternità discussa (v. 562 sgg.). Notevole anche la testimonianza dei frammenti del dramma satiresco *Inaco* di Sofocle (269a-c Radt). In tempi più recenti, aveva avuto risoranza il poemetto *Io* di Calvo, sicuramente utilizzato da Ovidio, che ne offre una sintesi in *Her.* 14. Una trattazione poetica di Callimaco è attestata ma non ricostruibile, ed è naturale pensare che la storia avesse avuto un *revival* nella cultura alessandrina, quando un mito che media tra Ellade e Egitto doveva assumere importanza in termini di identità culturale. La storia di Io è anche inclusa come *ἐκφρασις*

nell'epillio ellenistico *Europa* di Mosco (37-62), dove forma un intenzionale contrasto con la narrazione principale (la giovenca che passa il mare dall'Europa all'Asia, la fanciulla rapita da un toro che passa il mare dall'Asia all'Europa cui darà il nome; Europa, inoltre, è lontana discendente di Io), un testo che Ovidio tiene presente al principio e alla fine del libro II (cfr. le note a II 1-18 e a II 836-III 2). Già in Eschilo la vicenda aveva vaste implicazioni teologiche e geopolitiche, e per i lettori di età ellenistico-romana (ancor prima di Callimaco, *Epigr.* 57, 1 Wilamowitz, cfr. R. Merkelbach, *Isis regina-Zeus Sarapis*, Stuttgart-Leipzig 1995, pp. 67-8) era di grande importanza il fatto che Io si trasformava poi nella grande dea egizio-greca Iside. Ovidio mette in primo piano il capriccio erotico di Giove e la gelosia di Giunone, trascurando versioni più antiche in cui la ragazza era sacerdotessa di Era, ma recuperando, tra i modelli più antichi, proprio quello del *Catalogo esiodeo*, in cui a giudicare dai frammenti (124 M. - W.) non mancavano spunti comici quali il giuramento di Zeus per coprire l'adulterio. La trasformazione finale di Io, da giovenca a essere umano, da essere umano a dea, coglie di sorpresa il lettore, e fa da transizione geografica per il successivo episodio di Fetonte: infatti l'azione si sposta bruscamente dall'Argolide in Egitto, mentre non viene sfruttato il motivo, già importante in Eschilo, delle peregrinazioni di Io attraverso il Mediterraneo. Inoltre riceve attenzione solo indiretta (ved. le note a 658-60 e a 748-50) il ruolo di Io come capostipite della genealogia argivo-egiziana, che aveva invece costituito il nucleo principale in una trattazione di tipo manualistico delle genealogie eroiche in ambito greco. Sulle tradizioni figurative di questa saga ved. N. Yalouris, *Le mythe d'Io*, «BCH» Supplément XIV 1986, pp. 3-23.

568-82. *Est nemus ... undas*: un esempio alquanto elaborato di transizione fra un racconto e un altro (cfr. Kenney 1986, p. 384), con tre aspetti che torneranno singolarmente in altri episodi: 1. una descrizione di luogo o ἔκφρασις del tipo *est locus*; 2. un catalogo di fiumi, dai nomi risonanti (per una versione su scala mondiale cfr. II 241 sgg.); 3. il modulo narrativo, sfruttato più volte nel poema (c'erano tutti ma non ..., solo ... mancava), importante in questo poema epico perché permette di collegare fra loro anche storie che *non* hanno in comune alcun personaggio. Qui, in particolare, la transizione focalizza il racconto sul sito della valle di Tempe in Tessaglia, famosa in poesia latina per l'impressionante paesaggio naturale (cfr. Catullo, 64, 285 sgg.; Plinio, *Nat. Hist.* IV 31; Eliano, *Varia Historia* III 1; anche nome comune per antonomasia, Virgilio, *Geor.* II 469, anticipato in parte da Teocrito, I 67; Orazio, *Carm.* III 1, 24). Si tratta del sito da

cui proveniva il lauro sacro di Delfi per i *Daphnephoria* e altri rituali (ved. la nota a 445-51; Callimaco, *Iamb.* 4, 34 e 56), per cui vi è un implicito nesso con la storia precedente. Alla descrizione è annesso un catalogo dei fiumi di Tessaglia che anticipano il più ricco catalogo geografico dell'episodio di Fetonte (cfr. II 238-59). Ovidio menziona il Peneo, che sgorga dal massiccio del Pindo, tra Tessaglia ed Epiro, e caratterizza con il suo corso impetuoso la valle di Tempe; poi i fiumi tessalici Spercheo, accostato a Tempe in una lode della bellezza paesaggistica della Grecia in Virgilio, *Geor.* II 486 sg.; Enipeo, affluente dell'Apidano, a volte citato dai Romani in connessione con Farsàlo, località chiave delle guerre civili, pianura formata dal corso inferiore di questi fiumi; Apidano (ved. la nota a 580); Anfriso, collegato a un'altra saga degli amori di Apollo (cfr. II 679); Eante, propriamente un fiume epirota che sfocia nell'Adriatico. Il catalogo si chiude quindi con un allargamento dei confini geografici, a cui corrisponde la successiva menzione dell'Inaco, che è in Argolide, non in Tessaglia.

579. *populifer*: è usato da Ovidio solo in un altro caso, a proposito del fiume Po (*Padus*), in *Am.* II 17, 32 (ved. Mc Keown 1998, nota *ad loc.* e a II 6, 35 per la produttività del suffisso *-fer*).

580. *Apidanusque*: il nome *Apidanus* (spesso ricordato accanto all'*Enipeus*, cfr. VII 228; in poesia latina sin da Propertio, I 3, 6) è stato restaurato per congettura sin da Jacobus a Cruce per *Eridanus* dei codici. Il nome *Eridanus* è molto più usuale, il che spiega l'errore, e non può essere stato inserito da Ovidio in questo contesto dato che, nonostante le incertezze antiche sulla sua identificazione (cfr. II 324 con nota), non ha nulla a che fare con la geografia tessalica o anche solo greca. Per altre incertezze nella trasmissione del nome *Apidanus* si vedano gli apparati a Lucano, VI 373.

583-7. *Inachus ... ueretur*: l'Inaco, figlio di Oceano e Teti, è il fiume che caratterizza il territorio di Argo, ed è anche il nome del primo re di Argo: la saga di Io è quindi significativa in ambito greco come racconto sulle origini della dinastia argiva, ma come al solito Ovidio tiene conto solo in modo marginale di questa importante dimensione genealogica (cfr. anche la nota a 748-50). La sua tristezza per Io ne motiva l'assenza, ma crea anche un parallelo con la vicenda di Peneo e Dafne. Nella situazione c'è il paradosso per cui il nome Inaco è insieme riferito a una persona e a un corso d'acqua: le lacrime del padre alimentano il corso del fiume, che con lui si identifica (cfr. Feeney 1991, p. 233 e nt. 172). Sul paradosso ovidiano dei «fiumi lacrimanti» in rapporto con le convenzioni dell'arte figurativa ved. soprattutto Casali 1995 a *Her.* 9, 139: un dio fluviale, nella rappresentazione antropomorfa, ha ruscelli e fonti che sgorgano dalla testa (*caput* vale anche sorgente in latino), e questi rivi sul volto si possono interpretare come lacrime.

584-5. *Io ... amissam*: per la possibile gravidanza semantica dell'accusativo alla greca *Io* cfr. la nota a 649-54.

590-1. *nescioquem ... umbras*: per la storia di questo modulo parentetico, sperimentato da Virgilio e da Ovidio su modelli di poesia greca colta, ved. Wills 1996, pp. 337-41.

595-6. *qui ... fulmina*: l'uso di *uaga fulmina* ricorda in modo preoccupante come i fulmini di Giove possano far male anche agli innocenti.

