

COMMENTO

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 fuscī, 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 lo 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

(ved. II 873 sgg.). Sul piano della struttura narrativa, si può notare che il corteggio di divinità marine effigiato nel palazzo del Sole guarda al modello dell'*Europa* di Mosco (115-24), lo stesso poemetto che offre anche, in un contesto identico (125-30), l'immagine caratterizzante del finale del libro (ved. *supra*, Segal, p. XCIV sg.; Kenney 1986, p. 385). Nella tradizione canonica dell'epos fanno testo i palazzi di Alcino (Omero, *Od.* VII 84-132), Aete (Apollonio Rodio, III 215-37), e Latino (Virgilio, *Aen.* VII 170-91); in seguito questo tipo di descrizione diventa importante nel romanzo antico, (cfr., p. es., Apuleio, *Met.* V 1, 2-7, influenzato da modelli ecfraistici di Ovidio). Inoltre, cfr. il tempio di Apollo a Cuma in *Aen.* VI 18-33, dedicato a un dio che è in parte identificabile con il Sole (cfr. la nota a 1), le cui porte rappresentano una sorta di contraltare al mito di Fetonte, la storia del folle volo di Icaro e della sua incapacità di seguire l'esempio del padre Dedalo. È possibile che Ovidio si sia ispirato anche a un modello poetico relativo a Fetonte, ma non è nel suo stile restare vincolato a una fonte unica. Per quanto riguarda il *Fetonte* di Euripide, non è dimostrata la presenza di un'ἑκφρασις monumentale (certamente possibile in questo poeta, sulla base di testi come *Ione* e *Ipsipyle*); le analogie con l'ἑκφρασις di Nonno non sono sufficienti a provare un rapporto diretto, sia esso influsso di Ovidio su Nonno, o dipendenza da una comune fonte autorevole (ved. P.E. Knox, *Phaethon in Ovid and Nonnus*, «CQ» XXXVIII 1988, pp. 536-51 e la nota a l. 750-II 365). Il confronto con le grandi ἑκφράσεις dell'*Enéide* ha spesso suggerito un giudizio riduttivo, per cui Ovidio, inferiore a Virgilio, non sarebbe in grado di creare una reale interazione fra azione narrata e descrizione del monumento (p. es. Galinsky 1975, p. 97), ma questo non è convincente. È vero che Ovidio non valorizza il punto di vista dei suoi personaggi come fa Virgilio, per cui non si crea lo stesso tipo di partecipazione intersoggettiva, ma le immagini dell'ἑκφρασις hanno un forte collegamento con il contesto del mito. Le simmetrie ordinate della decorazione del tempio possono sembrare fredde e artificiali rispetto allo stile partecipativo dei modelli virgiliani, ma proprio questo è funzionale alla dinamica narrativa della storia di Fetonte, che riporta l'orologio cosmico dall'ordine al caos. C'è un interessante effetto di straniamento quando la descrizione di un monumento figurativo ai vv. 1-18 si conclude con una ripresa dell'azione narrata (vv. 19-20 *quo simul ... uenit*), ma subito la visione del personaggio Fetonte inquadra una serie di divinità e personificazioni – Sole, Giorni, Mesi, Anno, Ore, Stagioni – che sono note al lettore romano appunto attraverso l'arte figurativa. È come se l'ἑκφρασις non riuscisse a concludersi, ma invadesse anche l'azione: il lettore è indotto a riflettere sulla parentela e sulla differenza tra rappresenta-

zioni figurative e rappresentazioni verbali, quando il soggetto appartiene alla sfera dell'immaginario. Del resto la presenza della reggia del Sole come inizio descrittivo di un libro potrebbe essere un gioco ironico con una delle tipiche convenzioni della poesia epica, l'uso di descrizioni di alba a inizio di libro. La convenzione si era affermata con la divisione in libri dei poemi omerici, e Ovidio tende a rivisitare e demistificare con ironia queste convenzioni (cfr. anche il finale a sorpresa del libro II, e l'uso di *ortus* come ultima parola del libro I): il suo primo inizio di libro nel poema presenta non un'alba qualsiasi, ma il luogo stesso dove tutte le albe hanno origine (ved. anche la nota a 111-8; non diversamente, nel libro I, la descrizione della tempesta posta all'inizio in un solenne poema epico veniva surclassata dall'invenzione di un diluvio universale). Nel contesto della cultura augustea, con il suo grande fiorire di monumenti pubblici e dinastici, un esempio particolarmente vicino è offerto dal tempio di Apollo sul Palatino, inaugurato nel 28 a.C. – non una «reggia del Sole», ma comunque dedicato a un Apollo solare, famoso per la sua brillantezza coloristica, sovrastato da un carro solare, e attiguo alla casa di Augusto (e già presente in modo quasi esplicito in un'altra ἑκφρασις divina: I 176). Gli influssi sul nostro passo di Properzio, II 31, la prima ἑκφρασις poetica dedicata al tempio di Apollo, sono ben analizzati da Bömer, nota al v. 1. In particolare Properzio, II 31, 11 *Solis erat supra fastigia currus* va confrontato con 1-3 *Solis erat ... fastigia*: il carro solare sarà poi protagonista di tutta la storia in Ovidio; il suo racconto, come il monumento augusteo, lascia irrisolta la dualità fra le due divinità accomunate dal nome *Phoebus*. La clausola del v. 1 riprende invece la descrizione del palazzo reale dei Latini in Virgilio, *Aen.* VII 170 *tectum augustum, ingens, centum sublime columnis* («il palazzo, augusto e spazioso, elevato su cento colonne»: un altro testo con risonanze augustee). D'altra parte, l'idea di un palazzo del Sole porta con sé immagini legate alle grandi civiltà del Mediterraneo orientale e dell'Asia occidentale: il Colosso di Rodi, il culto solare dei santuari egiziani, notizie sulle divinità astrali del mondo babilonese e persiano. L'uso di *fastigium* (v. 3) rende percepibile la fusione di tempio e palazzo reale. La reggia del Sole è collegata a tutto il mondo dalla cosmica «pista celeste», destinata al carro solare: in qualche modo il palazzo è dunque connesso a un'altra delle grandi realtà monumentali dell'urbanesimo ellenistico-romano, il Circo, e tutto l'episodio ha notevoli analogie con l'intrattenimento circense, i catastrofici Ludi che si svolgono nel firmamento e attraversano tutto l'orbe terraqueo.

1. *Solis*: il dio è immaginato come il corrispettivo del greco *Elios*, < ma Ovidio lo chiama anche *Phoebus* (cfr. v. 36), appellativo che lo ren-

de indistinguibile da Apollo. Ovidio è sicuramente consapevole che la distinzione tra Apollo e il dio Sole è qualcosa di instabile e non permanente, soprattutto nella filosofia ma anche nella poesia: l'identificazione fra i due è presente, p. es., in Pindaro (cfr. I. Rutherford, *Pindar's Paean*, Oxford 2001, pp. 161, 198 e 256) e nel *Fetonte* di Euripide (cfr. v. 225 con Diggle 1970, *ad loc.*). Diggle 1970 elenca altri possibili esempi di sincretismo nella cultura greca di V secolo, cui va aggiunto almeno l'inizio del peana 9 di Pindaro; inoltre va tenuta presente l'*Ecale* di Callimaco – testo che Ovidio non solo conosce, ma utilizza come modello centrale nella seconda parte di questo libro – in cui il fr. 103 (cfr. anche fr. 104, e Hollis 1990, pp. 110-1) costituisce una specie di *locus classicus* del dibattito intellettuale su Apollo/Sole: «coloro che ora Apollo dal Sole onnipotente pretendono di separare». Il dibattito è presupposto anche dall'inizio del *Carme secolare* di Orazio, testo dedicato ad Apollo, che fu eseguito pubblicamente davanti alla facciata del tempio di Apollo Palatino, sovrastata dal carro solare (cfr. D.C. Feeney, *Literature and religion at Rome*, Cambridge 1998, pp. 32-3; A. Barchiesi, in T. Woodman – D.C. Feeney, *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, Cambridge 2002, p. 110). Per una documentazione sulla questione Apollo/Sole nei poeti latini, con un approccio diverso alla questione, ved. J. Fontenrose, «TAPhA» LXX 1939, pp. 439-55 e «AJPh» LXI 1940, pp. 429-44. È possibile che per Ovidio il vero legame tra Apollo e Sole sia la politica religiosa di Augusto e la sua assimilazione selettiva della grecità orientale: il principe è rappresentato ai Romani sia dal suo tempio di Apollo Palatino, sia dall'importazione di obelischi dall'egiziana Eliopoli; fra di essi, quello che adornava a partire dal 10 a.C. il Circo Massimo (l'equivalente urbano dell'ippodromo cosmico percorso dal Sole e da Fetonte) suggeriva, attraverso la sua iscrizione, il culto solare e la sua importanza per Augusto che è insieme nuovo pontefice massimo e successore delle dinastie egiziane di «Re-Soli» (*ILS 91 Augustus pontifex maximus ... Aegyptio in potestatem populi Romani redacta Soli donum dedit*). Di sicuro questa recente tradizione rinforzava il nesso tra potere imperiale, corse del Circo, e culto solare a Roma.

2. *pyropo*: una nobile lega di oro e bronzo, citata da Lucrezio, II 803; Properzio, IV 10, 21; Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV 94; in poesia greca a partire da Eschilo l'aggettivo πυρροπός vale «rosseggiante». *Flammis imitante* è significativo per l'aspetto del metallo ma anche per la sua etimologia greca (da πῦρ, πυρός, «fuoco»).

3. *ebur*: l'uso architettonico dell'avorio riporta anch'esso al tempio augusteo di Apollo Palatino (cfr. Properzio, II 31, 12), mentre in una tragedia repubblicana (Ennio, *Scenica* 91 Jocelyn) caratterizza lo sfarzo orientale della reggia di Troia.

4. *bifores*: «a due ante», non, come in Virgilio, *Aen.* IX 618 «a due fori»; portali doppi con elaborate decorazioni in rilievo colpiscono gli osservatori del tempio di Apollo sul Palatino intorno al 28 a.C. (Properzio, II 31, 12-4) e cominciano ad apparire in monumenti immaginari con le *Georgiche* (III 26) e l'*Eneide* (VI 20 sgg.: il tempio di Apollo a Cuma visitato da Enea). διθυρος e ἀμφιδυρος sono gli equivalenti greci: in particolare vi sono somiglianze con l'ἐκφρασις di una reggia in Nonno (III 124-36), ma non sembra si debba pensare a un rapporto diretto (ved. la nota a 1-18).

5. *materiam* ... *Mulciber*: *materia* e *opus* sono termini comuni all'arte figurativa e alla critica letteraria, cfr. Ovidio, *Trist.* II 336; Marziale, VIII 51, 7. *Mulciber* è denominazione di Vulcano già nel latino poetico repubblicano (sin da Accio) ed è recepito nella scena di metallurgia dell'*Eneide*, VIII 724; il termine è sentito come un derivato di *mulceo*, nel senso che il dio della forgia ammorbidisce i metalli per plasmarli e trasformarli.

6-7. *caelarat* ... *caelumque*: c'è un complesso gioco di parole/gioco paretimologico tra *caelare* «cesellare» (da *caelum* «cesello», omofono del successivo), *caelum* «cielo», *caeruleus* «azzurro cielo» = «azzurro marino» (da un originario *cael-* + *-uleus*, per dissimilazione); viene sottolineata la capacità di abbracciare tutto il cosmo da parte dell'artista divino, e la simpatia fra divina creazione artistica e cosmologia. La spiegazione grammaticale, secondo cui il *caelum* si chiama così perché è ornato da stelle che vi sono come cesellate (Varrone, *Lat.* V 18-9; Michalopoulos 2001, p. 45), è oggetto di una tipica inversione ovidiana tra arte e natura: ora il «cesellato» cielo è esso stesso parte di un'opera d'arte metallurgica.

7. *imminet*: «sovrasta»: il cielo, in questo contesto, sembra neutrale, ma nel seguito del racconto costituirà una minaccia per la terra sottostante.

8. *caeruleos* ... *deos*: rovescia un modello di Properzio, III 7, 18 *non habet unda deos* («non ci sono dèi nel mare»); cfr. v. 62 *caeruleo* ... *deo* con il *caeruleos* di Ovidio.

8-11. *Tritona* ... *natas*: la sfilata di personaggi marini include Tritone, già visto con il suo strumento musicale in I 332 sgg.; Proteo, capace di infinite metamorfosi (ved. VIII 730 sgg.); l'uso di *ambiguus* in questa accezione è innovativo, ma si tratta anche di un dio profetico; cfr., p. es., Cicerone, *Diu.* II 115 *oraculis* ... *ambiguus*, per cui l'aggettivo è, per così dire, ambiguo; Egeone, mostruoso figlio di Nettuno dalle cento braccia, e Doride, madre delle cinquanta ninfe marine, le Nereidi (cfr. I 302; Omero, *Il.* I 404 ecc.; Esiodo, *Theog.* 241), fra cui incontreremo (XIII 738 sgg.) Galatea. Il dettaglio delle balene sottolinea le mostruose dimensioni di Egeone.

12. *uirides ... capillos*: per il colore dei capelli delle divinità marine ved. Orazio, *Carm.* III 28, 10 *uiridis Nereidum comas*. L'uso di *capilli* nell'epica è sottoposto a restrizioni di livello stilistico che Ovidio ignora volutamente, usando il termine ben più di *coma* e *crinis* (Axelson 1945, p. 185).

13. *facies ... una*: introduce una variazione allusiva (cfr. VI 73-4) sul modello del tiaso degli dèi marini in Virgilio, *Aen.* V 822 *tum uariae comitum facies*.

17. *caeli ... imago*: l'uso di *fulgentis*, che può essere riferito sia all'oggetto che alla sua rappresentazione in metallo rilucente, sottolinea la perfetta unione di arte e materia: un'immagine del cielo, nella reggia del Sole, plasmata dal dio del fuoco, investita dalla luce celeste. La frase è parallela alla creazione del mondo in I 67.

18. *signa ... sinistris*: i dodici segni dello Zodiaco, qui immagine di ordine simmetrico e immutabile, dominato dall'artista divino a immagine delle geometrie universali che il sole percorre, ricompaiono nella storia di Fetonte come concausa della catastrofe, instabili e animati da una sorta di magia dinamica: vv. 78-83; 171-5; 195-200.

19-20. *acclui ... parentis*: il percorso in salita (*acclui*, solo nel Bernense e in W) di Fetonte non permette al lettore di decidere se ci troviamo in un palazzo orientale sito in un luogo elevato o se in qualche modo si è giunti in cielo: l'intera vicenda poggia su un'ambiguità tra punto di origine del giorno e geografia del Levante. In tutta la storia la ricerca di altezza e sublimità ha implicazioni morali, politiche ed estetiche. Il giovane è chiamato «figlio di Climene» nel momento in cui (in assenza della madre) il narratore focalizza il suo ansioso dubbio sulla propria paternità: per questo Ovidio utilizza in modo innovativo il participio passivo *dubitatus*, normalmente riferito in latino a cose e non a persone. Il bisogno di risolvere un dubbio umano a proposito degli dèi aveva già avuto esiti catastrofici nella storia di Licaone, I 223.

21. *uertit*: è attestato solo da H; la lezione vulgata, *sua fert*, sembra meno probabile davanti a *ferebat* del v. 22, ma è comunque possibile dato che in Ovidio non mancano casi di ripetizione «non efficace».

21-4. *uultus ... smaragdus*: ambiguità legate alla luce e agli occhi domineranno tutto il racconto e ne metteranno alla prova le convenzioni. Il dio del sole è doppiamente abbagliante, in quanto re orientale, circondato di sfarzo esotico (porpora, smeraldi), e in quanto astro del cielo. *Phoebus* in poesia augustea è normalmente un alias di Apollo (Φοῖβος «lo splendente») e questo pone al lettore il difficile quesito della distinzione fra Apollo e il Sole, che Ovidio continua a volte a mantenere in questo poema, e che spesso è annullata nella cultura a lui contemporanea (ved. la nota a 1).

25-30. *a dextra ... capillos*: l'ordinata e simmetrica descrizione continua lo stile della precedente ἐκφρασις del tempio, e si può dire che Ovidio stia completando il lavoro di Vulcano, mostrando il potere del Sole sul Tempo, dopo che l'artista divino ne ha illustrato il controllo sullo Spazio. Dato che le figure enumerate in questi versi hanno una tradizione iconografica già familiare al lettore di Ovidio, risulta praticamente impossibile distinguere tra immagini di secondo grado – le divinità marine effigiate da Vulcano e descritte dal poeta mentre Fetonte le visualizza sui portali – e immagini di primo grado – le *Horae* che il poeta descrive mentre Fetonte le visualizza «dal vivo». Le allegorie delle stagioni sono riprese alla fine del poema nel discorso di Pitagora, XV 199-213.

26. *Horae*: la presentazione delle dodici *Horae* è di grande importanza storica e culturale. Le greche Ὥραι, spesso associate al dio Sole e ad Apollo, possono essere tre o quattro; sono popolari nell'arte figurativa con tratti di bellezza e giovinezza così come emblemi delle Stagioni (tutti questi valori, giovinezza, bellezza, stagione dell'anno, sono compresenti nel vocabolo greco ὥρα/ὥρη), ma qui sembra chiaro dal contesto che Ovidio, sulla base del latino *hora* «tempo, ora del giorno», sta introducendo, forse per primo nella letteratura latina, personificazioni delle dodici ore del giorno e insieme dei dodici mesi, pur suggerendo un'assimilazione con le greche Ὥραι. Esse ricompaiono al v. 118 come ancelle del Sole addette ai cavalli. In Nonno le Ore, figlie del Tempo, ricoprono tutti questi ruoli insieme: cfr. G. Agosti, *Nonno, Le Dionisiache*, III, Milano 2004, p. 787 (commento a XXXVIII 131). Ved. anche la nota di R.D. Williams a Virgilio, *Aen.* III 512 *Nox Horis acta*.