601. *Argos*: è felice congettura di L. Müller («RhM» XX 1865, p. 259), argomentata da Lee 1953, *ad loc.* e accolta da Tarrant, al posto del trádito *agros*. «Al centro della pianura» sembra troppo vago, mentre «nel mezzo dell'Argolide» si lega bene alla menzione precedente di Lerna e al seguito della storia, e forma una interessante corrispondenza con il nome del mostro Argo al v. 624, unendo così inizio e fine di una sequenza narrativa (ved. anche Mc Keown 1998, *ad Am.* I 10, 5). Accogliendo l'emendamento, si ha, inoltre, variazione, con intenzionale differenza di contesto, su una formula dell'*Odissea* (cfr., p. es., I 344).

607-8. *fallor ... laedor*: la formula tradizionale *fallor an* «mi sbaglio o ...», viene modificata in modo sarcastico dalla gelosia di Giunone: l'alternativa «o mi sbaglio, o subisco un tradimento» viene subito dirottata sulla certezza del tradimento, dato che *aut ego fallor* è molto più forte e serve a introdurre un truismo (cfr. C.O. Brink, *Horace on poetry. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, p. 130); a peggiorare le cose, *fallor* può significare anche «vengo tradita».

610. *coniugis aduentum*: è una divertente reminiscenza da Virgilio, *Geor.* III 93 *coniugis aduentu pernix Saturnus* («Saturno, rapido al sopraggiungere della consorte»), una storia di metamorfosi e di gelosia non ripresa in questo poema, di cui è protagonista, buon sangue non mente, il padre di Giove, Saturno/Crono.

610-1. *nitentem ... iuuencam*: il biancore della giovenca è sottolineato in alcune fonti poetiche (per Callimaco ved. L. Lehnus, «ZPE» CXLII 2003, pp. 31-2), ed è importante anche per la successiva assimilazione di *Io* con *Iside* (cfr. la nota di Bömer, *ad loc.*). *Vultus* può significare «aspetto», ma allude anche alla versione alternativa della vicenda e dell'iconografia in cui la metamorfosi riguarda solo la testa della fanciulla.

612. *formosa*: l'aggettivo, che esprime la bellezza sensuale, è frequente nelle *Egloghe* ma assente nell'*Eneide* di Virgilio, dove abbonda invece il più serio *pulcher*; Ovidio lo usa ventinove volte nell'epica, con atteggiamento provocatorio nei confronti della tradizione elevata. Il riferimento a una vacca rende ancora più memorabile la prima comparsa di questo termine nel racconto.

615. *e terra ... auctor. terra genitam* comporta un gioco fra il tradi-

zionale sintagma «nato dalla terra» (ved. v. 157) e il cliché romano *terrae filius* «figlio di nessuno» (cfr. Lee 1953, *ad loc.*): dopo le varie zoogonie che precedono, la spudorata invenzione di Giove sembra trovare un qualche fondamento naturalistico. *Auctor* è anch'esso un termine ironicamente ambiguo: Giunone formalmente dovrebbe chiedere chi è il proprietario precedente, il venditore dell'animale (un valore tecnico di *auctor*, estraneo alla lingua poetica), ma il suo vero interesse è per l'autore della metamorfosi e il senso della messinscena. Cfr. la nota a 624.

623. *furti*: l'uso di *furtum* è provocatorio: se si tratta davvero di un pregiato capo di bestiame, è naturale proteggerlo contro i furti, ma Giunone è ossessionata da un altro genere di *furta*: il termine è proverbiale riferito agli adulteri di Giove, cfr. v. 606.

624. *Arestoridae ... Argo*: che Argo sia figlio di Arestore è attestato sin da Ferecide, *FGrHist* 3 F 66-7, a fianco di altre genealogie (tra cui «figlio della terra», Eschilo, *Prom.* 568: cfr. la nota a 615). Il mostro è proverbiale in latino per la sua capacità di vedere, sin da Plauto, *Aul.* 555.

625-7. *Centum ... in statione*: nella tradizione del mito il numero degli occhi varia, così come la distribuzione. Ovidio sceglie un numero altissimo (e «cento» può essere anche numero iperbolico in latino), e una distribuzione tutto intorno alla testa, che fa pensare anche a una gigantesca figura di mostro. L'idea che gli occhi siano aperti o chiusi a turno è piuttosto insolita (cfr. Euripide, *Phoen.* 1115-8; Quinto Smirneo, X 191 sg.; occhi sempre aperti, p. es., in Esiodo, fr. 294 M. - W.; Ferecide, *FGrHist* 3 F 66), e rappresenta un tocco di umoristico razionalismo, una spiegazione funzionale del mostruoso numero di occhi. L'uso di *statione* mostra che il modello implicito è l'ordinata alternanza delle sentinelle nell'esercito romano, e forse la precisione numerica della turnazione richiama lo stesso ambito militare.

632-4. *frondibus ... potat*: una chiara imitazione (cfr. 634 *infelix*) da uno dei pochi frammenti rimastici della *Io* di Calvo (fr. 9 Morel; fr. 9 Courtney) *a uirgo infelix*, (cfr. Ovidio, *Her.* 14, 93 *quid furis, infelix?*) *herbis pascere amaris* (apostrofe patetica, forse del narratore): «o sventurata fanciulla, brucherai erbe amare» (basato probabilmente sull'inversione della fallace profezia ottimistica che mette in moto il destino di *Io* in Eschilo, *Prom.* 647: «o fanciulla grandemente felice»); già utilizzato da Virgilio nel suo catalogo di amori trasgressivi e metamorfosi nella sesta egloga (a proposito di Pasifae, una donna innamorata di un toro: v. 47 *a uirgo infelix, quae te dementia cepit*; ved. R.F. Thomas, *Theocritus, Calvus, and Eclogue 6*, «CPh» LXXIV 1974, pp. 337-9). Ovidio presuppone inoltre il suo racconto della sorte di *Io* in *Her.* 14, 96 sgg. e altri passi di poeti augustei già presumibilmente in-

fluenzati da Calvo, come la descrizione di un toro in Virgilio, *Geor.* III 229-30 e la variazione sul tema di Io in Properzio, II 33, 11-2 *ab, quotiens quernis laestisti frondibus ora, / mandisti stabulis arbutea pasta tuis!*; altre ricostruzioni sono possibili sulla base di concordanze con la *Ciris* pseudo-virgiliana e con Ovidio (cfr. R.O.A.M. Lyne, *Ciris*, Cambridge 1978, p. 177; R.F. Thomas, *Reading Virgil and his texts*, Ann Arbor 1999, pp. 300-5). Nei versi in esame Io beve acqua limacciosa, in *Her.* 14, 97, invece, si abbevera ad acqua di fonte, *fonte bibis* (c'è forse un'allusione ironica al carattere ormai derivativo e contaminato della storia, secondo l'opposizione callimachea tra pure fonti e correnti fangose). Il riferimento al dormire sulla nuda terra contrasta non solo con le comodità della vita umana, ma anche con la prassi degli allevatori, cfr. Catone, *de agricultura* 5, 7; Varrone, *Rust.* II 5, 14; il toro che dorme sulla nuda terra è, in Virgilio (*Geor.* II 231), quello che vive esiliato dalla sua mandria. Io è non solo diventata animale, ma si vede negare anche le comodità della vita di un animale domestico.

637. *et conata*: la variante *conatoque* è improbabile perché renderebbe il verso identico a *Her.* 14, 91.

637-41. *conata ... refugit*: i sintomi di scissione interiore e fuga da sé stessi sono discussi da Fränkel 1945, pp. 79-80, che richiama il parallelo di *Her.* 14, 103-6, dove Ovidio arriva fino a omettere qualsiasi intervento divino, in modo che la metamorfosi di Io appaia anche come causa della sua inarrestabile fuga e del suo panico. Qui invece Ovidio corregge il tiro, e reintroduce, ai vv. 724-7, un apparato mitologico dove la fuga attraverso il mondo è collegata alla persecuzione di un'Erinni vendicatrice, mentre viene quasi ignorata (ma cfr. la nota a 724-7) la tradizione secondo cui la causa della fuga disperata era un insetto persecutore, l'*οἰστρος* (presumibilmente importante in Calvo e già presente nelle *Supplici* di Eschilo, vv. 306-8: cfr. Virgilio, *Geor.* III 152-3, e Thomas, *Reading Virgil* cit., pp. 307-10).