28. *spicea sarta: comae*: è nesso coniato da Tibullo, I 10, 22 *seu dederat sanctae spicea sarta comae* («sia che ponessero sulla sua chioma divina una ghirlanda di spighe»).

29-30. *Autumnus ... Hiems*: il verso di presentazione dell'Autunno ricorre quasi immutato in *Fasti* IV 897 (cfr. Orazio, *Epod.* 2, 17-8, con il commento di L. Watson, Oxford 2003; K. Preston, *Aspects of Autumn in Roman poetry*, «CPh» XIII 1918, pp. 272-82) mentre *glacialis Hiems* riprende Virgilio, *Aen.* III 285.

32. *Sol ... uidit*: il nesso formulare «Sole che tutto vede» (Omero, *Il.* III 277) è rinnovato dalla problematica conoscitiva di questo contesto.

33. *«quae»que*: per questo tipo di artificio nell'uso di *-que* ved. la nota a I 753.

34. *progenies ... parenti*: la solenne domanda implica che il dio, famoso per la sua conoscenza panoramica dell'universo, ha già capito il significato della visita: nel seguito del dialogo, però, verranno mostra-

ti i limiti della celebrata, panoramica e penetrante, lucidità di visione del Sole, che cadrà in trappola contro il suo volere. L'uso di *infittior* è attestato nella poesia repubblicana ma mai nei poeti augustei prima di Ovidio.

35-6. *o lux ... pater*: il giovane comincia la sua allocuzione come un generico inno al sole, ma *Phoebe pater* al v. 36 (a prima vista un epiteto di Apollo, cfr. la nota a 1) riconnette il registro innico alla situazione concreta; l'uso di *o* con il vocativo denota solennità e anche emozione.

38. *generis ... propago*: *propago* è poetico, ma prima di Ovidio non si trova usato per stirpi divine: il problema di come regolare i rapporti tra natura umana e ascendenza divina è ricorrente in tutto il poema. *Generis*, attestato solo da *H post correctionem* e da un piccolo numero di codici umanistici, è preferibile a *genitor* (alquanto ripetitivo, cfr. vv. 36 *pater* e 40 *genitor*): un buon parallelo è I 761 *notam tanti generis*.

40-1. *circum ... radios*: la corona di raggi è un preciso tratto di riconoscimento del Sole/Elios nella tradizione figurativa greca a partire dal V secolo a.C., e compare poi come emblema del sovrano nelle monarchie ellenistiche di area orientale (cfr. *LIMC s.u.* «Helios»). In latino, cfr. la corona del re Latino in Virgilio, *Aen.* XII 161 sgg., esplicitamente collegata alla sua discendenza dal Sole.

43. *ortus*: per «nascita, parto» è poetico, ed è curioso che il Sole usi un termine il cui senso normale è «sorgere» (usato con questo significato a I 779).

45-6. *promissi ... nostris*: il Sole è una divinità fondamentale nei giuramenti perché è il testimone per eccellenza, cfr. Omero, *Il.* III 276-8; XIX 257-60 (con West 1997, p. 20 sulle tradizioni asiatiche): ci si aspetta quindi che un suo giuramento abbia grande efficacia, così come poco prima Climene aveva giurato *per iubar hoc* (cfr. I 768-9). La variazione sul tema del giuramento divino per le acque infernali (ved. v. 101 e la nota a I 736-7) si rivelerà presto anticipazione ironica: proprio a causa degli effetti imprevisti di questa promessa, il confine naturale tra luce del sole e Inferi sarà violato in modo catastrofico (vv. 260-1). I raggi del sole sono pensati come sguardi del dio, cfr. v. 32.

47. *currus rogat*: la richiesta di guidare il carro, che è il punto focale dell'intero episodio, viene presentata da Ovidio in modo volutamente brusco e impulsivo, eliminando i presupposti drammatici che rendevano più comprensibile e graduale l'azione nel modello euripideo (cfr. Diggle 1970, p. 186). L'immagine del carro solare tirato da una quadriga di cavalli si afferma in varie civiltà in rapporto alla diffusione del carro da guerra, ma non è testimoniato direttamente in Omero: l'idea trova appoggio in una assimilazione complessa tra ruota del carro, disco solare, e percorso curvo del sole. In greco è attesta-

ta sin dagli inni omerici e da Mimnermo (cfr. West 1997, pp. 507-8, con paralleli da varie civiltà; P. Gelling – H. Davidson, *The chariot of the sun*, London 1969; M. Green, *The Sun-gods of ancient Europe*, London 1991).

48. *alipedum*: è presumibilmente metafora poetica «dai piedi volanti» più che epiteto descrittivo: nell'arte figurativa i cavalli del sole hanno le ali sulle spalle, non ai piedi come Mercurio. Comunque c'è innovazione sul modello del virgiliano *alipes*, usato di destrieri «terrestri»: cfr. Virgilio, *Aen.* XII 484; *Anthologia Graeca* XVI 234, 4, e la metafora insita nel composto viene rimotivata in senso realistico – se questo è il termine giusto in una storia così fantastica.

50-102. Il narratore assegna al Sole un discorso di lunghezza sinora insolita nel poema: c'è riferimento a modelli tragici e alla tradizione romana della *suasoria*, discorso deliberativo volto al perfezionamento delle abilità retoriche (si noti al v. 53 l'uso di *dissuadere*, termine tecnico della retorica, non usuale in poesia augustea; v. 74 *finge*; v. 103 *monitus*; 126 *monitis*).

56-8. *sors ... adfectas*: il Sole vuole moderare l'ambizione del figlio, che va oltre il semplice bisogno di veder riconosciuta la nascita: è possibile che Ovidio stia alludendo, in modo ellittico, a una caratterizzazione molto più forte del personaggio Fetonte in Euripide o in altri autori, cfr. la nota a 169. Il richiamo paronomastico alla condizione mortale è frequente nella tragedia greca, e si ritrova anche in testi sapienziali (cfr. *disticha Catonis* 2, 2).

57. *fas sit*: solo in *M post correctionem* e in un piccolo numero di codici recenziori, ma sostenuto da *fas est* di altri due testimoni, è più pregnante del generico *possit*, dato che qui è in gioco un caso di «giurisprudenza fra dèi». Tarrant adduce due buoni paralleli da Ovidio in cui *fas* definisce aspettative nei confronti della potenza divina (*Fasti* III 314; *Trist.* III 5, 27).

59. *consistere*: mostra che si tratta di un auriga di tipo eroico, da audace gara ippica o da rappresentazione religiosa e trionfale (cfr. v. 151), non di un normale guidatore di carro, che sarebbe stato comodamente seduto.

61. *fulmina*: la menzione del fulmine è carica di ironia tragica, cfr. la morte di Fetonte ai vv. 311-2.

64. *medio ... caelo*: l'insolito punto di vista del discorso – il Sole visto dalla prospettiva del guidatore e non degli spettatori della sua corsa – è ben reso dallo spiazzamento della formula ternaria abituale terra-mare-ciolo; senza saperlo, il padre anticipa la prospettiva del figlio quando sarà colto dalle vertigini, ved. vv. 178-9.

69. *Tethys*: data la sua frequenza come sostituto dotto di «mare» in poesia latina, la successiva azione della dea ai vv. 156-7 è una piccola sorpresa, e mostra come anche qui si possa leggere un valore personale nella designazione.

70-2. *adsidua ... me*: concezione del cosmo secondo cui la volta celeste e le costellazioni ruotano intorno alla Terra in senso opposto all'orbita del Sole e degli altri pianeti: il Sole percorre così – nel corso di un intero anno, in realtà – la sequenza dei dodici segni dello Zodiaco. L'uso di *uertigo* per descrivere il movimento rotatorio è particolarmente pregnante: come termine astronomico è innovativo, e si basa sul valore di «vortice» (attestato in Properzio, III 7, 65), ma nel latino dell'epoca è già presente il valore del nostro «vertigine» (cfr. Livio, XLIV 6, 8 e forse Afranio, *Togatae* 435 Ribbeck), che è ovviamente l'effetto che il volo astrale produrrà su Fetonte.

75. *polis*: notevole l'uso di *polus* e il gioco di parole su *axis* «asse del carro»/asse astronomico (cfr. *Fasti* III 518; P. Hardie, *Atlas and axis*, «CQ» XXXIII 1983, pp. 220-8; cfr. Lucano, VI 464).

77. *delubra ... donis*: la triplice allitterazione in clausola di verso è insolita in Ovidio e suona arcaizzante.

78-84. *per insidias ... illis*: sulle forme animali delle costellazioni < ved. la nota a I 73. Il Sole, con chiara motivazione retorica, enumera cinque fra le figure più agguerrite e spaventevoli dello zodiaco: Toro (*aduersus*, cioè ostile, in quanto toro, e «in senso contrario al tuo» dal punto di vista astronomico, ved. la nota a 70-2), con enfatica disgiunzione tra *per* e *cornua*, espressiva del pericoloso tragitto; Sagittario, visto come un Centauro di Tessaglia (questo il senso di *Haemonius*) pronto a scoccare frecce; Leone, Scorpione, Cancro. La spiegazione è insieme didattica (*error* nel senso di «conoscenza erronea») e, ancora più, pratica (*error* «vagare fuori strada»). Per i suoi fini, il Sole non ha interesse ad aggiungere che l'attraversamento completo dei dodici segni richiederebbe un anno, non una giornata. Ovidio riutilizza moduli della poesia astronomica che risalgono al poema sulle stelle di Arato, i *Fenomeni*, da lui tradotto in latino prima della pubblicazione delle *Metamorfosi*, ma qui il destinatario per una volta non dovrà limitarsi a contemplare e riconoscere queste figure da una distanza di sicurezza. Come poi nella straordinaria rivelazione del pericolo ai vv. 195-200, è evidente una contraddizione fra i diversi aspetti del poema di Arato e della sua ideologia: in Arato, il lettore è invitato a distinguere e a combinare una logica mitologica (il segno celeste come esito di una mitica «bestia»), una logica provvidenziale (le stelle come disegno di Zeus rivolto al bene degli uomini) e una logica di osservazione (in cui si oscilla tra l'analisi scientifica e l'illusionismo del movimento): il viaggio di Fetonte crea una confusione catastrofica tra queste

diverse istanze. Ved. anche Galasso 2000, p. 812: «gioco tra denominazione e rappresentazione ... una specie di catasterismo alla rovescia, in cui le figure delle costellazioni riprendono vita nella loro forma concreta». La struttura narrativa in Nonno è molto più ordinata ma meno dinamica: si passa da un discorso del Sole che è una presentazione sistematica e non selettiva dell'ordine cosmico (XXXVIII 222-90) a una narrazione dello sconvolgimento naturale che la folle corsa porta fra stelle e pianeti (XXXVIII 318-409).

83. *Scorpion ... brachia*: nel panegirico di Ottaviano che apre le *Georgiche* di Virgilio, il poeta suggerisce iperbolicamente che lo Scorpione farà posto con le sue chele (corrispondenti al segno della Bilancia, Libra) al sovrano divinizzato, I 34-5 *brachia contrahit ardens / Scorpions*: ora l'ambizioso Fetonte sta per scoprire che quella è una zona del cielo assai scomoda, cfr. vv. 195-200. Per collegamenti politici tra Fetonte e Cesare o Augusto: M. Gale, *Virgil on the nature of things*, Cambridge 2000, p. 35 nt. 54 (ved. anche Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 251-70).

84. *quadrupes*: è un normale sostituto epico di *equi*, ma qui si tratta in verità di eccezionali *alipedes* (cfr. la nota a 48).

85. *quos ... efflant*: il Sole recupera, secondo la sua intenzione deterrente, una solenne immagine epica: Ennio, *Annales* 606 *Skutsch fundunt elatis naribus lucem*; Virgilio, *Aen.* XII 114-5 *alto se gurgite tollunt / Solis equi lucemque elatis naribus efflant*, non a caso sostituendo «fuochi» al tradizionale «luce». Cfr. vv. 119 e 155; III 686; VII 104. Anche al v. 87 è presente un modello epico, il cavallo da combattimento che *pressis pugnat habentis* (*Aen.* XI 600).

92-4. *uultus ... curas*: c'è forte e paradossale ironia drammatica: non solo è proverbialmente impossibile vedere nell'anima, ma il personaggio, in quanto Sole, non è neppure osservabile *nel volto* (spesso visto dalla cultura romana come utile indice del carattere e delle intenzioni) da occhi umani, proprio lui che tutto vede.

100. *quid ... lacertis*: lo sviluppo del discorso reagisce ad azioni che il narratore epico non descrive ma lascia implicite, secondo una tecnica innovativa per l'epos (cfr. Albert 1988, p. 225; cfr. vv. 142-4).

106. *Vulcania munera*: l'inserimento di un'opposizione fra due termini è un manierismo neoterico proprio dello stile dell'elegia e della poesia patetica, cfr. O. Skutsch, *Zu Vergils Eklogen*, «RhM» XCIX 1956, pp. 198-9; J.B. Solodow, *Raucae, tua cura, palumbes: study of a poetic word order*, «HSCPh» XC 1986, pp. 129-53. L'idea di Vulcano come artefice risale a una tradizione omerica di oggetti «fabbricati da Efesto» (cfr. L. Malten, *RE VIII* 1, 1912, col. 331, l. 64 sgg., s.u. «Hephaistos»), ma non ci sono specifici precedenti nel caso del carro del Sole.

107-8. *aureus ... argenteus*: sulla tradizione stilistica della triplica-

zione dell'aggettivo ved. Wills 1996, pp. 287 e 364. C'è una tradizione specifica di aggettivazione «aurea», in anafora e poliptoto, quando si parla di accessori e attributi divini: per carri divini dotati di finimenti aurei, cfr. Omero, *Il.* V 722-31; per un parallelo babilonese a proposito del carro del dio-sole ved. West 1997, p. 112 nt. 34.

109-10. *chrysolithi* ... *Phoebo*: sul crisolito («pietra aurea», topazio) cfr. Properzio, *Il.* 16, 44; Plinio, *Nat. Hist.* XXXVII 126. L'uso di *Phoebo* è paradossale: le pietre preziose del Sole scintillano per il sole/Sole abbagliando il Sole.

111-8. *dum* ... *Horis*: descrizioni di albe elaborate da riferimenti coloristici e mitologici sono tradizionali fin da Omero nell'epos: qui, per una volta, l'azione epica si trova già nel punto esatto da cui il sole nasce, e il carro solare è protagonista dell'azione, non solo riferimento temporale esornativo. L'Aurora che in Omero è «dalle dita di rosa» e in poesia latina spesso *rosea*, è qui concretizzata come una divina portinaia che schiude il nobile palazzo ornato di rose. La raffinata rappresentazione delle luci di luna e stelle che svaniscono all'alba entra in competizione con la descrizione precedente, in cui l'immagine del firmamento era mediata dall'arte figurativa della reggia solare.

111. *magnanimus*: è l'epiteto di Fetonte in Lucrezio, V 400, cfr. *infra* v. 328. Nell'epos ha di solito un valore aulico e nobilitante, ma qui è in discussione proprio la natura di Fetonte e il suo disastro deriva da un eccesso di aspirazioni sublimi.

112. *patefecit*: richiama una delle albe epiche di Ennio, *Annales* 572 Skutsch *inde patefecit radiis rota candida caelum*.

115-8. *Lucifer* ... *Horis*: Lucifero, apportatore di luce, precursore del giorno, è la stella del mattino, chiamata Espero nella sua apparizione serale, e già dagli antichi identificato correttamente con il pianeta Venere. Il linguaggio di tutta la frase è ricco di metafore militari: Lucifero chiude la ritirata dell'esercito delle stelle abbandonando per ultimo il suo posto di guardia (*statio*). L'ordine cosmico, che sta per essere sconvolto, ricorda la disciplina militare. Il Sole (*Titan*; cfr. I 10) dà ordini alle *Horae* (cfr. v. 26). Il loro ruolo ricorda Omero, *Il.* VIII 433-5, in cui sciolgono i cavalli del cocchio di Era. In Igino, *Fab.* 152A, sono le Eliadi a occuparsi del carro solare, ma Ovidio ha riservato a queste sorelle di Fetonte un ruolo in una fase successiva della storia.

116. *rubescere*: riferito a *mundus* è assai prezioso: Virgilio usa il verbo per l'effetto dell'Aurora nel cielo e nel mare in due momenti importanti della storia (*Aen.* III 521; VII 25), ma il nuovo accostamento ha un effetto ancora più cosmico.

118. *Horis*: le Ore sono al servizio di Era in Omero, *Il.* VIII 433 sgg., ma è probabile che Ovidio presupponga uno specifico modello greco a proposito del Sole, cfr. H. Herter, in Herescu 1958, p. 68.

119. *ignemque uomentes*: cfr. Lucrezio, V 29 *Diomedis equi spirantes naribus ignem* (ma il linguaggio si applicherebbe bene a spaventosi mostri mitologici come Caco).

120-3. *ambrosiae* ... *flammae*: l'ambrosia, cibo degli dèi, è anche concessa ai loro cavalli in Omero, *Il.* V 368 sg. (Ares); 777; XIII 35 (Posidone); V 777 (Era); cfr. più ampiamente *Met.* IV 214-6 (con la documentazione di E. Magnelli [ed.], *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*, Firenze 1999, p. 112 sg.). I cavalli hanno dunque essi stessi uno status di immortalità, mentre l'«unguento divino» applicato dal Sole a Fetonte non basterà a proteggerlo. L'idea di una protezione per Fetonte, che non ha riscontri in Nonno, potrebbe trarre spunto da Euripide: ai vv. 49-50 Climele tranquillizza Fetonte dicendo che il Sole saprà proteggerne il corpo dagli effetti della sua «torrida casa» (cfr. Diggle 1970, pp. 42 e 191). Notevole anche la somiglianza con Apollonio Rodio, III 1042-3; 1245-56 (dettaglio non ripreso nell'imitazione «ufficiale» del mito di Giasone in VII 98; 116).

124. *praesagaque luctus*: cfr. Virgilio, *Aen.* X 843 *agnovit longe gemitum praesaga mali mens* (forse con ricordo del tema di paternità e protezione mancata nell'episodio di Mezenzio). Per la corona di raggi cfr. la nota a 40-1.

126-49. Istruzioni e raccomandazioni del Sole erano sicuramente presenti nel *Fetonte* di Euripide (168-77 Diggle), ma la portata delle somiglianze è discussa. Quasi tutte le fonti pervenute, come Nonno e alcuni testi in prosa, suggeriscono una bipartizione del discorso del padre, che comincia con un tentativo di dissuasione e passa poi a una sintetica lezione di guida. Ci sono notevoli paralleli con il poemetto greco del fanciullo Q. Sulpicio Massimo (*IG* XIV 2012), che presumibilmente era familiare tanto con Ovidio che con modelli greci indipendenti da lui. Consigli da padre a figlio sull'arte dell'auriga sono attestati sin dalla tradizione omerica (cfr. Nestore e Antiloco in *Il.* XXIII 304-50, un episodio che anticipa la storia di Fetonte anche per il tema della giovinezza di Antiloco e dei suoi effetti sulla gara). È significativo che Ovidio ci offra una trattazione dello zodiaco, che funziona quasi come *addendum* alla cosmologia del primo libro (in particolare le zone della terra, I 45-51; zodiaco e zone terrestri sono presentate insieme in Virgilio, *Geor.* I 231-51; la tradizione precedente comprendeva almeno lo *Hermes* di Eratostene, che ha influenzato anche Nonno, e Varrone Atacino, ved. le note a I 45-51 e a II 130-2). La presenza di modelli didascalici entra in contrasto con la situazione drammatica: stiamo imparando la struttura del cosmo proprio mentre una tragica illusione umana sta per portare alla catastrofe del pianeta. La versione di Nonno è assai dettagliata, come si addice a un poeta profondamente interessato all'astrologia, ma

Ovidio, autore di una traduzione di Arato e capace di riferimenti astronomici non banali nei *Fasti*, è attento al rapporto tra epica e conoscenze astrali: se mai, Ovidio si distingue da Nonno per un maggiore adeguamento della visione astronomica alle esigenze del contesto, che richiedono un itinerario celeste più che una generica visione della sfera. Soprattutto, in Ovidio si distingue una visione provvidenzialistica del corso del Sole, con una sottolineatura della missione cosmica e dell'accettazione di leggi che travalicano non solo l'individuo ma persino i singoli dèi. Il rapporto fra il sole e il tempo è intensificato con grande originalità dal fatto che mentre il Sole parla, il giorno – cioè ovviamente il sole! – procede e quindi, proprio durante questo discorso che cerca di frenarlo, l'azione impetuosa di Fetonte si sviluppa inarrestabile (cfr. la nota a 142-4).

126. *parere parentis*: è qualcosa di più di un gioco di parole (con diversa quantità della -a-) in una cultura patriarcale come quella romana; un accostamento simile (ma meno vistoso) si trova in un importante discorso di Anchise all'obbediente figlio Enea in Virgilio, *Aen.* II 606-7 *tu ne qua parentis / iussa time neu praeceptis parere recusa* («tu non temere i comandi della tua genitrice, né rifiutare obbedienza ai suoi precetti»).

127-8. *parce ... uolentes*: la raccomandazione è particolarmente vicina alla versione della storia in Nonno, XXXVIII 334. Ironicamente, quello di guidare i cavalli con le briglie ma non con pungolo e frusta è un precetto comune dell'arte antica dell'auriga, cfr. Temistio, *Orationes* 24, 302b.

130-2. *sectus ... Arcton*: la spiegazione del Sole, autorevole maestro di cosmologia, si riaggancia alle notizie sulle zone dell'universo che il poeta aveva premesso alla sua opera, trattando della creazione in I 45 sgg. Virgilio, *Geor.* I 231-51, ma già Varrone Atacino, fr. 16 Morel, e in greco Eratostene (p. 62 Powell), sono autorevoli fonti poetiche di questa tradizione. Il tracciato obliquo è quello dell'eclittica, cfr. Nonno, XXXVIII 257 sgg.

133. *manifesta ... uestigia*: le tracce di ruote sono una paradossale estensione dell'idea di «carro del sole», ma Kenney 1986, *ad loc.* pone un'interessante questione: forse Ovidio allude non tanto al cosmo, ma a modelli di planetario in cui l'eclittica era marcata. Si potrebbe pensare a un anello che corrisponda all'eclittica; l'oscillazione tra natura e riproduzione artificiale è un approccio caratteristico di Ovidio (per questioni analoghe nella tradizione aratea che abbraccia anche i *Fasti* di Ovidio ved. E. Gee, *Ovid, Aratus and Augustus*, Cambridge 2000). La *rota* di cui si parla è quella del carro, ma tradizionalmente *solis rota* può essere sia il disco solare, sia l'orbita del sole.

135. *cursum*: la lezione tradata *currum* è inaccettabile per il senso: *cursum* è congettura di Merkel e si ritrova in codici recenziatori.

137. *medio ... ibis*: cfr. 140 *inter utrumque tene*, con richiamo di tradizioni di precettistica morale sul tipo del giusto mezzo, nel mondo antico spesso legate alla forma espositiva delle raccomandazioni da padre a figlio. L'idea della medià è proverbialmente connessa anche alla dottrina di Apollo Delfico, il che pone il problema, non marginale per questo episodio, del legame tra la figura del Sole e quella di Apollo. Cfr. VIII 203-8, dove Dedalo impartisce le sue istruzioni al figlio in un altro episodio di proto-aeronautica. Per il tema del rapporto fra responsabilità del guidatore e successo della corsa è importante il modello della regata di Virgilio, *Aen.* V (sulle implicazioni morali e politiche ved. M.L. Delvigo, «MD» XLVII 2001, pp. 9-33).

138-9. *ad Anguem ... ad Aram*: le costellazioni del Serpente e dell'Altare indicano rispettivamente Nord e Sud.

140. *Fortunae ... mando*: il Sole è alla fine costretto a scommettere sulla più rischiosa delle corse, con un auriga inesperto: è ironico che il disastro sarà deciso dai segni dello Zodiaco, in una versione spaventosa dell'oroscopo astrale che regge la fortuna e la vita di ogni persona. Il narratore rinvia ironicamente al ruolo della Fortuna nell'astrologia ma anche nei giochi del Circo.

142-4. *dum ... fugatis*: Ovidio rielabora alcuni nobili moduli virgiliani, tra cui *Aen.* XII 74 *neque enim Turno mora libera mortis*, con un effetto di cupa premonizione; cfr. anche III 521 per la descrizione dell'alba fatale. L'alba si ripete sempre uguale nello stile elevato dell'epos (con variazioni stilistiche, p. es., Virgilio, *Aen.* VII 26 *Auro-ra in roseis fulgebat lutea bigis*) ma qui, per una volta, ci troviamo alle origini del corso solare. Il modulo per cui il parlante reagisce a una modificazione dello scenario naturale che occorre mentre il discorso si sviluppa (Albert 1988, p. 236) comporta un'innovazione rispetto allo stile epico tradizionale. Infatti dovrebbe essere il narratore a fornire questi elementi come premessa al discorso riferito. Ovidio tiene conto di tendenze dello stile elegiaco e bucolico, ma le sviluppa in modo paradossale adottando il punto di vista del Sole, normalmente oggetto e non soggetto di queste notazioni temporali.

150-1. *leuem ... datas*: la variante *leues* sembra preferibile a *datas*; ripetizioni a breve distanza sono abbastanza comuni in Ovidio, anche con debole motivazione retorica, e in questo caso comunque (nonostante Bömer, *ad loc.*) si può trovare una motivazione ben precisa per la ridondanza: la costante isotopia che oppone in questo brano il «leggero» (incontrollabile, pericoloso, instabile, giovanile) al «pesante» (stabile, autorevole, sicuro); cfr. vv. 161-4 *leue pondus ... leuitate* (162 *grauitate*) e la nota a 161-2 sulla ripetizione paronomastica. Non

concordo con E.J. Kenney, «CR» XXII 1972, p. 42, che annovera questo caso tra quelli in cui il testo tradito è afflitto da ripetizioni intollerabili, come I 386 e 560. Tuttavia *datas* non può essere escluso, visto che si insiste sul concetto fondamentale della pericolosa concessione fatta a Fetonte e sulle sue conseguenze.

151-2. *contingere ... gaudet*: riprende un sinistro momento di gioia nell'*Eneide*: i giovani Troiani gioiscono nel toccare le funi fatali che portano in città il cavallo (II 239 *funemque manu contingere gaudent*).

153-4. *Pyrois ... Phlegon*: i sonori nomi greci dei quattro cavalli si possono rendere con Fiammeggiante, Levante, Infuocato e Splendente, e sono subito glossati da *flammiferis*. Fra questi Aethon è già nome di cavallo in Omero e Virgilio (Il. VIII 185; *Aen.* XI 89).

156. *Tethys*: moglie di Oceano (diversa dalla più nota dea marina *Thetis*, figlia di Nereo e madre di Achille) riceve il Sole alla sera, lo ospita durante la notte, e lo congeda al mattino: è la nonna materna di Fetonte, essendo madre dell'Oceanide Climene. In poesia più antica la sua notorietà si deve soprattutto a un passo isolato dell'*Iliade*, in cui è detta (XIV 201 = 302) «madre» e moglie di Oceano «origine degli dèi» (importante poi in Esiodo in contesti genealogici, *Theog.* 136; 337; 362; 368). La sua funzione qui è collegata all'idea che il sole nasce e tramonta sul mare.

158. *corripuere uiam*: deriva da Virgilio, *Aen.* I 418, che descrive il passo veloce di Enea che cammina a piedi.

160. *praetereunt ... Euros*: il luogo comune dei cavalli più rapidi del vento è per una volta preso alla lettera: i venti Euri soffiano da levante, e sono quindi in competizione diretta con i cavalli di Fetonte. Per l'uso dell'Euro in paragoni iperbolici cfr. *ocior Euro* in Orazio, *Carm.* II 16, 24 e in Virgilio, *Aen.* VIII 223 e XII 733.

161-2. *leue ... grauitate*: si era già accennato (ved. v. 150) alla maggiore leggerezza del corpo del giovane rispetto a quello del padre: a ciò si aggiunge il motivo tradizionale per cui i corpi degli dèi hanno più peso (e dimensioni) rispetto a quelli umani (cfr. IV 449 sg.). D'altra parte in latino *grauitas* e *leuitas* hanno anche un senso traslato, politico e morale, e si oppongono sull'asse della responsabilità e della serietà necessarie all'uomo di comando.

164. *perque ... feruntur*: il verso è velocissimo, avendo tutti dattili, e la sua leggerezza incontrollata spicca ancora di più dopo l'inizio lento del verso precedente.

166. *succutiturque*: prima di questo passo è attestato in poesia solo in Lucrezio, VI 552, sempre a proposito di carri.

167. *ruunt ... relinquunt*: i cavalli del Sole iniziano la folle corsa in un modo che ricorda il programma poetico dettato a Callimaco da

Apollo (*Aitia*, fr. 1, 25-6 Pfeiffer), evitare la strada battuta e già solcata dalle ruote (cui invece raccomandava di attenersi il padre Sole, v. 133 *manifesta rotae uestigia*). La «novità» del risultato è un disastro per il cosmo ma un'occasione di grande poesia innovativa per Ovidio.

169. *pauet*: a partire da qui e per tutto il seguito della storia sino alla catastrofe, Fetonte è in completa balia del suo terrore: probabilmente nella tradizione anteriore esistevano resoconti più eroici della sua impresa, in cui Fetonte era temerario e quasi capace di portarla a termine, non un ragazzo paralizzato dall'inadeguatezza delle sue facoltà di autocontrollo (cfr. Manilio, I 735-40; Diggle 1970, pp. 199-200).

171. *Triones*: Ovidio preferisce qui il raro *Triones* per la forma ormai usuale *Septemtriones*, cfr. Varrone, *Lat.* VII 74 che attesta *trio* come termine riferito ai buoi aratori nella lingua rustica; il problema metrico posto dalla forma lunga era stato aggirato con l'uso della tmesi sin dagli *Aratea* di Cicerone. Cfr. I 64 e nota.

172. *aequore tingi*: l'Orsa Maggiore è notoriamente incapace di tramontare oltre l'orizzonte, quindi di bagnarsi nell'oceano; ma sulle origini di questa legge astrale ved. v. 528. Ovidio sta anticipando il seguito del suo poema: su questo tipo di anacronismo e le sue ragioni ved. Zissos - Gildenhard 1999, pp. 31-47. Trattandosi di costellazione artica, l'Orsa dovrebbe essere quella che ha meno bisogno di rinfrescarsi: uno fra i tanti paradossi cosmologici della storia di Fetonte. L'effetto è tale da suggerire una inversione del classico modello omerico (Il. XVIII 149: «la sola costellazione che non partecipa ai lavacri di Oceano») e virgiliano (*Geor.* I 246 *Arctos Oceani metuens aequore tingui*). Dato che il modello omerico fa parte dell'icona cosmica che è lo scudo di Achille, è come se l'epos ovidiano operasse una disintegrazione programmatica dell'ordine universale effigiato da Omero (cfr. Johnson 1970, p. 126). La stessa immagine è usata da Nonno come finale di tutta la lunga narrazione sul caos stellare (XXXVIII 406-9).

173-4. *polo ... frigore*: la costellazione del Serpente, essendo vicina al Polo Nord, è caratterizzata da un permanente letargo invernale, che l'imprevisto calore del sole ora interrompe.

176-7. *Boote ... tardus*: Boote viene colto in una situazione paradossale che contrasta con i suoi epiteti tradizionali, cfr. Catullo, 66, 67 *tardum*; Properzio, III 5, 35 *serus*; e già Omero, *Od.* V 272.

178-9. *summo ... patentes*: *summo despexit ab aethere* è una geniale innovazione del modello virgiliano di *Aen.* I 223-4: lì indica il controllo visivo di Giove sul mondo umano, espressione di ordine supremo, qui la vertigine di un volo mai tentato prima, il cui effetto è il caos. La variante *iacentes* completa in modo attraente il riferimento al modello virgiliano, che ha *terrasque iacentis*, ma *patentes* è più origi-

nale e comporta un'audace combinazione con la profondità enfaticizzata da *penitus penitusque*.

181. *oculis ... obortae*: espressione idiomatica per lo svenimento (cfr. Plauto, *Curc.* 309), è rinnovata dalla polarizzazione con la luce abbagliante: nel paradosso si combinano una visione delle stelle in pieno giorno e un punto di osservazione che è il massimo della mobilità e della luce, quasi a rovesciare la logica più rassicurante della poesia astronomica di Arato (punto di osservazione fisso, orientamento dalla terra verso il cielo, tranquilla contemplazione notturna).

184. *Meropis*: sui problemi posti dal brusco riemergere del nome di Merope in Ovidio e sul rapporto con Euripide ved. Diggle 1970, p. 182. L'inserimento del nome del genitore umano in un contesto così travagliato ci ricorda il senso di «uomo mortale» proprio dell'aggettivo greco μέροψ.

184-6. *ut acta ... reliquit*: la similitudine è così integrata con il racconto che il timoniere della nave, anticipando lo sviluppo della storia, abbandona i *frena*, come fa l'auriga Fetonte ai vv. 191 e 200 (per l'uso di «redini» in contesto marinaro cfr. Virgilio, *Aen.* VI 1 *habenas*). Il termine *rector*, che designa di solito una responsabilità politica e morale, riporta alla comune analogia tra pilota di nave, guidatore di carri, e uomo di governo (cfr. l'auriga di Virgilio, *Geor.* I 513-4).

190. *respicit ortus*: guardando indietro verso levante, che è l'origine del suo viaggio, Fetonte cerca anche di riprendere il contatto con le sue origini familiari (per la gravidanza di *ortus* in questa narrazione cfr. I 779 con nota).

195-8. *est locus ... hunc*: la formula seguita da ripresa anaforica (sulla cui storia ved. M. Barchiesi, *Il testo e il tempo*, Urbino 1986, p. 19 sgg.) è così normale nelle descrizioni di luogo nell'epica, e così portata a conferire verosimiglianza ai racconti in cui fa da scenario, che il suo uso (in forma «pura», non variata, cfr. I 168 e 175) a proposito di un punto dello Zodiaco, un luogo non-luogo, uno spazio osservabile solo attraverso le convenzioni della scienza astronomica, suona leggermente divertito. Tanto più che, come si è visto (cfr. la nota a 83), le chele dello Scorpione formano un altro segno zodiacale, la Bilancia, e a questo si allude al v. 197 con «lo spazio di due costellazioni». Non solo la Bilancia è in qualche modo il «dodicesimo segno», il più recente, ma quello è proprio il *locus*, in un certo senso uno spazio estensibile, in cui secondo Virgilio il principe Ottaviano, nato sotto il segno della Bilancia, dovrà reclamare un suo catasterismo (cfr. Virgilio, *Geor.* I 32-5). Quindi Ovidio ha scelto un luogo politicamente sensibile della sfera celeste, e un modello virgiliano assai vulnerabile sul piano estetico e politico, per mettere in scena la definitiva crisi della guida di Fetonte. (In prospettiva un po' diversa,

Schmitzer 1990, pp. 103-4 fa notare che Tiberio, successore di Augusto nella guida dell'impero, era nato sotto il segno dello Scorpione.) Lo Scorpione, che ha un ovvio potenziale di minaccia in una situazione del genere, è citato con una certa evidenza anche da Nonno, sia nella presentazione generale della sfera da parte del Sole (XXXVIII 264-6), sia nel discorso di allarme di Fosforo (372-5, in cui è l'ultimo elemento della enumerazione; su Fetonte e lo Scorpione cfr. anche pseudo-Callistene, 12, 2 Kroll), ma nell'astronomia molto più selettiva di Ovidio non c'è dubbio che questo segno riceva il massimo dell'enfasi.