638. *pertimuitque ... est*: per l'enfasi patetica sulla confusione dell'eroina, tipica della tradizione dell'epillio, cfr. l'uso di *externata* in Catullo, 64, 71; 175. Tarrant espunge il verso come interpolazione da *Her.* 14, 92 *territaque est forma, territa uoce sua*, ma l'intertestualità con l'*Eroide* 14 è comunque presente nel contesto, e il contrasto fra l'esametro e il pentametro completa la somiglianza tra v. 637 e *Her.* 14, 91, creando una differenza quasi programmatica tra lo stile continuo dell'epos e quello a *cola* bilanciati e ripetuti del distico elegiaco (ved. anche Sharrock 1994, pp. 131-2).

647. *si modo ... sequantur*: combina l'eco di una scena patetica di Virgilio, *Aen.* XII 912 *nec uox aut uerba secuntur* (l'allucinante sensazione di un sogno che paralizza la voce) con un ironico rovesciamento del sobrio precetto *rem tene, uerba sequentur* (Catone, *Rhet.* 15, 1).

A Io non basta la conoscenza diretta, separata dalla capacità di esprimersi.

649-54. *littera ... terras*: siamo di fronte a una vera «invenzione» della scrittura, che in questo poema emerge per la prima volta come espressione di un nome e di una identità sommerse, e di una assenza di tipo paradossale: Ovidio menziona la scrittura più spesso di altri poeti epici, e tende a collegarla in modo speciale con il mondo femminile. Se si immagina che Io scriva il suo nome in lettere greche, si ottiene una forma adatta alle possibilità scritte di uno zoccolo nella sabbia: ΙΩ. Inaco riconosce il messaggio ed esclama ripetutamente *me miserum!* In effetti però il nome greco assomiglia, fatta salva la quantità della prima vocale, all'esclamazione patetica *λω*, per cui siamo di fronte a una sorta di gioco di parole translinguistico: *me miserum!* traduce il messaggio di dolore che è come iscritto nel nome di Io (in questo simile ad altri eroi il cui nome è legato a idee o a paretimologie di sofferenza: Achille, Odisseo, Aiace, Enea, Penteo). Un gioco di parole simile emerge ancora più esplicitamente da *Her.* 14, 103 (nella storia di Io) *quid, io! freta longa pererras?* (ved. anche Hardie 2002a, pp. 253-4). Va notato inoltre che la prima occorrenza del nome Io nel testo, a 584-5 *natumque miserum Io / luget ut amissam*, si presta allo stesso tipo di anfibologia, e che la scelta di Ovidio di usare questo tipo di accusativo greco – scelta che appunto rende possibile il gioco semantico – è piuttosto isolata in latino (Properzio, II 30, 29 è controverso; cfr. Bömer, *ad* 584 per le attestazioni dell'accusativo). Per situazioni narrative in cui viene richiesto un passaggio implicito dal latino al greco ved. anche vv. 237 *fit lupus* e 411-2 *saxa ... uirorum*.

651-3. *inque ... ingeminat*: il termine che indica la ripetizione, *ingeminat*, è esso stesso ripetizione fonica della fine del verso 651, *inque gementis*.

657. *remugis*: il paradosso della voce animale controllata da intenzione umana è espresso da Ovidio con un recupero del valore più letterale e intenzionale di *remugio* «muggire in risposta», mentre nella poesia anteriore (Catullo, Orazio, Virgilio) il senso era sempre allargato, «richeggiare, rimbombare».

658-60. *at tibi ... habendus*: la ripetizione di *de grege* richiama l'attenzione sulla sovrapposizione ironica fra uso proprio di *grex* («mandria») e uso metaforico («massa, plebe»): Inaco ha ancora in mente l'uso metaforico, che esprime le tipiche ambizioni del padre di una ragazza da marito altolocata, ma nel mondo trasgressivo delle *Metamorfosi* le paure metaforiche si possono trasformare in incubi reali: non un genere «plebeo» ma un genere quadrupede. Per la preoccupazione di maritare la figlia come riferimento implicito alla trama di

un modello genealogico greco ved. anche la nota a 481-2. La storia di Io è collegata a quella di Dafne dal notevole ruolo assegnato alla figura paterna. D'altra parte è ironico che alla fine della storia Io abbia un presunto figlio del genere più illustre di tutti, Giove (cfr. vv. 748-50); ironia ambigua perché questo figlio di nome Epafo è identificato, nel complesso sistema di equivalenze e scambi della religione egiziana-greca, con un altro bovino, il sacro bue Api (cfr. la nota a 748-50).

662-3. *sed nocet ... aeuum*: per la tradizione filosofica dell'«immortalità infelice» in poesia cfr. Virgilio, *Aen.* XII 879 sgg. (con A. Barchiesi, «MD» I 1978, pp. 118-9; D. Obbink, «Vergil, Philodemus, and the lament of Juturna», in J.F. Miller – C. Damon – K.S. Myers, *Vertis in usum. Studies in honor of E. Courtney*, München-Leipzig 2002, pp. 90-113; Reed 1997, p. 53); *Met.* X 202 sg. Ironicamente, Inaco inverte la terminologia di Lucrezio, che sottolinea come la morte sia sempre una scelta praticabile, V 373 *haud igitur leti praeclusa est ianua* (così come nel passo virgiliano un essere immortale alludeva con amara ironia a un passo di Filodemo che contesta idee tradizionali sulla rappresentazione della divinità; cfr. anche *Aen.* II 661 *patet isti ianua leto*); ved. inoltre, con diversa intonazione, il lamento di Prometeo, in un dialogo proprio con Io che vuole por termine alla propria metamorfosi con la morte, in Eschilo, *Prom.* 752-6. L'intensità del momento è contrastata dal riferimento pratico di *luctus extendit*: nella legislazione romana il lutto per un familiare è obbligatorio, ma anche limitato nel tempo.

668-723. Essendo insuperabile per i poteri della vista, Argo può essere sconfitto solo da un'astuzia che coinvolga l'udito: i poteri del canto e della poesia usati da un essere divino senza scrupoli. Un episodio in cui Mercurio impersona un pastore melodioso per uccidere Argo introduce un ulteriore elemento di metamorfosi. La storia di Pan e Siringa, inserita nel racconto, ha anch'essa carattere metamorfico e presenta notevoli analogie con la vicenda di Dafne. La storia è ripresa da Valerio Flacco nel suo resoconto integrale del mito di Io, IV 381-90. Per le fonti greche, si può notare che Bacchilide (19, 35-6) menziona le Muse in rapporto con la morte di Argo; la zampogna di Pan sembra fosse citata nel dramma satiresco *Inaco* di Sofocle, 296c Radt, insieme alla missione di Ermete contro Argo, e inoltre la storia sembra essere presupposta in un accenno del *Prometeo liberato* di Eschilo o pseudo-Eschilo (574, cfr. M. Griffith, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983, p. 196), in cui la giovenca ode il suono di un flauto di canne mentre è minacciata da una visione punitiva. Dato che si tratta di accenni, è probabile che questi autori presuppongano versioni precedenti, epiche o liriche, che il pubblico aveva già familiari (cfr.

H. Maehler, *Bacchylides. A selection*, Cambridge 2004, pp. 208 e 217). Ved. anche la nota a 689-712. Tutto il brano è intessuto da argute allusioni al genere bucolico, a cominciare dal fatto che la metamorfosi di Siringa commemora l'invenzione dello strumento principe della poesia bucolica, ed è particolarmente divertente che i personaggi principali siano in certa misura degli *impersonatori*: Mercurio un dio *en travesti*, Argo uno stravagante mostro assegnato alla guardia di una mucca «artificiale». C'è una riflessione parodistica sul carattere artificiale della tradizione bucolica greco-romana, caratterizzata da poeti-pastori e da personaggi «in maschera» dietro cui si intravedono altre realtà, e da un'alternanza sofisticata tra semplicità naturale e ricercatezza artistica.