205-9. *auia ... ambusta*: la selezione dei termini richiama due precedenti allusioni latine al mito di Fetonte, rispettivamente Lucrezio, V 397 e Orazio, *Carm.* IV 11, 25 *ambustus Phaethon*.

208-9. *fraternos ... equos*: il concetto presuppone una fratellanza tra Sole e Luna che è mediata dalla loro identificazione con Apollo e Diana (per il problema ved. la nota a 11), e l'esistenza di cavalli della Luna, meno attestati di quelli del Sole (cfr. però Properzio, II 34, 52 *cum fraternis Luna labore equis*; Cornelio Severo, fr. 5 Courtney).

212. *canescunt*: dovrebbe di norma riferirsi alla graduale maturazione delle messi (I 110; *Fasti* V 357), ma qui si tratta di una catastrofe.

217-26. *ardet ... Appenninus*: la nuova catastrofe cosmica inizia dall'alto, dalle montagne, che erano state le ultime a essere funestate dal diluvio, e sono normalmente più fresche della pianura. Il catalogo dei monti è condotto su un principio di enumerazione caotica che mette alla prova le capacità di orientamento di qualsiasi lettore. Il disordine è un criterio normale nei cataloghi poetici antichi, che evitano di essere liste prosaiche, ma qui è motivato anche dal contesto narrativo – effetto della cosmica vertigine e dello sbandamento in velocità del carro solare –. Ovidio porta all'estremo questo effetto, ed è nel suo stile dare, per una volta nel poema, una visione panoramica del mondo conosciuto, ma solo dalla prospettiva di una folle corsa che sbanda e taglia di sbieco i cieli. Con tutto ciò, il catalogo caotico si chiude con una scelta logica e precisa: gli ultimi monti citati sono luoghi dell'estremo occidente, in cui si conclude la corsa di Fetonte, partito dall'estremo oriente. Che la scelta non sia casuale è confermato dall'analogo principio di ordinamento del successivo catalogo dei fiumi (ved. la nota a 238-59): esso procede dal Tanai, confine tra Asia e Europa, sino al Po e al Tevere, e già nella *Teogonia* di Esiodo si coglie una sensibilità nell'ordinamento dei nomi (cfr. il catalogo dei fiumi, 337-45, che inizia con il Nilo e finisce con il fiume iliadico Scamandro). Ecco la sequenza degli oronimi: l'Athos, uno dei più importanti monti della Grecia continentale; il Tauro, catena dell'Asia Minore, in Cilicia; lo Tmolio in Lidia; l'Eta nella Grecia del nord;

l'Ida nella Troade (con rovesciamento del famoso epiteto omerico «dalle molte fonti», *Il.* VIII 47; XI 183; a meno che non sia l'omonimo monte di Creta: chi può deciderlo in questo caleidoscopio di luoghi?); l'Elicona in Beozia; l'Emo, il sistema montuoso dei Balcani; l'Etna; il Parnaso nella Focide, famoso per le cime gemelle; l'Erice nella Sicilia occidentale; il Cinto, colle di Delo famoso per il culto di Apollo, non per la sua imponenza; l'Otri nella Grecia del nord; il Rodope, ancora più a nord, famoso in poesia greca per le sue nevi; il Mimante nella Ionia, in Asia Minore; il Dindimo (uno dei due monti omonimi, in Asia Minore); il Micalo, promontorio montuoso della Caria; il Citerone in Beozia; il Caucaso, ai confini del mondo conosciuto; Ossa, Pindo e Olimpo, monti vicini tra loro in Tessaglia; Alpi, Appennino. Un principio ordinativo (se questo è il termine giusto) è che per tutto l'elenco i monti geograficamente vicini (p. es. Elicona e Citerone) *non* sono contigui nel testo, finché, subito prima della conclusione italica, i tre oronimi greci citati per ultimi, Ossa Pindo e Olimpo, sono finalmente parte dello stesso paesaggio; inoltre l'oronimo greco conclusivo, l'Olimpo, è anche il più famoso di tutti, per il suo valore religioso, e per l'altitudine. La posizione finale dell'Appennino ha anche un effetto metrico funzionale al contesto, perché consente di concludere con un esametro spondiaco (ved. la nota a 226), che potenzia il senso di finitezza della sequenza. Nella tradizione neoterica era normale che questi versi spondiaci coincidessero con l'uso di sofisticati nomi greci, ma qui Ovidio rinnova la convenzione mostrando che la forma ellenizzante può sposarsi con la geografia italica. C'è anche un richiamo a Virgilio, *Aen.* XII 701-3, un mini-catalogo di monti in una similitudine epica, con la sequenza Athos-Erice-Appennino, e con identica scelta anche per la montagna iniziale (cfr. v. 217).

219. *Helicon ... Haemus*: il verso unisce due luoghi cari alla poesia: il monte delle Vergini è l'Elicona in Beozia, sede delle nove Muse, vergini sorelle; l'Emo, massiccio della Grecia del nord, non è ancora Eagrio cioè legato al nome di Orfeo figlio di Eagro (cfr. Virgilio, *Geor.* IV 524 *Oeagrius Hebrus*): Ovidio fa sentire la sua personale preoccupazione di professionista della poesia anche nel quadro di una catastrofe universale. Per altri casi in cui un catalogo fa da punto di riferimento cronologico interno al poema, attraverso il modulo artificioso del «non ancora», cfr. p. es. VI 415; 418; VIII 305 (diversi i casi in cui si offrono eziologie di situazioni permanenti o si anticipa in modo generico il mondo contemporaneo all'autore). Ovidio presuppone, e spesso manipola ironicamente, una visione cronologica per cui le epoche eroiche sono organizzate su generazioni caratterizzate da nomi famosi, che fanno da segnaposto per la genealogia e la sincronia: cfr. ora T. Cole, *Ovid, Varro, and Castor of Rhodes: the chrono-*

nological architecture of Ovid's Metamorphoses, «HSCPh» CII 2004, pp. 355-422.

226. *aeriae ... Appenninus*: il nesso presuppone Virgilio, *Geor.* III 474 *aeriae Alpis*, dove Servio (come pure *ad Aen.* IV 442) sostiene che è in gioco una glossa basata sul significato di Alpi = «alte montagne» nella lingua dei Celti. L'espunzione proposta da Tarrant 2000 e nella sua edizione non è accettabile per i motivi già esposti (ved. la nota a 217-26). La conclusione con le vette italiane combina insieme anticipazione della corsa di Fetonte e nazionalismo, come nella collocazione finale di Po e Tevere ai vv. 258-9. Per *Appenninus* in clausola spondiaca cfr. Orazio, *Epod.* 16, 29 *in mare seu celsus procurrerit Appenninus* (sempre in una visione catastrofica); Cornelio Severo (poeta noto a Ovidio, ma presumibilmente posteriore alle *Metamorfosi*), fr. 10 Courtney, e le riprese in poesia epica di età imperiale, Lucano, II 396; Petronio, 124 v. 279; Silio Italico, II 314; IV 742, e la parodia in Persio, I 95.

227-34. *Phaethon ... equorum*: sulla stilizzazione di questi versi e sull'effetto «rapinoso» della sintassi, cfr. Kenney 2002, p. 86, che nota come non sia opportuno abbondare in punteggiatura da parte degli editori moderni, quando Ovidio punta tutto sulla dinamica senza respiro della sequenza.

229. *profunda*: per l'intensità dell'uso di *profundus* ved. P. Mantovanelli, *Profundus*, Roma 1981, p. 141 sg.

235-6. *credunt ... colorem*: la descrizione ha un tono di precisione fisiologica – l'idea del sole che provoca effetti sulla circolazione e sulla cute – che contrasta con l'incredibilità della spiegazione mitologica (*credunt*) e con il gioco etimologico che vi è connesso, per cui, in greco, Αἰθίοπες significa «facce bruciate» (da αἶψα «bruciare» e ὄψ «faccia»). Ved. Michalopoulos 2001, p. 21; cfr. la nota a I 778.

238-59. *nymphae ... Thybrin*: per la struttura di questo catalogo di fonti e corsi d'acqua ved. la nota a 217-26. Cataloghi di fiumi erano importanti nella tradizione poetica ed erudita dell'ellenismo (cfr. il commento di A. Biotti a Virgilio, *Georgiche* IV, Bologna 1994, a IV 366-73), ma dato che i fiumi sono esseri divini, già Esiodo nella *Teogonia* ne elenca parecchi, vv. 337-45; Ovidio inserisce una quota di idronimi rari e preziosi. La stilizzazione è assai ricercata ed ellenizzante, come mostrano lo iato al v. 244 e l'allungamento della sillaba finale di *Taenarius* al v. 247, entrambi collocati fra due toponimi greci che chiudono il verso (per effetti del genere ved. Bömer, a III 184). La distribuzione geografica delle fonti è la seguente: Dirce, presso Tebe; Amimone, presso Argo; Pirene, a Corinto; quella dei fiumi: Tanai, il Don; Peneo, il noto fiume greco già menzionato in questo poema (ved. la nota a I 452); Caico, in Misia, Asia Minore (Teutrate era un mitico re di Misia); Ismeno, presso Tebe; Erimanto, in Arcadia;

Xanto, o Scamandro, presso Troia; Licorma, in Etolia; Meandro, Asia Minore (sul suo famoso corso labirintico ved. VIII 162 sgg.); Mela (Fiume Nero) forse in Frigia; Eurota, fiume spartano; Eufrate, in Mesopotamia; Oronte, in Siria; Termidonte, costa del Mar Nero; Gange; Fasi, costa del Mar Nero; Istro, cioè Danubio; Alfeo, nell'Elide in Grecia; Spercheo, Tessaglia; Tago, in Iberia; Caistro in Meonia, Asia Minore; Nilo; Ebro e Strimone, Grecia settentrionale; fiumi occidentali (vv. 258-9) Reno, Rodano, Po e Tevere. Anche qui c'è ricerca di disordine con attenzione alle contrapposizioni: solo gli ultimi due fiumi greci citati, e naturalmente quelli occidentali che chiudono la trasvolata, sono accostabili sul piano geografico oltretutto nella dislocazione testuale. Alcuni dei fiumi citati alla rinfusa sono anche noti come limiti del mondo conosciuto o di grandi imperi antichi (p. es. Tanai, Tago, Fasi, Eufrate, Nilo). La posizione finale del Tevere, anche senza l'esplicita profezia di v. 259, ha un forte valore di apostrofe al lettore romano: tutta la sconfinata panoramicità della descrizione fa pensare all'interesse augusteo per la cartografia e il controllo dello spazio geografico (C. Nicolet, *L'inventario del mondo*, Roma-Bari 1989). L'impero romano, a differenza dello smarrito Fetonte, si sforza di portare ordine in questa rete mondiale di acque e di confini: la gestione idrica, in particolare, è sinonimo di buon governo. Cataloghi di fiumi, inseriti in poemi mitologici che influenzano Ovidio, sono presenti in Callimaco, *Del.* 70 sgg., e Virgilio, *Geor.* IV 365-73 (Fasi, Lico, Enipeo, Tevere – quindi in posizione centrale nella lista, – Aniene, Ipani, Caico, e in posizione finale l'Eridano).

245-6. *Xanthos ... Maeandros*: a differenza di altri fiumi, lo Xanto o Scamandro, fiume troiano, avrà una seconda esperienza di incendi, quando il dio Efesto (Vulcano) lo attaccherà con il fuoco per aiutare Achille, come attestato nel libro XXI dell'*Iliade* (v. 328 sgg.). Il nome greco dello Xanto significa «biondo», e l'aggettivo *flauus* che segue, riferito però a un altro nome di fiume, ne è la traduzione latina: su questo tipo di glosse «sfasate» ved. O'Hara 1996, pp. 137, 179, e Michalopoulos 2001, pp. 8, 185. Il fiume successivo, il Meandro, sarà descritto a VIII 162 sgg.

252-3. *Maeonias ... Caystro*: la situazione suggerisce due paradossi metaletterari. Il Caistro in Meonia (Asia Minore) era noto per le sue placide anse nella zona di Efeso. Ovidio si basa sulla tradizione specificamente epica per cui il suo corso è abitato da cigni canori: famosissimo archetipo di questa tradizione è Omero, *Il.* II 459-61 (l'aggettivo Meonio, usato da Ovidio, fa pensare del resto alla patria di Omero, ed entra in risonanza con *celebrabant carmine*); vengono inoltre presupposti passi di Lucrezio (II 344-5 *et uariae uolucres, laetantia quae loca aquarum / concelebrant* [«affollano»] *circum ripas fon-*

tisque lacusque) e Virgilio (*Geor.* I 383-4; *Aen.* VII 32-3). Sostituendo *celebrabant carmine* al *concelebrant* di Lucrezio (osserva Hinds 1987, p. 149 nt. 65), Ovidio crea una sottile ambiguità: oltre che «affollarsi» i cigni «riempiono di canto» o persino «celebrano con il canto» il Caistro: i suoi cigni si uniscono a una lunga tradizione di cigni poetici, e insomma di poeti che hanno già reso famosa in poesia questa località (cfr. anche Keith 1992, p. 139). Nello stesso tempo, Ovidio sta alludendo a una tradizione più generica, secondo cui il cigno canta melodiosamente subito prima della morte: come se, prima di bollire nel loro stesso fiume (*caluere*), questi cigni di razza avessero raggiunto un primato assoluto di musicalità. Può darsi, infine, che la scelta del verbo *caluere* alluda alla tradizione dell'invasamento poetico, dell'ispirazione divina del canto (ved., p. es., v. 641 *incaluitque deo*).

254-5. *Nilus ... caput*: il poema offre un'eziologia anche di una delle più misteriose questioni geografiche dell'antichità, quella delle fonti del Nilo (identificate solo da esplorazioni del XIX secolo). Ovidio ricorda il modello di Tibullo, I 7, 23-4, in un passo certamente influenzato dalla poesia eziologica di Callimaco: *Nile pater, quam possim te dicere causa / aut quibus in terris oculuisse caput?* («O dio del Nilo, per qual motivo o in quali terre potrei dire che nascondi le tue scaturigini?»), a cui sta appunto (cfr. *quam ... causa*) fornendo un'inattesa risposta; per altri modelli poetici sul mistero delle fonti del Nilo ved. Callimaco, fr. 384, 31 sg. Pfeiffer, e Orazio, *Carm.* IV 14, 45.

259. *Thybrin*: ved. anche la nota a 238-59. La scelta della versione greca e poetica del nome, invece del normale latino *Tiberis*, è coerente con la greicità di questo mito, ed è comunque generalizzata in tutto il poema; l'inserzione del Tevere è particolarmente notevole perché i due fiumi menzionati subito prima, Rodano e Po, hanno invece un ruolo tradizionale nel mito di Fetonte (cfr. la nota a 324 per la questione Po-Eridano). Le solenni parole *cuique ... potentia* hanno un parallelo in *Fasti* VI 359.

260-1. *dissilit ... regem*: il disordine arriva a un limite estremo quando addirittura si minaccia uno sfondamento del più stabile dei confini, quello tra mondo infero e terra. *cum coniuge* suggerisce un altro possibile anacronismo, perché è normale che ci sia un *infernus rex* nel mondo infero (cfr. Virgilio, *Aen.* VI 106), ma la sua sposa è normalmente Persefone/Proserpina, e il matrimonio presuppone la storia che sarà narrata più avanti, in V 341 sgg.

262-9. *mare ... antris*: evidente inversione del grande tema del diluvio nel libro I, lì acque a coprire i monti, qui nuovi monti che sbucano, lì pesci sugli alberi, qui pesci che fuggono negli abissi. Forse non è un caso che la posizione dei due episodi sia simmetrica nei ri-

spettivi libri anche a livello di numero dei versi (cfr. I 262 sgg.). Al v. 262 *mare contrahitur* riecheggia un'espressione di Orazio dal contesto ben diverso, una condanna dello stravolgimento della natura operato dalle lussuose costruzioni in riva al mare (*Carm. III 1, 33 contracta pisces aequora sentiunt*). Con *summo ... profundo* (v. 267) Ovidio sfrutta in modo paradossale una risorsa dello stile poetico latino, l'uso di *profundum* per indicare gli abissi marini (sull'aggettivo in poesia latina ved. P. Mantovanelli, *Profundus*, Roma 1981, in particolare pp. 136-8); mentre *tepidis* (v. 269) inverte il normale attributo degli antri terrestri (e tanto più allora di quelli subacquei), l'atteso, isometrico, *gelidis*. Per mostrare l'abbassamento del livello del mare, il poeta immagina ingegnosamente che nuovi monti emergano e vadano a formare isole aggiuntive all'arcipelago delle Cicladi, nell'Egeo, un gruppo di isole famoso per la sua disposizione a cerchio, e il carattere montuoso. Per l'aumento di numero delle Cicladi in altri contesti poetici ved. Virgilio, *Aen.* VIII 691-2.

266. *delphines*: forma poetica caratterizzata dall'uso della desinenza greca in -e- breve; si ritrova in poesia da Virgilio, *Aen.* VIII 673.

269. *Dorida*: c'è una perturbata eco della tranquilla apparizione di Doride e delle sue sorelle marine nell'ἐκφρασις iniziale (v. 11).

270-1. *ter ... ignes*: l'accumulo di sofferenze patite dal mare, insieme alla tradizione riguardante Nettuno, preparano il lettore, come nota Anderson 1996, *ad loc.*, a una reazione forte o almeno a un intervento da parte del dio: Ovidio crea un inaspettato decrescendo, finendo solo per mostrare l'impotenza di Nettuno, che risalta ancora di più accanto alla vigorosa protesta di *Tellus* (v. 272 sgg.). L'effetto a sorpresa è rinforzato dall'eco della solenne ed efficace apparizione di Nettuno in *Aen.* I 124 sgg., per cui ved. anche la nota a I 276-80.

272-303. La protesta della Terra chiama in causa Giove. Dopo la comparsa in tono minore del dio del mare, Ovidio offre invece spazio alle proteste della dea *Tellus*, la Terra Madre: questo nuovo personaggio del pantheon del poema è molto meno attivo nella mitologia e nell'epos tradizionali, e la presentazione di Ovidio tiene conto di elementi disparati: la greca Γῆ o Γαῖα, che occupa un ruolo di antenata e consigliera degli dèi olimpici soprattutto nella *Teogonia* di Esiodo, la romana *Tellus*, che nell'età augustea conosce anche una fortuna particolare, nonché naturalmente la terra come elemento naturale. Il discorso, come quelli precedenti del dio Sole, ha l'ampia struttura di una suasoria (del tipo «Etopea della Terra Madre che protesta per il danno subito dal Sole»). La Terra come madre era già stata protagonista della rinascita umana dopo il diluvio, cfr. I 384-93. Tutta la rappresentazione della divinità porta al limite estremo la duplicità, tipica

delle *Metamorfosi*, tra visione antropomorfa e immagine naturale del divino: la Terra ha volto, collo, fronte, mani, voce, capelli, e insieme inaridisce, trema e sprofonda in quanto «terra»; cfr. il paradosso finale ai vv. 302-3. La protesta della Terra nel mito di Fetonte è confermata da Filostrato, *Imagines* I 11, che ha riscontri nelle raffigurazioni dei sarcofagi, ma potrebbe anche dipendere da Ovidio (cfr. Diggle 1970, p. 204). Il ruolo di Γαῖα come autorevole consigliera degli dèi Olimpici e la sua relazione con Zeus sono temi importanti nella *Teogonia* di Esiodo, cfr. J.S. Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003, pp. 26-8.

272-4. *Alma ... matris: alma Tellus* ricorda Lucrezio, I 2 e II 992-3; Virgilio, *Aen.* VII 644; ancora una volta l'eco lucreziana è trasposta in un contesto incompatibile, ri-mitologizzato. L'azione dei corsi d'acqua che si immergono nelle viscere materne è descritta con un linguaggio perturbante, che sfrutta, nel contesto della personificazione, un'analogia con l'incesto, preparando la strada alla reazione di *Tellus* contro uno sconvolgimento del cosmo che suona come sacrilegio, oltreché catastrofe naturale. Nella tradizione romana il riferimento alle viscere terrestri è spesso legato alla condanna del progresso e dello sfruttamento minerario, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* II 157 *penetramus in viscera terrae*.

275-8. *sustulit ... uoce*: la complessa manovra della dea subentra al tentativo di Nettuno di emergere dal mare, con qualche voluta complicazione in più, perché *Tellus* è meno autonoma dalla terra di quanto Nettuno lo sia dal mare; quando si capisce che la dea sta cercando di emergere da sé stessa, senza però esporsi troppo alla vampa, ci troviamo al punto di rottura dell'iconografia tradizionale degli dèi. La tradizione manoscritta al v. 278 ha *sacraque*, che non sembra avere buoni paralleli (XIV 21 *ore ... sacro*; *Fasti* VI 386 sono in contesti diversi), salvo U che ha *siccaque*; Tarrant accoglie l'elegante congettura di Housman *fractaque*. Ovidio elabora in tutto il contesto una serie di ambiguità legate alla terra come materia e come personaggio: dicendo che la voce è «secca» per il calore, vuole anche implicare un'ambiguità di tipo retorico-stilistico. L'essere *siccus* è in effetti (H. Laubsberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, p. 520; cfr., p. es., Gellio, XIV 1, 32; in latino non sembra che ci siano attestazioni tecniche prima dell'età imperiale, ma l'omologo greco ξηρός è usato in questo senso già in Demetrio, *de elocutione* 236-9, testo quasi certamente anteriore al I secolo d.C.) un difetto dello stile «sottile», il cui contrario è una generosa *ubertas*: la Terra ha appunto perso la sua naturale *ubertas* ed è *sicca* a causa della vampa solare. Nel discorso che segue i commentatori hanno spesso notato delle anomalie

stilistiche, come l'argomentazione ripetitiva, fatta di *cola* staccati (von Albrecht 1966, *ad loc.*) e l'uso di terminologia o stile alieni dall'uso poetico o dallo stile elevato, quali *haec ipsa* (v. 282), il gioco di parole su *fructus*, *bonos* e *fertilitas* al v. 285, l'uso di *fac* con accusativo e infinito (v. 290) e di *uitiare* (v. 295), il nesso *summa rerum* al v. 300, tutti notati nel commento di Bömer. Forse quindi la connotazione di *sicca* è quella di una comica giustificazione del fatto che la Terra ha uno stile al di sotto del normale, vista la sua situazione: si è appena detto, del resto, che era al di sotto di sé stessa *subsedit et infra / quam solet esse fuit* (lo stesso uso di *infra quam* non sembra attestato in poesia prima di questo caso).

278-300. *locuta est ... summae*: nel discorso della Terra è implicita < la sua posizione di venerabile antichissima dea (cfr. la nota a 272-303), anteriore a Giove, ma anche il suo passato coinvolgimento nella grande sollevazione dei Giganti, i «figli della Terra» (cfr. I 151-62) che avevano minacciato il nuovo ordine dell'Olimpo. Nella sua posizione di antenata degli dèi, essa è del resto partecipe di uno dei più delicati segreti dell'ordine olimpico, la divisione a sorte che ha attribuito ai tre fratelli Dite, Nettuno e Giove rispettivamente l'Ade, il mare, e il cielo.

283. *tostos*: come prima parola del discorso dopo la didascalia è interessante, dato che una delle etimologie attestate per *terra* (il nome alternativo della *Tellus* ovidiana) è da *torreo*, la terra come luogo della siccità, cfr. Isidoro, *Differentiae* I 552 *terra, quod naturalis siccitate torreat*, nel qual caso il paradosso sta nel renderla, in un caso eccezionale, davvero uguale al suo nome: per altri possibili casi del gioco di parole ved. Michalopoulos 2001, p. 167.

285-9. *fructus ... ministro*: per valorizzare il proprio *status* divino, la Terra volge in prima persona, con un effetto inedito, il linguaggio del lavoro agricolo rappresentato in poesia latina soprattutto dalle *Georgiche* di Virgilio. In quel poema, del resto, Giove è responsabile diretto del lavoro di coltivazione della Terra.

291. *frater*: la Terra parla un linguaggio cosmico ma anche familiare: il fratello di Giove è ovviamente Nettuno (Posidone) che ha avuto in sorte il mare e le acque (cfr. Virgilio, *Aen.* I 139-40 e Omero, *Il.* XV 187 sgg.). Tutto il discorso insiste, in un tentativo di ritrovare l'ordine minacciato, sulla basilare tripartizione terra-mare-ciolo; Giove è insieme dio del cielo e garante dell'intera struttura tripartita.

296. *atria uestra*: porta avanti l'assimilazione della vita degli dèi a quella dell'aristocrazia romana, cfr. I 171 sg.

296-7. *Atlas ... axem*: un altro degli anacronismi del libro II (cfr. < Feeney 1999 e Zissos – Gildenhard 1999, pp. 27 e 31-47): la trasformazione di Atlante (non a caso il nome manca dal catalogo ai vv. 217-26) in

montagna sarà narrata in IV 657 sgg., sempre che, naturalmente, si tratti dello stesso Atlante. Come spesso accade per questi richiami interni conflittuali, Ovidio mette il lettore davanti alla complessità della tradizione. Se questo Atlante è l'essere mutato in montagna nell'episodio di Perseo, vi è anacronismo; ma non si può negare che esistono altre versioni di Atlante (cfr. Wheeler 1999, pp. 132-3). Il personaggio mitologico è proverbiale per la sua sopportazione, e il nome deriva in effetti da un'intensificazione della radice *tlā-* «sopportare, reggere», per cui la Terra non solo glossa il nome greco Atlante con *laborat*, ma se ne serve per un nuovo paradosso: la sovversione del cosmo, operata da Fetonte, fa sì che anche il più famoso sopportatore di pesi e fatiche (o la solidissima montagna di cui è eponimo?) non faccia più onore al suo nome (cfr. Michalopoulos 2001, p. 38 sg.). Ved. anche P. Hardie, *Atlas and axis*, «CQ» XXXIII 1983, pp. 220-8; Virgilio, *Aen.* VIII 136-7 *maximus Atlas / ... aetherios umero qui sustinet orbes*.

300. *si quid ... summae*: se Giove non esercita i suoi poteri di controllo, evocati in termini tipici della politica imperiale romana (*rerum consule summae*), l'universo regredirà verso il Caos primigenio, che questo poema universale si era lasciato alle spalle a I 8-21. Cfr. Nonno, XXXVIII 344 (dal discorso di allarme di Lucifero) «che non succeda un altro Caos» (anche in Nonno, non si tratta solo di uno scolorito modo di dire: il Caos primigenio era stato rappresentato nel libro VI delle *Dionisiache*). Molto importante il riferimento alla descrizione della catastrofe universale in Lucrezio, V 368 *corrumpere hanc rerum uolento turbine summam*. Ovidio mette in risalto la fusione tra il concetto di ordine cosmico universale e il linguaggio politico romano, una fusione già importante in Lucrezio, ma che a V 368 restava implicita.

303. *os ... antra*: per simili giochi con il concetto di identità personale e di personificazione allegorica cfr. Bömer, *ad loc.* e, specialmente, VIII 819 (la Fame) e XI 621 (il Sonno).

304-7. *pater ... terris*: Giove aveva impiegato questa sua normale prerogativa (garantita dall'epiteto greco «adunatore di nuvole» e dalla sua natura di dio dei fenomeni celesti) in circostanze assai meno serie, in I 601 sgg. È ironico che non abbia invece a disposizione nubi e piogge, dopo che ne ha fatto abbondante uso per provocare il diluvio. Ironico è anche l'uso di *testatus* riferito agli dèi e al Sole, dato che questa formula è del tutto normale nell'uso degli uomini, che con essa si pongono sotto la garanzia di un'autorità più alta («chiamare gli dèi a testimone», cfr. V 44-5; Cicerone, *de domo sua* 145, 5; Virgilio, *Aen.* VII 593; XII 496; Livio, XXVIII 8, 2; Silio Italico, XIV 294), mentre qui Giove è lui stesso quell'autorità superiore. La formula introduttiva *at pater omnipotens* (ved. anche v. 401) ha una genealogia che non potrebbe essere più solenne, Ennio, Virgilio, e soprattutto

Lucrezio, V 399-401 – il passo sulla caduta di Fetonte già più volte riecheggiato (ved. la nota a I 750-II 365). Cfr. anche Orazio, *Serm.* I 5, 9-10 *iam nox inducere terris / umbras*.

311. *intonat ... fulmen*: Giove si trova così, per un motivo del tutto unico, a produrre il più classico dei prodigi romani, il tuono a ciel sereno, ma il tuono accompagna un fulmine ben mirato, in contrasto con la nota polemica sui fulmini «fuori bersaglio» (cfr. Lucrezio, I 230 sgg.). Il dio agisce come un guerriero epico, cfr. Virgilio, *Aen.* IX 417.

312. *animaque rotisque*: è un esempio di costruzione poetica arguta molto cara a Ovidio, a volte definita zeugma ma meglio detta (da E.J. Kenney nella sua importante recensione a Bömer, «CR» XXII 1972, pp. 38-42) sillessi: ved. Tissol 1997, pp. 18-9; 221-2; Kenney, in Boyd 2002, pp. 45-7.

313. *ignibus ignes*: varia a sorpresa una formula di tradizione epica, che esprime il contrasto fra armi contrapposte (Ennio, *Annales* 584 Skutsch; Virgilio, *Aen.* X 375-6; XI 615), e sviluppa anche, sia pure un po' brutalmente, il concetto fondamentale della terapia e della magia antica, trattare il simile con il simile.

319-22. *Phaethon ... uideri*: la caduta dello splendido Fetonte con la chioma in fiamme induce il poeta a soffermarsi sull'analogia con una cometa («stella chiomata»), analogia forse non estranea alla memoria della cometa che aveva accompagnato la morte di un altro eroe, Cesare (cfr. XV 841 sgg.): Fetonte, meteora umana, accompagna la sua morte con un prodigio ancora più contestuale. La formula dubitativa del v. 322 compare in Apollonio, IV 1479-80 e Virgilio, *Aen.* VI 453-4 in due passi patetici e luttuosi, a proposito della luna. Per la concezione delle stelle cadenti ved. anche Plinio, *Nat. Hist.* II 29. L'uso di *rutilos* è particolarmente crudele perché l'aggettivo è usato in latino non solo per le fiamme, ma per il colore naturale dei capelli (ved. v. 635). Per la possibilità, controversa, che un frammento attesti un modello euripideo di questa descrizione ved. Diggle 1970, pp. 176-7.

324. *Eridanus ... abluit*: la comparsa improvvisa del nome del fiume ha un effetto di mistero, dato che la localizzazione dell'Eridano e la sua identificazione con *Padus*/Po sono un elemento controverso in tutta la tradizione su Fetonte (cfr. Diggle 1970, indice s.u. «Eridanus»), mentre il *Padus* era stato ricordato tra i fiumi prosciugati al v. 258 (cfr. E. Fantham, commento a Lucano II, Cambridge 1992, pp. 159-60): d'altra parte Ovidio potrebbe aver voluto rievocare il dibattito sull'identificazione del fiume attraverso questa intenzionale discrepanza, per poi chiarire la geografia al v. 366. Lucano, II 407-15 sottolinea che solo il Po poteva bilanciare con il suo grande flusso la

potenza del carro solare e spegnerne le fiamme. L'uso di *abluit* è pungente, dato che Tibullo lo aveva usato per la «normale» attività quotidiana del sole che lava i suoi cavalli dopo la corsa celeste (II 5, 59-60).

325. *trifida*: non è attestato prima di Ovidio, come pure *bi- e multifidus*; *quadri-* è invece presente in Virgilio (*Geor.* II 25; *Aen.* VII 509, entrambe le volte in contesti di lavoro rurale).

326-8. *corpora ... ausis*: è notevole che in questo poema la scrittura, pur non avendo un'origine ben individuata, si manifesti sin dai tempi più antichi associata alle donne (cfr. Wheeler 1999, pp. 50-8) e a contenuti che toccano l'identità personale, come la perdita, la scomparsa e il desiderio (nell'episodio di Io nel libro I, e poi in seguito, p. es., nelle storie di Filomela, Biblide, Giacinto, Aiace). Qui poi la scrittura, attraverso il modulo dell'epitafio, appare sin dall'inizio associata alla poesia (*carmen*), al nome e alla memoria: di fatto proprio questa iscrizione permette alla madre in lutto di localizzare il luogo della sepoltura dopo lunghissimo girovagare (v. 338). In altri autori le menzioni della scrittura in contesti mitici sono, per ovvie ragioni, assai rare. In Ovidio, per una scelta antirealistica, il ruolo della scrittura diventa se mai molto meno visibile negli ultimi libri del poema, quelli in cui non vi sarebbero problemi di anacronismo e inverosimiglianza. L'epigramma è un esempio di efficace concentrazione, ma la sua formula iniziale, *hic situs est*, è forse un po' formale e tradizionale per lo stile di Ovidio (comune, anzi standard, in epigrafi funerarie, cfr. *ThLL* VI 3, col. 2755, 7-9; in poesia sin da Ennio per Scipione: cfr. *CIL* I² 11; Ennio, *Varia* 19 sg. Vahlen; *CIL* I² 3197; Lucilio, fr. 580 Marx), come se il poeta volesse almeno, non senza ironia, accennare al suo carattere un po' antiquato e pionieristico. Ma in altri aspetti non mancano brillanti sorprese. Il precedente *procul a patria* (323) riecheggia un'altra formula tipica della poesia funeraria, solitamente riferita a naviganti sfortunati e non ad aviatori, e tale da esaltare pateticamente la lontananza tra il cenotafio e il luogo di morte, mentre qui Fetonte ha stabilito davvero una sorta di record mondiale della sepoltura lontano dalla patria. L'uso di *excidit* combina con ardita eleganza il valore di «morire» con quello letterale di «cadere giù». Il tema per cui è «nobile errore cadere in una grande impresa» corrisponde a una sentenza poetica di autore ignoto citata dall'Anonimo *Del Sublime* in una discussione sui pericoli dello stile «grandioso» (3, 3; per il cliché in altro contesto ved. Plutarco, *Crass.* 26): è interessante pensare che Ovidio alluda nell'epigramma al rischio estetico che la grandiosità dell'episodio di Fetonte, il più elaborato e ambizioso del poema (anche il più lungo: circa 430 versi, pari a un libro poetico di media consistenza), comporta per l'autore stesso. Su Fetonte in Ovidio ved. anche *Trist.* I 79-80.