668. *Phoronidos*: Io è in realtà la sorella di Foroneo, capostipite della genealogia del popolo argivo; non si tratta quindi propriamente di un patronimico, anche se il personaggio è spesso citato come «il primo uomo» (ovviamente in competizione con altri nomi, dato che la tradizione greca non ha un suo Adamo: cfr., p. es., Platone, *Tim.* 22a). Il nome *Foronide* era noto anche come titolo di un'opera mitografico-antiquaria di Ellanico di Lesbo (frammenti e testimonianze in R.L. Fowler, *Early Greek mythography*, I, Oxford 2000, pp. 147-58): potrebbe essere, da parte di Ovidio, un'allusione obliqua a una fonte erudita.

670. *leto ... Argum*: il solenne ordine (che maschera un contesto poco morale) offre una motivazione per l'epiteto *Argeifonte*, caratteristico di Ermete in greco; è curiosa l'assonanza con il toponimo romano *Argiletum*.

671-2. *alas ... capillis*: per le scarpe alate di Ermete ved. due famose scene di vestizione in Omero, *Il.* XXIV 340 sgg.; *Od.* V 44 sgg.; cfr. *talara* a II 736; IV 756; XI 312; per il caduceo, ved. II 708.

676-7. *capellas ... abductas*: Mercurio usa con disinvoltura incidentale la sua abilità nell'abigeato, illustrata nell'*Inno omerico ad Ermete*, dimostrandosi così dio dei ladri oltre che araldo di Zeus (cfr. poi II 685-6). Punteggiatura e senso sono stati chiariti da E.J. Kenney, «CR» XXII 1972, pp. 40-1.

678. *uoce noua*: l'enfasi su *uoce noua* anticipa l'invenzione della *σὺριγξ* pastorale, cfr. 709 *arte noua*, ed è interessante che l'*Inno omerico ad Ermete* contenga (433-55) una digressione alquanto tecnica e metapoetica in cui Ermete riceve i complimenti di Apollo per aver inventato un nuovo tipo di voce (v. 443), il canto accompagnato dalla *κῆθάρα*; cfr. il v. 512 dello stesso inno per l'invenzione della *σὺριγξ* da parte di Mercurio.

679-81. *quisquis ... umbram*: l'invito richiama la poesia pastorale di Virgilio, *Ecl.* 1, 79 *hic tamen hanc mecum poteris requiescere noc-*

tem; «però potevi passare questa notte qui da me» (Argo, che non dorme mai, offre solo posti a sedere e non giacigli); per l'uso di *considerare* e l'invito a sedersi insieme cfr. *Ecl.* 5, 1-3; per la pertinenza di *umbra* alla vita pastorale si ricordino i versi iniziali della prima egloga e anche l'uso di *umbra* come immagine conclusiva delle egloghe 1 e 10; per la natura che insieme alla musica pastorale invita ad assopirsi cfr. vv. 53-5 (cfr. Hardie 2002b, p. 130 e nt. 43). Argo già parla come un personaggio bucolico virgiliano, per cui non stupisce la sua curiosità a proposito della nuova arte della zampogna. Tutto il brano è dominato da effetti riposanti e languidi di eco (682-3 la rima *loquendo / canendo*; l'identità di parola finale, 687-8 *reperta / reperta*; vari altri effetti di ripetizione, accompagnati da effetti fonici), che da una parte alludono al codice espressivo della poesia bucolica, dall'altra anticipano l'effetto ipnotico voluto da Mercurio.

681. *umbram*: l'enfasi sulla preferenza dei pastori per l'ombra fa pensare all'importanza di *umbra* nella poesia pastorale (*carmina pastorum*) di Virgilio: le *Bucolice* si aprono e si chiudono con un riferimento all'ombra degli alberi. Ma qui per Argo non si prepara una riposante ombra, o una sola notte di quiete, ma una tenebra eterna (cfr. vv. 720-1).

687-8. *quaerit ... reperta*: Argo, pastore improvvisato anche se fisicamente superdotato, non potrebbe scegliere personaggio più adatto (e più pericoloso) per informarsi sulle innovazioni musicali collegate al genere bucolico. Mercurio/Erme, è considerato padre di Pan (cfr. *b. Pan.* 1: «figlio diletto di Erme»), è l'inventore della lira e anche, nella versione più consueta, della stessa *σῦριγξ* (ved. la nota a 689-712), e viene posto al comando della *βουκολία*, l'arte pastorale, alla fine dell'inno omerico (v. 498); inoltre è spesso citato come padre o amante di Dafni, il fondatore eroico della poesia pastorale; Pan a sua volta è una delle figure-simbolo e dei patroni della poesia bucolica («cantare Pan»: Mosco III 80-3), un dio pastore e musicista fortemente presente con il suo canto, la sua *σῦριγξ* e il suo culto nei due idilli più programmatici di Teocrito, 1 e 7, e nelle loro imitazioni virgiliane (cfr., p. es., R. Hunter [ed.], *Theocritus, A Selection*, Cambridge 1999, indice s.uu. «Syrinx» e «Pan»), nonché nella tradizione bucolica greca che fa da intermediaria tra Teocrito e Virgilio (cfr. pseudo-Mosco, III; Bione, X 7; *PRainer* 29801; Reed 1997, pp. 26, 30). Per l'atmosfera bucolica e il rapporto tra Pan e la musica cfr. Lucrezio, IV 586-9; Virgilio, *Ecl.* 2, 32-3; 8, 22-4.

689-712. *Siringa*. La storia di Siringa si presenta potenzialmente come un doppione di quella di Dafne: le due ninfe perseguitate sono accomunate dalla scelta della verginità, dal rapporto con Diana e dalla stes-

sa area geografica, se si tiene conto della versione arcade del mito di Dafne (cfr. Larson 2001, p. 155; il fiume Ladone, padre di Dafne in questa versione, è citato al v. 702); entrambe finiscono per essere «sostituite» da un vegetale che verrà strumentalizzato attraverso l'artificio egoistico dei loro persecutori (il culto apollineo per il lauro, la musica di Pan per le canne). Ovidio sfrutta argutamente la possibilità di una ripetizione, per poi farla svanire attraverso il processo di capriccioso abbreviamento del racconto e l'uso del cambio di voce narrativa, e commentarla attraverso l'umoristico effetto soporifero che la narrazione ha su Argo. Il poeta prende posizione implicita, con gusto alessandrino, su una varietà di tradizioni riguardo all'invenzione della zampogna di Pan, lo strumento pastorale per eccellenza (cfr. Myers 1994, pp. 77-8; A. Griffin, «Amorous Pan's bucolic rise and fall», in S. Morton Braund – R. Mayer [edd.], *Amor: Roma, Love & Latin literature, essays presented to E.J. Kenney*, Cambridge 1999, pp. 104-9; ved. anche P. Murgatroyd, *Ovid's Syrinx*, «CQ» XXI 2001, pp. 620-3; J. Fabre-Serris, *Ovide et la naissance du genre pastoral*, «MD» L 2003, pp. 185-94). La meccanica dello strumento musicale e la sua invenzione sono descritti con atteggiamento quasi scientifico, ma nel quadro di un tipico racconto paradossale e mitologico. È presente la memoria della descrizione della scoperta della musica di Lucrezio, V 1382-3 *et zephyri, caua per calamorum, sibila primum / agrestis docuere cauas inflare cicutas* («gli zufolii dello zefiro attraverso i fusti delle canne insegnarono agli uomini dei campi a soffiare nelle cavità delle zampogne»), ma la precisione descrittiva viene messa al servizio di una rimitologizzazione dell'originale, che contrasta con la poetica epicurea e non si cura di persuadere il lettore, ma solo di incantarlo (cfr. Myers 1994, p. 56). Virgilio aveva sancito il rapporto tra Pan e la *σῦριγξ* in *Ecl.* 2, 32-3 *Pan primum calamos cera coniungere pluris / instituit*; «Pan fu il primo a collegare varie canne con la cera»; ved. anche *Ecl.* 8, 24; Longo, II 34, 3.