329-400. Il lutto per Fetonte è espresso da Climene, dalle Eliadi, da Cigno e dal Sole. Il Sole si eclissa, Climene si tormenta nella disperazione, le figlie del Sole si trasformano in pioppi e gocciolano ambra, Cigno per il dolore si muta in cigno: le storie accessorie al mito principale di Fetonte consentono una ricca sequenza di eventi metamorfici e favolosi. Rispetto al modello di Euripide, c'è un netto spostamento a ovest: mentre nella tragedia di Euripide il lutto si svolgeva nella reggia, poiché il corpo di Fetonte era stato recuperato a poca distanza dalla residenza di Climene, in Ovidio tutto è trasferito in una remota localizzazione occidentale. In particolare, la situazione voluta da Ovidio mette Climene in una luce assurda: il suo denudare il seno per recare conforto alla tomba di Fetonte è uno dei primi esempi di un fenomeno ricorrente nel poema, la perversione e rielaborazione fantastica del lutto femminile (cfr. la nota a 339). Altrettanto fantastica e trasgressiva la rielaborazione della storia di Cigno (ved. la nota a 367-80), mentre quella delle Eliadi è più vicina alla tradizione. L'innovazione di Ovidio qui sembra consistere nello straordinario virtuosismo della metamorfosi, che combina in un crescendo dinamico una serie di immagini individuali, per poi confonderle in un indistinto stato di transizione, mirabolante e atroce. Secondo Plinio, *Nat. Hist.* XXXVII 31-2, era stato Eschilo (fr. 73 Radt) a collocare il mito delle sorelle e dell'ambra presso il fiume occidentale Eridano e a localizzarlo in Spagna; ci sono però incerte testimonianze precedenti su una collocazione in Occidente della caduta di Fetonte con un'identificazione dell'Eridano con il Po, tra cui Esiodo (fr. 311 M. - W., cfr. Igino, *Fab.* 154); l'Eridano è in Occidente anche secondo Euripide (cfr. *Hipp.* 735-41). Non è impossibile, a dispetto di Plinio, che già Eschilo collocasse l'Eridano e il mito di Fetonte vicino alla costa adriatica dell'Italia: cfr. fr. 71 Radt; ved. la nota a 365-6 e M. Leigh, *Sophocles at Patavium* (fr. 137 Radt), «JHS» CXVIII 1998, pp. 88-90. Un frammento attribuito al Fetonte di Euripide (inc. sed. 6 Diggle), sembra attestare profeticamente la presenza di «alberi dalle braccia affettuose», ma dato che non poteva trattarsi di una localizzazione della caduta presso i pioppi dell'Eridano, la situazione lì descritta deve essere stata sostanzialmente diversa, cfr. Diggle 1970, pp. 178-9. I riferimenti alle Eliadi sono costanti e diffusi in tutta l'opera di Nonno (cfr. Diggle 1970, pp. 197-8), e questi paralleli sono stati utilizzati per dimostrare l'influenza di Ovidio. Riferimenti alla metamorfosi delle Eliadi sono presenti anche in Filostrato, *Imagines* I 11 e nell'arte figurativa. Il mito è tra quelli selezionati con più evidenza nel catalogo mitologico dell'egloga 6 di Virgilio (62-3 *tum Phaethontidas musco circumdat amarae / corticis atque solo proceras erigit alnos*, cfr. anche Catullo 64, 289-91).

329-32. *pater ... illo*: il tema del lutto che domina tutta questa sezione è prima accennato a proposito del Sole, *nam pater* (v. 329), poi, dopo gli episodi metamorfici di Climene, delle Eliadi e di Cigno, ripreso e sviluppato sempre per il Sole a 381 *interea genitor*, sinché un padre più potente ancora, *Iuppiter* (v. 396; cfr. 401 *at pater omnipotens*) interviene e pone fine a tutto questo cordoglio che blocca il mondo e la narrazione del poema. *Condere* (v. 330), che normalmente significa coprirsi il capo, è anche termine tecnico per il tramonto del sole e di altri corpi celesti (Cicerone, *Aratea* 81; Lucrezio, IV 433; Virgilio, *Geor.* I 438). Al v. 332 l'ironia della situazione, in cui gli incendi riescono di aiuto in una catastrofe ancora peggiore, è segnata dall'eco della distruzione di Troia in Virgilio, *Aen.* II 569 *dant clara incendia lucem*. Lucano tipicamente ha colto la *pointe* ovidiana e (come aveva fatto Ovidio con Virgilio) ne ha sviluppato il potenziale in un suo poema giovanile che contiene una similitudine sulla caduta di Fetonte: fr. 7, 4 *Morel terra dedit caelo lucem naturaque uersa*. Il lutto del Sole è paragonato al normale atto romano di velarsi la testa (*obductos uultus*), così come *squalidus* al v. 381 richiama la rituale «trascuratezza» che era prescritta in questi casi (non radersi, non vestire di bianco). L'effetto, reso da Ovidio con un prudente *si modo credimus* e un distaccato *ferunt*, è un'eclissi di un giorno intero. Il nesso fra lutto e buio è presente a livello paretimologico nella cultura romana: Isidoro, *Differentiae* I 227, collega *lugeo* «piango», «sono in lutto» con *luce egeo* «sono senza luce» (cfr. Michalopoulos 2001, p. 112): qui il Sole ne dà la dimostrazione più estrema.

333-4. *quaecumque ... malis*: suona come allusione a una tradizione che Ovidio non sfrutta, ad esempio un esteso lamento di Climene nel modello euripideo; si può richiamare la formula con cui Ovidio evita di ripetere, dopo Catullo 64 e *Her.* 10, il lamento di Arianna abbandonata (*Met.* VIII 176 *multa querenti*).

335. *percensuit*: Ovidio è il primo poeta a usare questo verbo.

337. *peregrina ... ripa*: il tema della «riva straniera» (sottolineato dall'uso di *peregrinus*, aggettivo molto raro in poesia elevata) collega la situazione ai temi ricorrenti dell'epigramma funerario greco (ved., p. es., W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften I: Grab-Epigramme*, Berlin 1955, *Index s.u.* «Tod in der Fremde»), e del resto Climene sta per imbattersi proprio nell'epitafio del figlio.

339. *perfundit ... fouit*: il gesto di Climene, che può solo piangere la tomba, addirittura il nome invece del corpo, ma lo fa a seno nudo, rappresenta una distorsione del comportamento tradizionale delle donne nel compianto funebre romano; in pseudo-Quintiliano, *Declamationes* VIII 5 una madre che piange il figlio morto parla di «richiamare calore nel suo petto gelido» ponendovi sopra le mammelle. Sul

legame tra maternità e gesti di lutto cfr. A. Corbeill, *Nature embodied*, Princeton 2004, p. 88.

340-1. *lugent ... palmis*: l'eco dal lamento virgiliano per Marcello (*Aen.* VI 885-6 *fungar inani / munere*, le ultime parole di Anchise nel poema, e il momento storicamente più recente evocato nell'intera opera) crea leggero imbarazzo, dato che il motivo della successione dinastica fallita collega strettamente due situazioni, quella virgiliana, in cui il testo aveva reso omaggio al dolore di Augusto, e quella attuale in cui il poeta non può garantire lo stesso livello di partecipazione emotiva.

346-9. *Phaethusa ... Lampetie*: i due nomi delle Eliadi citati da Ovidio sono attestati insieme in Omero, *Od.* XII 132 sg.: Fetusa è la forma femminile di *Phaethon*, e quindi significa «Risplendente», mentre Lampezia, «Brillante», è glossata da *candida* (cfr. André 1975, p. 192). Per il terzo nome ci si può rivolgere alle liste di Igino, *Fab.* 154 e dello pseudo-Lattanzio, *Narrationes* II 2 (per i rapporti di questi due testi con il passo in esame cfr. Cameron 2004, pp. 6 e 44 sg.). Ovidio naturalmente sa che questo tipo di omissione provoca un lavoro esegetico da parte di grammatici e mitografi quando un testo poetico raggiunge il tipo di fama a cui le *Metamorfosi* aspirano.

350-2. *tertia ... ramos*: è attestata una derivazione del grecismo *brac(c)hium* da βραχὺς «corto», cfr. Paulo, in Festo, p. 28 Lindsay e Ovidio, *Met.* I 13 *braccia longo*; II 82; III 196-7 *cum longis braccia ... cruribus* (quest'ultimo specialmente vicino alla spiegazione grammaticale: Michalopoulos 2001, pp. 43-4): ved. anche A. Perutelli, *I braccia degli alberi*, «MD» XV 1985, pp. 9-48; Euripide, *Fetonte*, fr. inc. sed. 6 Diggle.

355. *ambit ... matrem*: la metrica accentua il *pathos* fantastico della scena con l'incontro vocalico fra *tantum* e *ora*, proprio nel punto del testo in cui la voce umana sta per essere sigillata dalla scorza dell'albero.

358-60. *truncis ... guttae*: inevitabilmente il motivo del sangue riporta alla mente un modello virgiliano, a sua volta influenzato dalla letteratura metamorfica, l'arbusto sanguinante della storia di Polidoro, *Aen.* III 22-7. L'apostrofe *parce* in anafora (vv. 361-2) conferma questo riferimento.

363. *iamque ... uenit*: in un poeta che gioca spesso sulla difficoltà di distinguere narrazione da discorso diretto, *iamque* costituisce un problema: se detto dal poeta, si adatta bene al ritmo incalzante della metamorfosi, ma d'altra parte con *uale* forma un sintagma tipico, p. es. in Virgilio l'addio alla vita di Euridice, Creusa, Palinuro e Camilla (*Geor.* IV 497; *Aen.* II 789; XI 827). *Verba nouissima* richiama lo stile tragico e rituale di Virgilio (*Aen.* IV 650, ultime parole di un moritu-

ro; VI 231, ultimo addio a un defunto), ma in un contesto che mette in crisi persino la distinzione fra animato e inanimato, e fra vita e morte.

364-5. *lacrimae ... nouis*: l'azione del sole è doppiamente pregnante: ricorda il tema centrale dell'intera azione mitica, e l'origine solare delle Eliadi, ma allude anche all'associazione linguistica del greco ἡλεκτρον con ἥλιος «sole», cfr. EM 425, 11 e Michalopoulos 2001, p. 76 sg.

365-6. *amnis ... Latinis*: una rara allusione alla realtà contemporanea, una delle ultime nel poema (cfr. Feeney 1999, p. 27): il dolore delle Eliadi si condensa in un bene di lusso, l'ambra, come se l'estetica del lusso femminile a Roma si nutrisse direttamente di questi mitici lutti. Sappiamo che le *Eliadi* di Eschilo si concludevano con un αἴτιον ben diverso (fr. 71 Radt): una tradizione di abbigliamento a lutto per le donne della regione italica in cui era precipitato Fetonte: che si tratti di spiegazione eziologica è chiaro da Polibio, II 16, 13: «Le altre storie che i Greci narrano su questo fiume Po, voglio dire quelle su Fetonte, la sua caduta, le lacrime dei pioppi, e il nero vestito di quelli che abitano intorno al fiume, che si dice vestano ancora così per il lutto per Fetonte, tutto questo materiale per tragedia e similare, lo lasceremo da parte, dato che non conviene al piano della mia opera»; pseudo-Scimno, 395-401; cfr. M. Leigh, *Sophocles at Patavium* (fr. 137 Radt), «JHS» CXVIII 1998, pp. 88-90. Inoltre la storia dell'ambra era collegata da Sofocle, secondo Plinio, *Nat. Hist.* XXXVII 40, alle origini dell'ambra nel lontano Oriente. In Filostrato, *Imagines* I 11 l'ambra viene donata ai barbari che vivono «presso l'Oceano». Ci può essere arguta correzione di Eschilo da parte di Ovidio, dato che indossare gioielli è nella cultura romana un atto di segno contrario, proibito alle donne in stato di lutto. Questo nesso gioca a favore della variante *gestanda* rispetto a *spectanda* (accolta da Tarrant 2004).

367-80. *Cynus ... flammis*: nel poema ci sono ben tre distinti personaggi di nome Cigno, cfr. VII 371; XII 72-188, con Myers 1994, p. 133. In realtà c'era una tradizione secondo cui Cigno e Fetonte erano amanti; la metamorfosi è vista in Ovidio per un attimo come una perdita di mascolinità (v. 373 *uox est tenuata uiro*, fuori contesto, sarebbe un'ottima descrizione di un effeminato). Per una storia canonica su un personaggio di nome Cigno e il suo amore per Fetonte cfr. Virgilio, *Aen.* X 187-93, basato almeno in parte, con allusione riflessiva (cfr. X 188 *crimen, Amor, uestrum*; 186 il nome stesso *Cupauo* allusivo a Cupido; e l'eco di un passo di Fanocle a proposito di Orfeo, fr. 1, 3-4 Powell, a 190-1), sulla trattazione di un poema catalogico a tema pederastico, gli *Amori* o *Cupidi* (titolo alternativo «*I Belli*») di Fanocle (fr. 6 Powell; Lafaye 1904, pp. 169-70). Virgilio, che sviluppa il

tema pederastico e attribuisce a Cigno un lamento poetico simile alle tradizioni relative a Orfeo, gioca sulla simbologia del cigno come melodioso animale poetico. Può darsi che avesse un ruolo nella genealogia ligure di Cigno l'affinità fra Liguri e gli aggettivi greci λιγύς, λιγυρός «squillante, sonoro». Per quanto riguarda il rapporto fra cigno, poesia e pederastia, cfr. Platone, *Resp.* X 620a, secondo cui Orfeo, in odio al sesso femminile dopo la morte della moglie, scelse la metempsicosi in cigno. Ovidio interviene sulla vicenda attenuando l'elemento erotico e inserendo una sorprendente nota moraleggiante: parla solo di vicinanza familiare e affinità tra i due e mostra un personaggio che trascura le sue responsabilità e il suo *imperium* per struggersi nel lutto (non senza analogie quindi con la vicenda di Fetonte e del Sole).

381-400. *Squalidus... illis*: il Sole manifesta cupi propositi di insubordinazione, subito sedati da Giove. Il breve interludio sottolinea di nuovo il carattere assoluto (v. 397 *regaliter*) del potere di Giove (cfr. v. 401 *pater omnipotens*) e la subordinazione di tutti i grandi poteri del creato: al Sole non resta che sfogarsi sui suoi cavalli, nell'esercizio frustrante delle sue normali funzioni. L'unicità della crisi provocata dalla morte di Fetonte stimola una revisione originale del cliché luttuoso «odiare la luce del sole, la luce del giorno» (detto a proposito di lutto o volontà di morte): qui si tratta davvero (come del resto è normalmente implicito nel cliché) di «odiare sé stesso» se chi subisce questa emozione è il Sole. A livello linguistico, *luctus* (ripetuto due volte al v. 384) va a saldarsi con *lucem... odit* (ved. anche Michalopoulos 2001, p. 146 su *squalidus* e *Phoebus*). L'uso di *deficio* è normale a proposito di eclissi (Tibullo, II 5, 75-6; Properzio, III 5, 27), in contrasto con l'unicità del mito ovidiano. Nella circostanza, il Sole riadatta a sé stesso il *topos* poetico sulla fatica del sole e dei suoi cavalli, un motivo non molto diffuso nella poesia greca, ma sempre più presente in quella latina a partire dai neoterici (cfr. E. Magnelli [ed.], *Alexandri Aetoli testimonia et fragmenta*, Firenze 1999, p. 121 sg.).

386-7. *sors... laborum*: ricordarsi di travagli trascorsi è un cliché solitamente positivo, cfr. Cicerone, *Fin.* II 105 *uulgo... dicitur: «iucundi acti labores»; nec male Euripides «suavis laborum est praeteritorum memoria»*.

392. *ignipedum*: per la sua rarità e audacia (conveniente al *pathos* del monologo del sole) è più convincente di *igniferum*, che come epiteto dell'etere risale a Cicerone (*Aratea* 88) e a Lucrezio; cfr. anche v. 59. I composti in *-pes* si ritrovano in poeti che hanno familiarità con Ovidio, quali l'autore del *Culex* e Stazio (entrambi *bapax*: Stazio, *Theb.* I 27 è una probabile imitazione del nostro passo). Ovidio ha un notevole numero di prime attestazioni di questo tipo di composti: *an-*

guipes (I 184), *flexipes* (X 99), *aenipes* (*Her.* 6, 32), *serpentipes* (*Trist.* IV 7, 17) (cfr. Moore-Blunt 1977, a 48 e a 392).

398-400. *colligit... illis*: la piccola scena finale, la cui autenticità a volte è stata messa in dubbio (cfr. l'apparato di Tarrant 2004), contiene ancora un'allusione a Lucrezio (V 402-3; cfr. Zingerle 1869, II 21 e la nota a I 750-II 365) e ha l'evidente funzione di concludere il grandioso episodio su una nota di frustrazione e meschinità.

401-530. *Callisto*. La storia di Callisto («la Bellissima») è attestata a partire da Esiodo, o pseudo-Esiodo, nel *Catalogo* e nell'*Astronomia* (per la ricostruzione controversa ved. A. Henrichs, «Three approaches to Greek mythology», in J. Bremmer [ed.], *Interpretations of Greek mythology*, London 1990; e W. Sale, *The story of Callisto in Hesiod*, «RhM» CV 1962, pp. 254-67) e comprende alcuni elementi basilari: si svolge in Arcadia, prevede la trasformazione di Callisto in orsa dopo lo stupro subito da Zeus, e la presenza dominante di Artemide, a cui Callisto è associata come ninfa cacciatrice. A questo nucleo si aggiungono due elementi importanti, il legame genealogico con Licaone, e il catasterismo subito insieme al figlio Arcade. Arcade, eroe eponimo dell'Arcadia, una volta traslato in cielo diventa Ἀρκτοφύλαξ, il cacciatore che minaccia con l'arco la costellazione dell'Orsa. La storia ha un epilogo astronomico eccezionale in questo poema, dato che Ovidio ha riservato quasi tutte le metamorfosi «astrali», i cosiddetti catasterismi, al suo poema elegiaco *Fasti*. L'epilogo astronomico viene però inserito a sorpresa, dopo una storia già carica di violenza e persecuzione, e ricollega il mito alla più nobile e conosciuta fra le costellazioni, solo che della sua natura viene data un'interpretazione pessimistica. Rispetto ad altre varianti conosciute (cfr. Galasso 2000, *ad loc.*), Ovidio ha accentuato il ruolo della gelosia di Giunone a spese della figura di Artemide, e ha ottenuto così un racconto parallelo a quello di Io nel primo libro e anche (per quanto attiene alla punizione e alla presenza di ninfe care a Diana) a quello di Atteone nel terzo. Tra gli elementi tradizionali della storia ne ha selezionati alcuni meno comuni, ad esempio la persecuzione di Era (attestata in Callimaco, fr. 632 Pfeiffer), e lo sconcertante camuffamento di Zeus (da confrontare il poeta comico Anfide, PCG II 46). La vicenda ha una versione parallela in *Fasti* II 153 sgg., e si stacca dal contesto delle *Metamorfosi* per la particolare importanza assunta dal catasterismo, che invece è un tema ricorrente nei *Fasti*: per le differenze di stile fra le due versioni cfr. Heinze 1960 (1919), pp. 385-8. Ci sono indizi notevoli, ma non sicuri, di un interesse di Callimaco per la vicenda; cfr. l'apparato di Pfeiffer a Callimaco, fr. inc. 632. La scelta di Giove come protagonista si riallaccia al mito di Io alla fine del libro

I, formando quindi una cornice di «amori di Giove» intorno al lungo racconto su Fetonte, e anticipa la storia di Europa che chiuderà il libro II. La successione di tre interventi divini distruttivi (Giove, Diana, Giunone) fa di Callisto un modello unico di donna vittimizzata. La grande novità di questa storia è la centralità assegnata alla vittima in termini di punto di vista e di reazioni psicologiche: un modo di narrare che parte da modelli ellenistici e neoterici ma va molto oltre quanto a continuità e dinamismo (cfr. Heinze 1960 [1919], p. 388). Sul mito, oltre alle opere già citate, ved. E. Doblhofer, «Beobachtungen zur Callisto-Erzählung in Ovids Metamorphosen», in E. Lefèvre (ed.), *Monumentum Chiloniense. Festschrift Erich Burck*, Amsterdam 1975, pp. 496-513; Forbes Irving 1990, pp. 202-5; Larson 2000, pp. 154-5.

401. *pater ... caeli*: per la formula iniziale ved. la nota a 304-7. *Ingentia moenia caeli* echeggia una delle più sublimi clausole di Lucrezio, I 73 *flammanitia moenia mundi* (*flammanitia* è in qualche modo presente, visto che il calore dell'incendio cosmico aleggia ancora).

402. *circuit ... ignis*: visto il brusco passaggio alla libidine nei versi successivi, forse non è casuale un ben diverso parallelo con Lucrezio, IV 1114 *membra uoluptatis ... ui labefacta*.

405-6. *Arcadiae ... suae*: dopo aver mostrato la sua sollecitudine per il cosmo Giove – che a volte è un dio cosmico e a volte un dio come gli altri – si concentra su una terra per cui ha personali preferenze, l'Arcadia. Il suo legame con l'Arcadia si basa sulla versione della nascita di Zeus diffusa da Callimaco nel primo inno (v. 10, sul monte Parrasio), una versione peraltro rara e in conflitto con la più diffusa idea dell'infanzia di Giove a Creta (cfr. VIII 99; Barchiesi 1994, pp. 169-70 e 182, con bibliografia a p. 298). Per l'idea della siccità in Arcadia ved. ancora Callimaco, *Iou*. 16 sgg. (collegata alla nascita di Zeus in Arcadia). *Impensior* è molto più raro del comparativo avverbiale *impensius*: non sono attestati esempi prima di questo passo. La forma semplice compare in poesia solo riferita a *libido* (Lucrezio, V 964; Virgilio, *Aen.* IV 54).

407-8. *gramina ... siluas*: questo momento di idillio (cfr. la primavera in Orazio, *Carm.* IV 7, 1-2 *redeunt iam gramina campis, / arboribusque comae*, con chiasmo invertito) anticipa una catastrofe, perché la natura rigenerata ospiterà una scena di stupro: Giove prepara lo scenario tipico della violenza sessuale in questo poema, il paesaggio verdeggianti (cfr. in generale Segal 1969a).

409-10. *uirgine ... ignes*: l'improvviso crollo di dignità del dio, che passa da impegni di supervisione cosmica a un capriccio sessuale, è sottolineato dall'uso solenne di idee tradizionali come le «mura del cosmo» e le «fatiche degli uomini», dall'originale inversione del nor-

male nesso idiomatico *ire redire* (cfr. *Ars* I 93; *Met.* VIII 163; 537) e dal bizzarro contrasto tra la metafora dell'incendio d'amore che si accende d'improvviso (v. 410) e lo scopo della missione, che cerca di ridurre i danni di un altro tipo di incendio. Il nesso tra le ossa e il fuoco è tipico della poesia d'amore (Catullo, 45, 16; Virgilio, *Geor.* III 258 *uersat in ossibus ignem*; *Aen.* I 658-60 *Cupido / ... ossibus implicet ignem*; Properzio, III 17, 9). Callisto non è nominata in questa versione della storia (lo è invece nei *Fasti*) e non è neppure chiaro come faccia a essere figlia di Licaone (v. 496) se tutti gli umani, tranne Deucalione e Pirra, sono stati annientati dal diluvio nel primo libro del poema. L'aggettivo *Nonacrina*, da Nonakris in Arcadia, è modellato sull'uso di Callimaco, *SH* 250, 9-10; *Hec.* fr. 352 Pfeiffer = 140 Hollis; ved. anche I 690 e la nota a 508-30. L'uso dell'esametro spondiaco con un prezioso quadrisillabo greco è una tecnica nota della poesia romana ellenizzante, ma Ovidio rende pertinente l'effetto di rallentamento metrico con l'aggiunta di *baesit*, che stabilisce un'analogia fra il ritmo e la dinamica narrativa.

411-4. *non ... arcum*: Callisto si avvicina a Dafne (cfr. I 477) nelle scelte di stile, con in più una netta preferenza per Diana, su cui si modella: da qui il suo destino imminente. L'uso della *uitta* suscita nel lettore romano un preciso riferimento alla castità, dato che, come Ovidio teorizza in *Ars* I 31 e in *Rem.* 385-6, la benda per i capelli è segno distintivo della matrona. La distinzione fra matrona e donna di piacere è un punto fondamentale delle leggi Giulie sulla moralità pubblica; cfr. anche Servio, *ad Aen.* VII 403 «*crinales uittas, quae solae matronarum erant, nam meretricibus non dabantur*». La violenza di Giove si configura quindi come violazione dell'ordine sociale, vero e proprio (cfr. v. 529) *stuprum*.

412. *fibula uestem*: è presente il ricordo di Didone che si abbiglia per la caccia (Virgilio, *Aen.* IV 139 *aurea purpuream subnectit fibula uestem*); cfr. anche la nota a 440.

415. *miles*: l'uso di questo termine per un personaggio femminile è un'innovazione provocatoria, visto che Callisto sta per diventare una preda sessuale, e ricorda in modo volutamente sfasato il concetto di «milizia d'amore» nell'elegia erotica latina; cfr. *Her.* 11, 48 *et rudis ad partus et noua miles eram* (con un altro riferimento provocatorio, questa volta all'analogia/opposizione tra parto e guerra). D'altra parte l'associazione tra caccia e attività militare è tradizionale.

417-40. *ulterius ... arcum*: la scenografia idillica riprende l'episodio di Io, I 590-2, mentre rispetto ai due episodi precedenti di violenza carnale, Dafne e Io, qui sono scomparse le strategie seduttive e persuasive, che già segnavano un diminuendo dallo stupro tentato da Apollo a quello riuscito a Giove nel libro I.

418. *nemus ... aetas*: il bosco mai tagliato si adatta all'inviolata vergine Callisto ed è anche rispondente all'idea romana di bosco sacro, cfr. III 28.

423. *furtum*: è termine usuale per trasgressioni sessuali, ma nel caso di Giove è quasi un tecnicismo, cfr. Catullo, 68, 138-40; Properzio, II 30, 28.

428. *salve*: in riferimento a figure divine o eroiche cfr. Catullo, 64, 22; Virgilio, *Aen.* VIII 301; Livio, I 7, 10.

429. *maius loue*: l'ironia drammatica si combina con l'eco di una sfortunata battuta precedente, cfr. v. 62. Callisto inverte il senso e anche l'ordine delle parole di un cliché ovidiano, «nulla è *loue maius*», cfr. II 62; XI 224; *Fasti* V 126; *Trist.* II 38.

430. *oscula*: sulle differenze tra i baci erotici e non (questi ultimi, un aspetto normale dei rapporti interpersonali nel mondo romano) cfr. anche la variazione di XIV 658 sg.

436-8. *quem ... Iuppiter: quem* è sicuramente preferibile a *quae*, ma al verso successivo la punteggiatura è controversa: con una pausa dopo *superum* si avrebbe un lascivo gioco di parole: «e quale ragazza avrebbe potuto superare il divino Giove / Giove che sta sopra», rinforzato dalla presenza contestuale di *superare* (cfr. Galinsky 1975, p. 196); in alternativa, si pone un punto interrogativo dopo *poterat*, legando *superum* ad *aethera*, o si ipotizza (la soluzione meno probabile) che *superum* sia genitivo dipendente da *quisue* («chi fra gli dèi»). L'epiteto *uictor* ha una connotazione sarcastica, dato che è normale in elegia parlare di «vittoria» del maschio, ma *Iuppiter Victor* è anche una figura del culto statale e del calendario romano, cfr. Tibullo, II 5, 10; Ovidio, *Fasti* IV 621-2, e Moore-Blunt 1977, *ad loc.*

440. *suspenderat arcum*: la sezione narrativa si chiude con una distorsione di Virgilio, *Aen.* I 318 *namque umeris de more habilem suspenderat arcum* («secondo il costume aveva sospeso alle spalle un maneggevole arco», in cui si parla di Venere che impersona una ninfa cacciatrice).

441-65. *Ecce ... coetu*: Diana scopre il segreto e punisce Callisto. Ovidio evita la versione in cui Diana la uccide. La scena del bagno e dello smascheramento ricorda una versione della storia di Dafne non utilizzata da Ovidio, ma conservata in Partenio, *Erotikà Patthemata* 15: Leucippo si traveste da ninfa per avvicinare la sua amata (cfr. Otis 1970, p. 387). Si tratta di uno fra i tanti esempi di osmosi tra i modelli di storie operata da Ovidio. Cfr. anche S. O' Bryhim, *Ovid's version of Callisto's punishment*, «Hermes» CXVIII 1990, pp. 75-80.

441. *Dictynna*: è appellativo di Diana in quanto cacciatrice, legato al greco δίκτυον «rete» e al mito della cacciatrice perseguitata Britomartis. È attestato come titolo o almeno come contenuto eziologico

di un poemetto neoterico del grammatico Valerio Catone, cfr. Cinna, fr. 14 Morel (ved. R.O.A.M. Lyne [ed.], *Ciris*, Cambridge 1978, p. 223 sg.; R. Kaster [ed.], *C. Suetonius Tranquillus. De grammaticis et rhetoribus*, Oxford-New York 1995, p. 154).

442. *caede ... ferarum*: riprende il tema della caccia come attività guerriera, cfr. Virgilio, *Aen.* X 514-5 *te, Turne, superbum / caede noua quaerens*.

450-2. *rubore ... culpam*: il rossore «virginale» può essere segno di pudor, che in latino indica sia la difesa del pudore sia la vergogna per la sua violazione: qui le ninfe, ben più smaliate di Diana a parere di Ovidio, capiscono qual è la sfumatura giusta.

453. *orbe ... nono*: il tempo della gravidanza è misurato con la luna, perifrasi poetica, ma anche adeguata alla dea Diana nella sua identificazione con *Phoebe*, presupposta al v. 454 con *fraternis*, dove Apollo è visto come il Sole (senza sforzo di armonizzazione con il precedente episodio di Fetonte).

457-62. *loca ... crimen*: il punto focale del racconto è la riluttante nudità di Callisto: è interessante notare la differenza con III 165-85, dove la nudità di Diana è invece al centro dell'attenzione, e il narratore usa un ritmo più lento e manifesta scrupoli e oscillazioni.

459. *tingamus*: il linguaggio del bagno di Diana è coerente con la conclusiva eziologia astrale, v. 530 *ne ... tingatur*; strategia parallela nella versione dei *Fasti* II 167 *laudemur* con II 192 *ne lauet*.

460. *Parrhasis*: ha un modello poetico greco, probabilmente callimacheo, fr. inc. 802 Pfeiffer, come *Nonacrina* (ved. la nota a 409-10) e *Lycaonius* (ved. la nota a 496).

461-2. *dubitanti ... crimen*: la rimozione forzata delle vesti ha un parallelo nella storia di Dafne e Leucippo in Partenio, *Erotikà Patthemata* 15, 3 (cfr. Otis 1970, p. 387).

464. *procul ... fontes*: l'allontanamento dalle fonti anticipa la successiva esclusione dell'Orsa dalle acque di Oceano da parte di Giunone (vv. 528-30).

466-73. *Senserat ... esset*: la vendetta differita di Giunone è consona alla sua caratterizzazione nell'*Eneide*, dove esercita una *memor ira*. C'è un deliberato richiamo contrastivo di I 724 *nec tempora distulit irae*: forse Giunone ha imparato una nuova strategia dopo la delusione patita nella storia di Io. L'uso di *paelex* «concubina» esprime il suo risentimento ed è polarizzato con il precedente *matrona*: Giunone agisce sia come dea crudele dell'epos e anche, ma in modo interessante, come dea romana che protegge i matrimoni. Al v. 471 si arriva ad *adultera*, termine più forte, assente nell'epos preovidiano (cfr. anche l'uso di *stuprum* al v. 529, e la posizione finale di *paelex* al v. 530). La brutalità dell'intervento divino ai vv. 476-7 è sconvolgente nella sua

immediatezza: non vi è nessun cenno preparatorio, e il lettore non si rende conto che il monologo di Giunone può essere direttamente collegato alla presenza di Callisto (Feeney 1991, p. 237); in Virgilio, situazioni corrispondenti comportano un soliloquio della dea in cielo, seguito da un graduale passaggio all'azione.

466. *matrona Tonantis*: sviluppa in senso solenne e romano il tradizionale formulario «sposa e sorella di Zeus»: *Tonans* è epiteto culturale di *Iuppiter* così come *matrona* (cfr. Servio, *ad Aen.* IV 59; Orazio, *Carm.* III 4, 59) lo è di *Iuno*.

474. *haud ... feres*: è di una violenta immediatezza, e rappresenta una irruzione della lingua parlata, cfr. Catullo, 78b, 3; Properzio, I 4, 17.

476-88. *dixit ... sentit*: Ovidio gestisce la metamorfosi come un racconto dell'orrore, lavorando su una sequenza di dettagli fisici isolati, e fornisce solo in una parentesi quasi casuale, 485 *ursa*, la verità definitiva della nuova forma. L'orrore fisico è complicato dalla permanenza dell'intelletto umano oltre la perdita di identità corporea: *mens antiqua ... mansit* fornisce un principio paradossale che governa molte altre metamorfosi del poema, in particolare quelle di Licaone, Io e Atteone; cfr. III 203 *mens tantum pristina mansit*. Questo contrasto trova di nuovo espressione nel passaggio da voce umana a sonorità bestiale: con un tocco di geniale crudeltà Ovidio sdoppia il verso dell'orsa in due: esprime minaccia e aggressività secondo il codice animalesco, orrore e lamento secondo quello della coscienza originaria. Le due letture sono comprese insieme al v. 484, in cui *terroris* va letto in prima istanza come terrore suscitato negli altri (un uso normale, cfr. Cicerone, *Brut.* 268, 10 *ut plena esset animi et terroris oratio*), ma si rivela poi espressione a doppio taglio. La tradizione per cui la mente può mantenersi stabile nella metamorfosi da uomo ad animale ha le sue radici in Omero, *Od.* X 240 sg., dove i compagni di Ulisse mutati in porci da Circe hanno dei porci «teste, voce, setole, corpo», ma la mente era «salda, come quella di prima», per cui vengono rinchiusi nel porcile «piangenti», e anche *Il.* XXIV 617 (Niobe) «mutata in pietra dagli dèi, cova la sua sofferenza». Entrambi i passi dovevano essere oggetto di vivaci discussioni e critiche, di cui è rimasta traccia negli scolii omerici. In particolare, il dibattito sulla «mente», νόος, di *Od.* X 241, continua sino ai commentatori moderni, dato che altrove si dice o si implica che la metamorfosi fa scordare agli uomini memoria e identità (X 236 e 397); cfr. Orazio, *Epod.* 16, 15-8.

477-8. *braccia ... braccia*: la ripetizione è uno stilema patetico, di tradizione neoterica, ma anche un modo di focalizzare il processo della metamorfosi.

482. *preces ... precantia*: questa ripetizione è sospetta, nonostante

il parallelo (anch'esso problematico) di XIV 365, ma nessuna alternativa proposta risulta particolarmente convincente. Forse si può giustificare alla luce dello sviluppo dei vv. 483-8 (ved. la nota a 476-88), in cui si ha una vera e propria scissione: l'intenzione e l'espressione gestuale del lamento permangono nonostante l'impossibilità del *dicere*, per cui la metamorfosi, pur avendola privata dei *uerba precantia*, non ha potuto cancellare le *preces*.

486. *gemitu*: è proprio della donna sofferente ma anche del temuto verso dell'orso, cfr. Orazio, *Epod.* 16, 51.

489-90. *a quotiens ... agris*: l'apostrofe patetica all'eroina animalizzata ricorda il modello della *Io* di Calvo, che era stato riecheggiato solo per accenni nella storia di Io a I 630-41 (ved. la nota a I 637-41). Il tema della cacciatrice che non osa cacciare trova un parallelo e un'inversione nella storia di Atteone, III 143 sgg., e dà finalmente un senso al richiamo genealogico dell'uomo-lupo arcade, Licaone (cfr. la nota seguente). L'interiezione *a*, assente in Virgilio, ricorre in questo poema associata a un registro di narrazioni patetiche, influenzate dal neoterismo (cfr. Knox 1986, p. 32). Questo caso è particolarmente rilevante perché, anche in omaggio allo stile patetico di Calvo, è il solo esempio nel poema che non sia in discorso diretto. Il punto d'arrivo della animalizzazione di Callisto è segnato dal ricordo di un esempio mitologico di Properzio, II 28, 23 *Callisto Arcadios errauerat ursa per agros*.