689. *deus «Arcadiae ... montibus»*: la vicinanza fra *deus* e *Arcadiae* induce per un attimo l'aspettativa di un nesso diretto, «il dio dell'Arcadia»: questa esitazione ci ricorda che il dio Erme è strettamente legato a questo paesaggio: è nato in Arcadia, allevato dalle ninfe, e come Pan ha una stretta relazione con il mondo pastorale e con le ninfe arcadi (ved., p. es., Larson 2001, pp. 154-6). C'è, in effetti, una raffinata eco virgiliana dato che in due casi la sequenza *deus Arcadiae* indica proprio Pan: *Ecl.* 10, 26 *Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi* («venne Pan, dio dell'Arcadia, che vedemmo con i nostri occhi»); *Geor.* III 392 *Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit* («Pan, dio dell'Arcadia, ti ha ingannato, o Luna»).

690-1. *Hamadryadas ... Naias*: le Naiadi sono propriamente ninfe

acquatiche, mentre le Amadriadi sono legate agli alberi. Per l'uso di *Nonacrinus* ved. le note a II 409-10 e 508-30.

694-5. *Ortygiæ ... Dianæ*: l'elaborata similitudine «differenziale» o quasi-identità fra Siringa e Diana ci ricorda che la storia è quasi un doppione dell'imitazione di Diana (indicata come Ortigia in quanto nata, come Apollo, a Delo) da parte di Dafne (cfr. la nota a 476), e che la situazione narrativa è già ricca di impersonatori e artificiali dopponi.

699. *pinuque ... acuta*: il nesso fra *pinus* e *acuta* è peculiare di Ovidio (anche *Her.* 5, 137, forse spurio, e *Ars* II 424), e potrebbe avere risonanze etimologiche a giudicare da Isidoro, *Etymologiae* XVII 7, 31, secondo cui esisteva un vocabolo *pinnus* con valore di *acutus*; cfr. Quintiliano, I 4, 12 sull'etimologia di *bipennis*, e Michalopoulos 2001, p. 147. Ved. anche Solodow 1988, p. 54. Del resto un'altra donna di Pan era la ninfa Pitys «Pino», attestata sin da Teocrito e in Properzio, I 18, 20, con metamorfosi finale simile a quella di Dafne secondo Nonno (scompare nella terra) e Libanio (diventa un pino, che mormora quando spira il vento Borea, il suo uccisore); cfr. Forbes Irving 1990, p. 273. La corona di pino crea quindi un parallelismo preciso con la corona di lauro di Apollo e con le canne di Pan.

700. *refert* «restabat»: la spezzatura del discorso diretto e la sua sostituzione con uno indiretto, che poi risulta essere non effettivamente pronunciato (cfr. v. 713 *talìa dicturus*) sono scelte anticonformiste che pongono Ovidio all'avanguardia nel rinnovamento della tradizione epica. Il discorso diretto si blocca sull'espressione *uerba refert*, poi ripresa da *uerba refert*: Ovidio mette a fuoco in modo autoriflessivo il processo di riproduzione del discorso che sta alla base dell'epos: Mercurio ripete le parole di Pan, Ovidio ripete quelle di Mercurio.

702. *Ladonis*: il riferimento a questo fiume sembra alludere alla genealogia di Dafne, che Ovidio aveva rifiutato nella sua versione del mito.

706-8. *calamos ... querenti*: su un possibile gioco etimologico fra *calamus* e l'idea di «emissione vocale» ved. Michalopoulos 2001, p. 48. Il senso di *ibi suspirat* è stato spiegato da Cameron 2004, p. 302 con il fatto che Pan è ancora ansimante per la corsa: Cameron confronta Achille Tazio, VIII 6, in cui Pan scopre lo strumento perché porta le canne alla bocca mentre «si lamenta». D'altra parte, *suspirat* è anche il verbo appropriato per un'espressione di desiderio o di frustrazione. In altre versioni, si dice genericamente che Pan scopre lo strumento e lo «dedica» alla ninfa, rendendolo omonimo a lei. Quindi Ovidio ha sottolineato in questa eziologia una sorta di causalità scientifica, solo che la applica in modo bizzarro a un mito metamorfico (per il procedimento in genere ved. Myers 1994, *passim*). Così l'in-

venzione di Pan ha anche l'impronta della causalità naturalistica di Lucrezio, V 1382-3 (ved. la nota a 689-712).

712. *puellae*: la prima comparsa di *puella*, un vocabolo che dovrebbe essere quasi escluso dalla stilizzazione di un poema epico (Axelson 1945, p. 58), e che invece ricorre tredici volte, in situazioni associate con elegia e sessualità (Knox 1986, p. 54). L'etimologia dello strumento οὐρίγξ dal nome della ninfa è rara, cfr. scolii a Teocrito, *Syrinx* 7-8a, p. 339, 3-6 Wendel, e collegata specificamente alla poesia bucolica. La congettura di Tarrant risolve la difficoltà del trådito *tenuisse*, che chiaramente deriva dall'interferenza del v. 706.

714. *succubuisse ... somno*: l'andamento del verso ricorda Calvo, fr. 11 Courtney *cum grauis ingenti coniungere pupula somno*, che potrebbe appartenere alla *Io* e riferirsi alla storia di Argo (il che darebbe particolare forza a *ingenti*), ma la deduzione non è sicura: Ovidio non è affatto vincolato al contesto originario dei suoi modelli, e anzi ama trasferire elementi da un contesto a un altro anche quando allude a un modello affine (cfr. Otis 1970, pp. 379-89, che tuttavia a p. 384 trova «ovvia» la corrispondenza tra i due versi); inoltre il contesto, anche sintattico, del verso di Calvo è oscuro, e un altro dei pochi frammenti conservati è affine per tematica ma altrettanto incerto, fr. 13 Courtney *sol quoque perpetuos meminit requiescere cursus* (generalmente riferito dai commentatori alla stanchezza della perseguitata Io).

717. *falcato ... ense*: Mercurio usa la sua arma tipica, la *harpe*, una sorta di scimitarra, cfr. IV 727; V 80 *hamato ... ense* (ved. l'apparato di Tarrant 2004). La soppressione della voce di Mercurio (v. 715) e il colpo alla gola contrastano crudelmente con le immagini bucoliche del soffio musicale e della *fistula*.

720. *Arge, iaces*: l'apostrofe patetica ed epigrammatica potrebbe < sottintendere un gioco etimologico greco: se Argo doveva il suo nome all'aggettivo ἀργός «lucente» (occhi brillanti e sempre aperti, destinati a scintillare sulle penne di pavone), ora Mercurio lo ha reso ἀργός nel senso (etimologicamente diverso) di «inoperoso, inattivo».

720-1. *tot lumina ... una*: la storia si conclude con due versi di tono epigrammatico, in cui il *topos* epico «la morte piomba sugli occhi come una notte improvvisa» (Omero, *Il.* V 659; XIII 423; 580; Virgilio, *Aen.* X 746) viene ironicamente riadattato a un numero di occhi inaspettato. A ciò si aggiunge l'eco distorta di Catullo, 5, 6 *nox est perpetua una dormienda*.

722-3. *excipit ... implet*: il trasferimento degli occhi di Argo alle penne del pavone ritornerà a II 532-3: è fra i motivi della storia di Io selezionati nell'ἐκφρασις dell'*Europa* di Mosco, 55-9 (sulla ricorrente importanza di questo modello ved. la nota a 568-746).

724-7. *exarsit ... orbem*: la Furia mandata da Giunone contro i suoi

nemici ricorda l'*Eneide* di Virgilio (VII 323 sgg.): nel *Prometeo* di Eschilo Io è perseguitata dall'ombra di Argo, ma nel suo sconvolgimento e nella sua duplice identità parla anche spesso di un tafano (cfr. vv. 566-7; 580-1; 589-90; 681; cfr. Bacchilide, 19, 40) mentre nelle *Supplici* (vv. 17; 573) e in vari altri autori (ved. la nota a 637-41) l'unica causa della fuga è il tafano. Virgilio descrive gli effetti di questo insetto sui bovini in *Geor.* III 146-56 e lo identifica con quello che perseguita Io nel mito. È significativo che Ovidio richiami questo passo con l'uso di *exercuit* al v. 727 (cfr. *Geor.* III 152), e un altro passo contestualmente legato, III 210, *caeci stimulos ... amoris*, al v. 726 *stimulos in pectore caecos*, come se volesse far balenare al lettore dotto la variante che risulta «fuori fuoco» nel suo racconto. Il tormento di Io (che ha a che fare con la sessualità animale e con l'immaginario «bovino» riguardante Era, cfr. R. Padel, *In and out of the mind*, Princeton 1992, pp. 117-22) è espresso come l'azione di un *κέντρον* («pungolo, pungiglione», equivalente di *stimulus*) in Eschilo, *Suppl.* 563.

736-7. *causa ... erit*: notoriamente Giove è dedito all'adulterio in modo sistematico, come conferma il seguito del poema di Ovidio, per cui il linguaggio del giuramento è malizioso: Giunone può interpretarlo come «non temere, per il futuro non avrai più questa causa di dolore», mentre il marito intende solo dire «questa donna non ti sarà causa di dolore», infatti ce ne saranno altre al suo posto (per *dolor* nel senso di gelosia ved., p. es., IV 278). La situazione è delicata dato che un giuramento per lo Stige dovrebbe essere vincolante per gli dèi, a differenza del cosiddetto «giuramento su Afrodite» che non è vincolante e non è punito da Giove. Ovidio si riferisce a un passo celebre del *Catalogo delle donne* di Esiodo, il giuramento di Zeus, fr. 124 M. – W.

738-46. *lenita ... retemptat*: la metamorfosi con ritorno al punto di partenza (cfr. in generale Bandini 1986) è rara in questo poema (cfr. la trasformazione dei compagni di Ulisse in XIV 302 sgg.), ma l'eccezionalità della storia giustifica l'enfasi: Io non solo ritorna sé stessa, ma si divinizza anche come Iside. La metamorfosi con ritorno allo stato primigenio e innalzamento finale di *status* si ritrova nel romanzo di Apuleio, in cui non a caso la vicenda del protagonista si salda con il culto di Iside e con profonde influenze ovidiane.

740. *cornua decrescunt*: insieme con *orbis* fa parte di una terminologia applicabile, forse non a caso, anche alle fasi della luna: Iside, come mostra anche la sua epifania a IX 783-4 *imitataque lunam / cornua*, è una dea lunare, cfr. v. 731 *ad sidera*.

745-6. *metuitque ... mugiat*: l'allitterazione in *m*- prolunga ironicamente nel linguaggio umano l'eco del muggito da cui Io, incredula, si vede liberata.

747. *linigera ... turba*: è paragonabile alla trattazione lirica di Bac-

chilide, 20, 43, che pone l'accento sugli abiti di lino (cfr. il commento di H. Maehler, *Bacchylides. A selection*, Cambridge 2004, *ad loc.*), tipici dei sacerdoti egizi che rifiutano la lana per motivi cultuali, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XIX 14; Giovenale, 6, 533.

748-50. *Epaphus ... tenet*: Ovidio si comporta per un momento come se avesse intenzione di proseguire una genealogia, ma a metà del v. 750 ha già lasciato il filo della stirpe di Inaco per concentrarsi su Fetonte. Nel quadro di un progetto genealogico, che Ovidio presuppone ma non adotta, il nome di Epafio sarebbe stato assai importante: da lui discendono Agenore e Belo, e quindi Europa e Cadmo (protagonisti in Ovidio a cavallo dei libri II e III) come pure Egitto e Danao: siamo quindi alle origini delle famiglie reali di Tebe e Argo. La figura di Epafio è interpretata variamente nelle fonti. Sembra fosse nato da Giove che aveva «imposto la mano» su Io (il nome etimologizzato da *ἐπαφή* «contatto»), e secondo Erodoto sarebbe assimilabile al bue sacro di Menfi, Api (II 153). Il tono di percepibile scetticismo della frase (in cui *parenti* potrebbe riferirsi a Io o a Giove, *creditur* riceve notevole enfasi dalla posizione sintattica, e *tandem* solleva dubbi sulla cronologia della gravidanza di Io) anticipa il tema dominante dell'episodio successivo, ma allude anche al carattere esotico e favoloso della cultura greco-egizia come la vedono i Romani, nuovi signori di questo mondo sincretistico.

750-II 365. *Fetonte*. Con questa fluida transizione «laterale», l'interesse si sposta verso la saga di Fetonte, il figlio del Sole che con la sua folle corsa provoca quasi la combustione del mondo. Il movimento di Fetonte verso oriente alla fine del libro completa lo spostamento dalla Grecia all'Egitto che caratterizzava il mito di Io. La storia è sviluppata con ampio respiro e corrisponde a un «piccolo epos» di circa quattrocento versi, tra le più lunghe unità narrative del poema. Ovidio sperimenta in questa parte un linguaggio spesso solenne e prezioso, adeguato a un tema tradizionale della tragedia attica; importante per lui anche la grandiosa immagine di Lucrezio, V 396-406, in cui il fascino della distruzione cosmica viene prima attenuato dall'aggiunta «se si vuol credere ai poeti greci antichi», poi smentito dalla razionalità epicurea: *ignis enim superavit et ambiens multa perussit, / auiā cum Phaethonta rapax uis solis equorum / aethere raptavit toto terrasque per omnis. / at pater omnipotens ira tum percitus acri / magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu / deturbavit equis in terram, Solque cadenti / obuius aeternam suscepit lampada mundi / disiectosque redegit equos iunxitque tremantis, / inde suum per iter recreavit cuncta gubernans, / scilicet ut ueteres Gratium cecinere poetae. / quod procul a uera nimis est ratione repulsum* («il fuoco fu vincitore e con le lingue di

fiamma consumò gran parte del mondo, quando, allontanandosi Fetonte dalla sua rotta, l'ardore sfrenato dei cavalli del Sole lo trascinò in tutto il cielo e su tutte le terre. Ma Giove, il padre onnipotente degli dèi, colto da ira violenta contro l'ambizioso Fetonte, con un colpo improvviso del suo fulmine lo rovesciò dal carro e lo gettò sulla terra; e il Sole andandogli incontro raccolse nella sua caduta l'eterna fiaccola del mondo, ricondusse i cavalli fuggiti, li riaggiogò ancora tutti frenanti e, una volta padrone del comando, li fece rientrare nella rotta e ridonò la vita agli esseri. Questo almeno hanno cantato i vecchi poeti greci. Ma una simile favola si allontana troppo dalla verità». Elementi di questo brano sono distribuiti in modo ben riconoscibile nel racconto di Ovidio, p. es. II 111 *magnanimus Phaethon*; 205 *per auia*; 234 *raptatur*; 304 e 401 *at pater omnipotens*; 398-400.) Il nucleo del racconto, il fallito tentativo di Fetonte di subentrare al padre Sole nei suoi poteri cosmici, ha una forte attrattiva per un romano di età augustea: da quest'epoca in poi, i temi della successione imperiale, dell'educazione del principe, della responsabilità universale, e della continuazione del potere (cfr. P. Hardie, *The epic successors of Virgil*, Cambridge 1993) diventano centrali nell'immaginario romano e nella poesia epica. L'utilizzo del mito di Fetonte nel discorso politico nel periodo fra Caligola e Nerone è particolarmente intenso, ma la tradizione deve risalire più indietro, sino alla trattatistica politica greca (ved. anche Lucano, I 48-52; cfr. Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 251-70). Augusto stesso opera sia come sovrano dalle origini astrali (il padre adottivo, il divo Cesare, è un astro o una cometa che brilla sopra di lui), sia come un promotore del culto solare, con appropriazione di culti egizi e orientali. In ogni caso, questo è uno dei brani del poema più citati e imitati nella poesia del I secolo d.C.; fra le numerose allusioni ved., ad esempio, Seneca, *Phdr.* 1090-2; Lucano, fr. 7 Morel (su cui R. Degl'Innocenti Pierini, in V. Tandoi [ed.], *Disiecti membra poetae*, II, Foggia 1985, pp. 184-205); *Bellum civile* II 410-5; Stazio, *Theb.* VI 320-5; la tragedia di Euripide, *Fetonte*, sembra aver goduto di una speciale notorietà. Ai tempi di Ovidio la rappresentazione del greco Elios come divino re dell'Oriente è particolarmente presente nell'arte figurativa: secondo le ricostruzioni, Elios sul carro con la sua corona di raggi è la prima figura, a partire da est, in una schiera di forze asiatiche che si oppongono a guerrieri greci sulla metopa nord del tempio di Atena a Ilio (prima metà II secolo a.C.), un'immagine che doveva essere in stretto rapporto con la metopa nord del Partenone di Atene, anch'essa con Elios come figura d'angolo in una *Ilioupersis* (cfr. C. Brian Rose, «Studia Troica» XIII 2003, pp. 51-2). Sull'organizzazione della lunga sequenza ovidiana ved. R.C. Bass, *Some aspects of the structure of the Phaethon episode in Ovid's Metamorphoses*,

«CQ» XXVII 1977, pp. 402-8. I problemi posti dalle fonti sono assai complessi. Il testo di Ovidio ha rilevanza sia per la ricostruzione della frammentaria tragedia di Euripide, *Fetonte*, di cui qui certamente si tiene conto (cfr. Diggle 1970, *passim*; M. Ciappi, «Athenaeum» LXXXVIII 2000, pp. 117-68; i frammenti sono ora riediti da Kanich, *TGF* V, pp. 798-826), sia per i paralleli con l'analogo episodio narrato nelle *Dionisiache* di Nonno (un altro «epillio» di dimensioni paragonabili, XXXVIII 90-434, introdotto come racconto di Ermete al fratello Dioniso: cfr. P.E. Knox, *Phaethon in Ovid and Nonnus*, «CQ» XXXVIII 1988, pp. 536-51 e G. Agosti, *Nonno, Le Dionisiache*, III, Milano 2004, pp. 758-65, con bibliografia aggiornata). Allo stato attuale della discussione, si può dire che Nonno è una fonte indipendente, non condizionata da Ovidio, e neppure risalente a un modello comune. Le somiglianze fra i due poeti vanno quindi interpretate nel quadro di una tradizione più vasta e complessa. Ovidio e Nonno hanno in comune un interesse di tipo cosmologico, anche se in Nonno la tematica astrale è sviluppata in modo più sistematico, e sono presenti ampi discorsi patetici, oltre a numerosi dettagli non tutti spiegabili come evoluzioni autonome della saga. Ci sono, però, anche differenze significative: in Nonno Fetonte è ossessionato dalla guida del carro, ed è cresciuto nella casa del padre Sole, per cui la sua motivazione è «il desiderio del padre auriga» (XXXVIII 171, con l'analisi di Agosti, p. 793): «impazziva per il bisogno di guidare i cavalli» (v. 190), con una sorta di fusione tra la passione tardoantica per lo sport del circo e l'ossessione adolescenziale per la figura paterna; in Ovidio, invece, è fondamentale il bisogno di trovare un'identità, di provare la paternità del Sole, e di ascendere alla dimensione divina. In Nonno prevale lo stupore affascinato davanti al firmamento, in Ovidio il terrore e l'incapacità di affrontare la prova. In Nonno lo sconvolgimento è tutto proiettato nel cielo, in Ovidio hanno grande spazio le sofferenze della terra. Sembra che Ovidio abbia largamente modificato la trama del dramma di Euripide, forse tenendo conto anche di altra letteratura drammatica. Fra le modifiche più pregnanti, la riduzione del ruolo di Climene, la madre, che compare con grande evidenza nella *post mortem* luttuoso, ma non incide sullo sviluppo iniziale della vicenda, e quindi l'enfasi cade sul rapporto tra padre e figlio. Affrontandosi, il Sole e Fetonte danno luogo a un potente dramma di successione, carico di significati politici contemporanei nel quadro dell'ideologia augustea. Come avevano fatto i tragici romani della media repubblica, anche se con stile e tecniche differenti, Ovidio ripropone Euripide in un contesto romano che ne trasforma, ma non ne cancella la valenza politica.

751-5. *Sole satus ... pudore repressit*: il conflitto fra Epafo e Fetonte è sottilmente adattato alle convenzioni sociali dell'aristocrazia romana, in cui lo spirito competitivo si alimenta dell'ossessione di essere all'altezza del proprio padre – come pure, si pensi al caso di Ottaviano, di procurarsi un padre all'altezza delle proprie ambizioni.

753. *Inachides*: è un cosiddetto «paponimico», cioè un derivato dal nome del nonno, invece di un più normale patronimico: Epafo è nipote di Inaco in quanto sua madre è Io – ma forse c'è un tocco ironico, dato che il titolo di cui Epafo va fiero è invece «figlio di Giove», e la questione della *mater semper certa* costituisce il problema di questo episodio. Per il motivo del «provare che si ha un dio per padre», anche con sfumature ironiche, ved. Bacchilide, 17, 29-63. «*matrilinea*»: Ovidio porta al punto di rottura l'uso dell'enclitica *que*, che qui coordina *ait* al verbo precedente, ma si appoggia alla prima parola del discorso diretto riferito. Il manierismo risulta tanto più audace (e in effetti è tipico del solo Ovidio in poesia latina: M. Haupt, *Opuscula* III, Leipzig 1875-76, pp. 510-2; E.J. Kenney, in Boyd 2002, p. 44) nel quadro di una cultura grafica che non conosce le virgolette o altri diacritici. Quando la costruzione sperimentale ricompare al v. 757 «*quoque magis doleas, genetrix*» *ait*, «*ille ego ...*» l'effetto è di sottolineare lo stilema e anche di mettere in parallelo i discorsi dei due giovani (cfr. Wills 1996, p. 383, con bibliografia).

756. *Clymenen*: in Esiodo, *Theog.* 351 è una Oceanide e moglie di Giapeto (v. 508); è una Nereide in Omero, *Il.* XVIII 47: a partire da Euripide è costantemente la madre di Fetonte. Nella tradizione euripidea è sposata con Merope, ma il vero padre di suo figlio Fetonte è il dio Elios. Ovidio usa il nome Climene in contesti significativi come 756, II 19, 37 e 43, in cui è costantemente affiancato da idee di «fama» o «diffamazione», per cui può essere attiva un'associazione etimologica con la famiglia verbale di κλυτός e κλύμενος «celebre, inclito». La Climene di Virgilio, *Geor.* IV 345-7, è una vera esperta di adulteri divini, e da queste avventure può derivare tanto fama che diffamazione.

757-61. «*quoque ... caelo*»: il discorso di Fetonte rinvia a una sorta di magnanimità altera – quella criticata da Epafo con l'espressione negativa *es tumidus* – e anche i tratti che il personaggio rivendica a sé, l'essere *liber* e *ferox*, suonano come rivendicazione di una natura illustre, che però chiede con ansia di essere messa alla prova. La clausola *caelesti stirpe creatus* ha una nobile tradizione epica, cfr. Lucrezio, I 733 *ut uix humana uideatur stirpe creatus*; Virgilio, *Aen.* X 543 *Vulcani stirpe creatus*.

761. *adsere*: non è verbo di uso poetico e il valore più normale si trova in costrutti che indicano la rivendicazione di uno stato di libertà

oppure di schiavitù riferito a una persona: forse la superbia di Fetonte, che è già un principe, arriva a concepire una condizione non divina (cfr. v. 462) come una sorta di stato servile.

763. *Meropisque ... sororum*: la menzione di Merope e delle sorelle non è solo incidentale, come si vedrà a II 184 e soprattutto a II 340 sgg.

768-70. *iubar ... orbem*: la corona di raggi è attribuito tipico del dio Sole, cfr. Bömer, *ad loc.* e la nota a II 40-1. Qui è elegantemente confusa con la percezione visiva del lampeggiante (*coruscis*) irraggiamento solare. Climene sfrutta, non senza abilità retorica, la tradizione del giurare «per il sole che tutto vede» (cfr. la nota a II 45-6), in un caso di paternità controversa in cui il Sole non è solo testimone, ma parte in causa. Il discorso è insieme una rassicurazione al figlio e una preghiera al dio, che mutua lo stile di inni e preghiere tradizionali, ved. Omero, *Il.* III 277; per un elogio del sole in prosa, che assorbe elementi poetico-filosofici, Plinio, *Nat. Hist.* II 13.

776-9. *emicat ... ortus*: la marcia di Fetonte verso le terre del Sole è caratterizzata da un ardore (*emicat*) non solo metaforico e da un'aspirazione all'altezza (*concepit aethera mente*): *emico* è usato in poesia per azioni veloci e intense (p. es., Virgilio, *Aen.* VI 5) ma significa anche «brillare» e «fiammeggiare» (cfr. II 2 *micante*, e, p. es., Lucrezio, V 1099), e l'etere è la parte «igne» dell'aria, lo strato leggero e infuocato in cui ardono le stelle. Cfr. vv. 26-7, non a caso con *emiciuit*. Nella sua ricerca del presunto padre, Fetonte già si assimila a lui e al proprio stesso nome, lo Splendente. Da ricordare che una parentela con l'etere e una disposizione a guardare verso l'alto erano stati riconosciuti ai vv. 76-88 come tratti distintivi della specie umana – almeno di quella prima del diluvio. Questo sarà poi il presupposto delle immagini di apoteosi e catasterismo alla fine del libro XV, sino all'ascesa dello spirito del poeta (o della sua opera) *super astra*. *Mente concipere* vale propriamente «immaginare», cfr. II 77, ma c'è un significativo parallelo e contrasto con *aera concipere* detto della respirazione, cfr. v. 337; *Fasti* VI 705 *concepit auras*: Fetonte ha aspirazioni superumane, cerca un respiro sublime. In questo senso il finale del libro assume grande importanza nell'economia generale dell'opera, al di là della sua rilevanza nel mito narrato.

778. *Aethiopasque*: la citazione degli Etiopi contiene un tocco di anticipazione paradossale, non è solo un dato geografico: nonostante l'etimologia greca sia «facce bruciate», cioè annerite dal sole (cfr., p. es., Servio a Virgilio, *Aen.* IV 481; Nisbet – Hubbard 1979, a Orazio, *Carm.* I 22, 21-2), gli Etiopi diventeranno scuri solo più tardi, e proprio per l'azione catastrofica di Fetonte («Splendore bruciante», da φάος «luce» e αἴθω «brucio»), cfr. la nota a 776-9 (con Michalo-

poulos 2001, p. 21) e II 235 sg. Per il linguaggio Ovidio ricorda una descrizione di servitori esotici (la cui pelle scura ne fa degli accompagnatori prestigiosi di una dama romana) in Tibullo, II 3, 55-6 *illi sint comites fusci, quos India torret, / solis et admotis inficit ignis equis* («un corteo di mori, che l'India brucia e la vampa del sole, avvicinando i cavalli, imbrunisce»).

779. *ortus*: una parola volutamente incongrua per un finale di libro, e tale da creare un effetto di *suspense* (cfr. la nota a II 874-5): confonde insieme i valori di «origine familiare» e di «alba» (cfr. v. 354), Levante».

Libro secondo

Il libro II, come tutti i libri del poema, ha una struttura meditata e raffinata, ma non un'unità distinta rispetto al piano generale: si apre nel vivo di una storia e si chiude in un momento di tensione di un'altra. Il ritmo principale che ordina la struttura sembra essere, come nella seconda parte del libro I dopo il diluvio, un'alternanza di divinità maschili viste nelle loro avventure erotiche. Dopo il lungo episodio di Fetonte, che in qualche modo bilancia la cosmogonia e il diluvio del libro precedente, la struttura è equilibrata da due importanti vicende legate a Giove, quella di Callisto e di Europa, che richiamano Io nel libro I, e fra di esse una serie di storie più brevi, in gran parte legate ad Apollo e Mercurio, già protagonisti di episodi nel libro I. Il viaggio iniziale di Fetonte verso l'Oriente è bilanciato dalla migrazione finale di Europa dalla Fenicia verso il mondo greco. Per il legame implicito fra l'ἔκφρασις iniziale e l'immagine conclusiva del libro ved. la nota a 1-18.

1-18. Il libro si apre, quasi prendendo alla lettera i metaforici precetti di Pindaro per gli inizi poetici (*Ol.* VI 1-4), con una facciata che risplende di lontano, dalle colonne dorate (cfr. Fränkel 1945, p. 86). La descrizione della reggia del Sole inaugura il libro II su un registro di grandiosità cosmica, parallelo all'immagine della creazione al principio del libro I; come nel libro I il diluvio, così qui l'incendio universale causato da Fetonte porterà confusione e paradosso in questo quadro di grandiose simmetrie naturali. Mentre la cosmogonia del libro I alludeva solo implicitamente alla maniera delle descrizioni poetiche di opere d'arte, quali l'immagine del mondo sullo scudo di Achille, qui il mondo è visto, a una duplice distanza, attraverso la descrizione poetica di un artefatto figurativo. Una dettagliata analisi di questa ἔκφρασις è offerta da R. Brown, in M. Whitby et alii, *Homo Viator. Classical essays for J. Bramble*, Bristol-Oak Park 1987, pp. 211-20 (ved. anche H. Herter, in Herescu 1958, pp. 49-74). Il libro si chiude con una descrizione altrettanto legata alla tradizione dell'ἔκφρασις

OVIDIO
METAMORFOSI

a cura di A. Barchiesi

Piano dell'opera

Volume I
Saggio introduttivo
di C. Segal
LIBRI I-II
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi

Volume II
LIBRI III-IV
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi e G. Rosati

Volume III
LIBRI V-VI
traduzione di G. Chiarini
commento di G. Rosati

Volume IV
LIBRI VII-IX
traduzione di G. Chiarini
commento di E.J. Kenney

Volume V
LIBRI X-XII
traduzione di G. Chiarini
commento di J.D. Reed

Volume VI
LIBRI XIII-XV
traduzione di G. Chiarini
commento di P. Hardie

Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant

OVIDIO

METAMORFOSI

Volume I
(Libri I-II)

a cura di Alessandro Barchiesi
con un saggio introduttivo di Charles Segal

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Ludovica Koch

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione della
Fondazione Cariplo
e della
Fondazione Carisbo

ISBN 88-04-54481-3

*Il saggio introduttivo di Charles Segal
è stato tradotto da Laura Rossi*

Grafica di Vittorio Merico

© Fondazione Lorenzo Valla 2005
1 edizione novembre 2005

www.librimondadori.it

INDICE

IX	Premessa del curatore
XV	<i>Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio</i> di Charles Segal
CIII	Introduzione
CLXIII	Bibliografia
CLXXXIX	Nota al testo

TESTO E TRADUZIONE

3	<i>Sigla</i>
11	Libro primo
69	Libro secondo

COMMENTO

133	Libro primo
235	Libro secondo