495. *lupos ... pater*: rimando del poeta a sé stesso: era stato lui a narrare la metamorfosi di Licaone in lupo, I 232 sgg. L'allucinante circostanza complica la risposta del lettore: la «naturale» paura dei lupi da parte di una fanciulla è doppiamente spiazzata, se la fanciulla è divenuta un'orsa ed è anche figlia di un uomo divenuto lupo. Del resto Callisto sta per essere quasi uccisa lei stessa dal proprio figlio (496-504).

496-507. *Lycaoniae ... fecit*: l'insistenza sul catasterismo non è comune in questo poema (Ovidio tende, come si è detto, a riservare miti astrali ai *Fasti*); qui serve ad approfondire la terribile arbitrarietà del destino di Callisto. C'è anche un legame con la rivelazione del cosmo celeste come luogo di animali feroci che aveva avuto spazio nella precedente storia di Fetonte.

496. *Lycaoniae proles*: l'uso di *Lycaonius* indica forse il modello di Callimaco, *Iou.* 41 (su Arcade figlio dell'orsa Licaonia e capostipite degli Arcadi), cfr. fr. inc. 632 con l'apparato di Pfeiffer, ma in questo poema non è chiaro come possano esistere dei discendenti di Licaone, non solo uomo mutato in lupo, ma uomo pre-diluviano per eccellenza; né si sa come Arcade possa essere stato partorito. L'aggettivo è associato all'Orsa in poesia imperiale, cfr. Getulico, v. 3 Courtney; Nonno, I 463.

501-2. *cognoscenti ... tenentem: cognoscenti similis* distorce un nobile modulo di ascendenza aratea, apolloniana e virgiliana (cfr. A. Traina, *Poeti latini [e neolatini]*, II, Bologna 1991, pp. 97-8) per esprimere la paradossale situazione in cui non si tratta di umanizzare un animale o di descrivere una percezione indefinita di analogia, ma di svelare l'essere umano dentro l'animale. Nel momento in cui gli occhi del cacciatore e della preda entrano in contatto, Callisto fissa le sue pupille interminabilmente sul figlio irraggiungibile, ma ciò che Arcade vede è la «naturale» fissità dello sguardo di un predatore minaccioso.

503. *auenti*: l'uso di *auent* trae forza dalla rarità del termine in poesia augustea (è attestato in Orazio, in Ovidio solo qui, e mai in elegia o in Virgilio).

504. *uulnifico*: è attestato prima di questo passo solo in Virgilio, *Aen.* VIII 446.

505-6. *omnipotens ... sustulit*: l'intervento di Giove, volto a impedire una lotta tra madre e figlio, non sana l'infelicità come nella storia di Io, ma allontana la trasgressione dalla scena umana, e finisce per farne uno spettacolo eterno fra le stelle. *Sustulit* vale sia «devò in alto» sia «tolse di mezzo», e la vergogna della situazione è resa nella sillessi *ipsoque nefasque*, mentre la fretta è espressa dall'accumulo polisindetico in *-que* al v. 505.

506-7. *raptos ... fecit*: ironicamente, dato il contesto negativo, il linguaggio del catasterismo richiama quello tipico della poesia laudativa alessandrina (p. es. Callimaco, fr. 110, 55-6 Pfeiffer). *Vicinaque sidera* sono l'Orsa Maggiore e Minore.

508-30. *Intumuit ... paelex*: Giunone perseguita Callisto anche fra le stelle. Non contenta della persecuzione, sfoga la sua gelosia presso la dea del mare Teti, convincendola a escludere per sempre l'orsa e il cacciatore dall'acqua del mare. Il discorso di Giunone porta all'estremo il tema della violenta e irrazionale gelosia della dea (cfr. la nota a 508-11). La tradizione per cui Orsa Maggiore e Minore, costellazioni polari, si distinguono nel cielo per tutto l'anno, e quindi «sono esentate» o «rifuggono» dal bagnarsi nell'Oceano, parte da due passi omerici, *Il.* XVIII 489 e *Od.* V 275; quindi Arato, 47-8; Virgilio, *Geor.* I 246; sul rapporto fra questa tradizione astronomica e il mito di Callisto cfr. Frentz 1967, pp. 103-5. Ci sono buone probabilità che Ovidio abbia specifici modelli poetici, dato che Igino, *Fab.* 177 cita quattro esametri da un testo definito in *Creticis uersibus*, un'opera poetica di autore sconosciuto ma verosimilmente anteriore a Ovidio. Vi sono notevoli incertezze di testo, dato che la tradizione di Igino è assai problematica, ma ecco la versione rivista da Courtney 1993, pp. 457-8 (Select Anonymous Fragments 8) *tuque Lycaoniae mutae et se-*

mine nymphae, / quam gelido raptam de uertice Nonacrino / oceano prohibet semper se tingere Tethys, / ausa suae quia sit quondam succumbere alumnae; «e tu [Arcade], mutato dall'origine umana che ti dette la ninfa Licaonia, quella che, strappata dalla gelida vetta di Nonacre, Teti proibisce in eterno si possa bagnare nell'Oceano, perché aveva osato subentrare nel letto alla sua pupilla (?)». Il frammento è giudicato di buona qualità e di tendenza neoterica o di poco posteriore da A. Hollis (*Traces of ancient commentaries on Ovid's Metamorphoses*, «PLLS» IX 1996, pp. 159-74, in particolare p. 167), che lo attribuisce a un poemetto *Epimenides* (titolo controverso: a favore di *Ephemeris* ved. la discussione di Courtney 1993, p. 246) di Varro Atacino, e lo combina con il frammento anonimo 9, attestato dalle *Narrationes* dello pseudo-Lattanzio Placido (II 6, p. 639 Magnus): *sed lucet in astris / Callisto renouatque suos sine fluctibus ignes* (ved. anche Cameron 2004, pp. 20-2 e 38-40). È del tutto verosimile che ci siano precedenti poetici per un mito che fonde insieme eziologia, astronomia e tradizioni locali: Ovidio sembra soprattutto interessato a valorizzare la tenacia di questa persecuzione, che mira a invertire quelli che sono i valori più normali del catasterismo nella cultura antica, cioè la glorificazione e il premio per meriti conquistati sulla terra.

508-11. *Intumuit ... infit*: il verbo iniziale, *intumuit*, non è attestato prima di Ovidio come indicazione psicologica, ed è sostanzialmente un termine medico: descrive lo stato d'animo di Giunone e in un certo senso anticipa lo stile alto e violento della sua tirata – un tipo di stile definito *tumidum* nella retorica antica, cfr. Seneca retore, *Suasoriae* I 12. Anche la cornice del discorso si conforma a questa tonalità: *infit* è arcaico e attestato solo qui in Ovidio. Tutto ciò naturalmente si adatta allo scenario cosmico della situazione ma contrasta anche con le meschine ragioni dell'intervento divino.

509. *ad canam ... Tethyn*: su Teti ved. la nota a 156; era stata fra l'altro nutrice di Era; il loro legame è spiegato in Omero, *Il.* XIV 201 sgg.; cfr. Ovidio, *Fasti* V 233. L'epiteto *canam* oscilla tra descrizione visiva del mare, in poesia latina sin da Ennio, *Annales* 505 Skutsch, ed evocazione della venerabile età di questa antenata degli dei attuali (cfr. Valerio Flacco, II 36 *Tethys grandaeva*).

511. *infit*: questo arcaismo, presente solo qui in Ovidio, attestato in Ennio, sporadicamente in Lucrezio e Virgilio, e in Livio solo nella prima deca, si sposa con l'autorità di Giunone e con il suo implacabile odio.

512. *regina deorum*: corrisponde a formule solenni in greco, p. es. *Hymn. Hom.* 12, 1 sg., Pindaro, *Nem.* 1, 59, ma è anche da inquadrare nella terminologia culturale romana, in cui *Iuno regina* è appellativo ufficiale della dea come parte della triade capitolina e destinataria di

templi e preghiere (cfr., p. es., Cicerone, *de domo sua* 144, 3; Livio, III 17, 3; V 21, 3; 23, 7, ecc.).

513. *altera*: è aggressivamente ambiguo, perché in Ovidio *alter* si trova anche nel senso generico di *alius*, «un'altra», ma un certo uso di *altera* è anche idiomatizzato nel linguaggio della gelosia e della rivalità amorosa: «quell'altra», il cui nome Giunone evita sempre.

515. *summo ... caelo*: porta all'estremo l'uso poetico dell'apposizione libera in iperbato iniziato dai poeti neoterici, a volte considerato tipico di Cornelio Gallo (*schema Cornelianum*, cfr. la nota a 106).

518. *et ... quisquam*: il testo dei codici mostra qualche incertezza, che Tarrant 2004 ritiene irrisolvibile, ma la scelta di *et uero quisquam*, facilmente ricavabile dalle lezioni tradite sulla base di Virgilio, *Aen.* I 48-9 *et quisquam numen Iunonis adorat / praeterea?*; *Am.* III 3, 33 *et quisquam pia tura focus imponere curat?*, sembra difendibile; va comunque ricordata (come fa Tarrant) la brillante congettura di D.A. Slater *et quisquam ulterius* (basata evidentemente sul *praeterea* virgiliano).

519. *prosum ... nocendo*: amara e densa ironia basata sul nesso tra *luno* e *iunare*, cfr. Casali 1995 a *Her.* 9, 11-2.

520-30. *o ego ... paelex*: per l'anacronismo ved. la nota a 409-10. La costellazione è formata da sette stelle il cui nome latino è *Triones* («Buoi Aratori»); da *Septem Triones* deriva il nostro settentrione. Giunone evita, non casualmente, di nominare sia Callisto sia la versione da lei derivante (*Arctos*, *Ursa*) del nome della costellazione.

521-2. *poenas ... impono*: il tono giuridico e formale (cfr. Fedro, IV 18, 29; Ulpiano, *Dig.* III 2, 13, 7), ripreso al v. 529 dal duro e prosaico *stupri mercede*, crea un acuto contrasto con la mancanza di responsabilità soggettiva da parte di Callisto.

525. *pulsa*: in contesto erotico ved. Properzio, III 16, 9 *peccaram semel et totum sum pulsus in annum*; con la variante *expulsa* ci troviamo di fronte a un vero e proprio tecnicismo nel senso di «divorziare», cfr. Cicerone, *pro Cluentio* 14; Ulpiano, *Dig.* XXV 1.

528. *septem ... Triones*: per l'uso di *Septemtriones* in poesia ved. I 64 *proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque Triones*; II 171 *tum primum radiis gelidi caluere Triones*.

529-30. *stupri ... paelex*: *stuprum* rende bene la brutalità dell'odio di Giunone: la parola è attestata in poesia epica solo qui, dopo Nevio, *Bellum Poenicum* fr. 46, 2 e 47, 2 Strzlecki, e in poesia augustea solo nell'elegia e in un passo di Orazio lirico dalle motivazioni stilistiche altrettanto particolari (ved. M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962, pp. 448-9). La posizione finale di *paelex* esprime bene il carattere ossessivo dell'odio della dea (ved. la nota a 466-73): si può confrontare il finale del suo ultimo discorso nell'*Eneide*, la cui parola conclusiva è il nome di Troia (XII 828).

531-835. Il grande ciclo di racconti che si apre ora e occupa quasi tutta la seconda metà del libro si distingue per la ricchezza dei collegamenti interni, fra cui i temi della delazione, dell'indiscrezione e dell'uso della voce, la frequente apparizione di volatili, il riferimento a leggende attiche, la presenza ricorrente del poemetto epico *Ecale* di Callimaco come modello, e il virtuosistico e asimmetrico trattamento del tempo. Importanti analisi della sequenza in Keith 1992 (con bibliografia) e Rosati 1994. Il testo di Ovidio propone una struttura elaborata e ricca, che non dipende dal riconoscimento di modelli specifici, ma il confronto con Callimaco aiuta a capire meglio la densità metaletteraria della strategia narrativa. L'effetto complessivo è incoerente ed enigmatico ma, paradossalmente, esiste una coerenza di fondo nella forma narrativa, che regolarmente spiazza e mette alla prova il lettore, con inversioni temporali, transizioni e ritorni affrettati, mutamenti di ritmo apparentemente capricciosi, e narrazioni a scatola cinese: il principio della metamorfosi si trasferisce dal contenuto alla forma narrativa (cfr. Galinsky 1975, pp. 94-5). La longevità proverbiale degli uccelli fa da supporto alla complicazione dei piani temporali e dei racconti inseriti. La brusca introduzione di animali parlanti contrasta con le regole tradizionali dell'epica e avvicina il registro a quello della favola e della poesia ellenistica. La sequenza di Ovidio è la seguente: (I) il corvo (*corvus*, greco κόραξ), un tempo candido, spia Coronide, fanciulla amata da Apollo, e scopre che ha un amore segreto. Vola quindi a informare il suo signore, ma per via si imbatte nella (II) cornacchia (*cornix*, greco κορώνη), che cerca di dissuaderlo narrandogli la sua esperienza di delazione: aveva sorpreso le figlie di Cecrope che disubbidivano a Minerva, aprendo la cesta che custodiva Erittonio, e aveva denunciato il fatto. Invece di premiarla, Minerva le aveva tolto il suo favore, scegliendo come sua prediletta la civetta, cioè (III) Nictimene (*noctua*, greco νυκταῖς), che prima della metamorfosi si era resa infame per un rapporto incestuoso con il padre. Ma il corvo (IV) non si fa convincere: come risultato, Apollo uccide Coronide, sua amata, incinta di suo figlio Asclepio, poi, pentendosi, salva il bambino e punisce il corvo facendone un nero uccello del malaugurio. (V) Ovidio segue poi il destino di Asclepio, che viene allevato dal centauro Chirone: la figlia di Chirone, Ociroe, esercita il suo dono profetico ma viene privata dei suoi poteri attraverso una metamorfosi in cavalla. Intanto Apollo (VI) viene derubato del suo armento da Mercurio, che punisce il delatore Batto mutandolo in una roccia; infine nello stesso giorno Mercurio si sposta ad Atene e qui si imbatte nelle figlie di Cecrope che erano state protagoniste del racconto narrato dalla cornacchia al corvo (II). Il suo infatuamento per una delle sorelle, Erse, scatena involontariamente la vendetta di Mi-

nerva per la colpa commessa da Aglauro, un'altra sorella, nel racconto (II): la dea scatena contro la figlia di Cecrope il demone Invidia, sino a che Aglauro, come già Batto, viene punita da Mercurio tramite pietrificazione. La storia (I), Coronide, il corvo e Apollo, ha una sua tradizione autonoma, con alcune varianti principali in Esiodo, fr. 60 M. - W., e in Ferecide, *FGH Hist* 3 F 3, Acusilao, *FGH Hist* 2 F 17 sg.; Pindaro, *Pyth.* 3, 1 sgg. Il corvo come delatore è presente in alcune varianti, in particolare nel *Catalogo delle donne*, ma non in Pindaro, secondo il quale Apollo, con le sue doti di chiaroveggenza, scopre da solo la tresca. Ovidio sembra accentuare la crudeltà impulsiva di Apollo, riprendendo il tema degli amori distruttivi degli dèi che è comune a tutta questa parte del poema. Alla luce della struttura complessiva, è importante che Coronide (greco Κορωνίς) abbia un nome affine a quello greco della cornacchia. Il racconto della cornacchia (II) ci porta a contatto con alcuni frammenti conservati dell'*Ecale* di Callimaco, 70-4 Hollis. Si tratta di un racconto inserito nella narrazione principale, di notevole lunghezza, e insolitamente attribuito a un uccello parlante, la cornacchia, appunto. La cornacchia parla a qualcuno che probabilmente è un uccello, ma sicuramente non la civetta, e di certo non il corvo, la cui storia è menzionata in terza persona. Come in Ovidio, la cornacchia lamenta di aver perso il favore di Atena per la vicenda delle figlie di Cecrope. La storia è importante per Callimaco, che ha incentrato tutto il suo poema sulle antiche leggende dell'Attica. La cornacchia profetizza poi il destino del corvo, che per una colpa analoga sarà mutato da bianco in nero. Le somiglianze quindi riguardano il destino della cornacchia e del corvo, la vicenda delle Cecropidi, e anche il riferimento alla civetta, per cui il modello greco offre un collegamento fra le storie (I)-(IV) e (VII) di Ovidio. Va notato che in Ovidio (v. 569) la cornacchia dice di essere figlia di *Coroneus*, per cui, implicitamente, il suo nome appare essere *Coronis*, come quello della fanciulla assassinata da Apollo. La differenza più notevole riguarda gli incastri di tempo del racconto: la cornacchia di Callimaco profetizza la sorte del corvo, mentre in Ovidio c'è un'inversione dei piani temporali. Inoltre in Callimaco il tema dell'«ambasciatore che porta pena» poteva essere proprio il connettivo tra la lunga chiacchierata degli uccelli e il contesto della narrazione principale: è presumibile che gli uccelli entrino nel discorso perché stanno valutando se portare a Teseo la notizia infausta della morte di Ecale (cfr. B. Gentili, «Gnomon» XXXIII 1961, p. 342; sulle conseguenze per il rapporto con Ovidio, H. Lloyd-Jones, *Greek comedy, Hellenistic literature, Greek religion and miscellanea*, Oxford 1990, p. 149). Questo ciclo di racconti (dopo il caso isolato di *Cycnus*) è la prima introduzione a una categoria di metamorfosi che aveva avuto note-

vole importanza nella poesia alessandrina, le trasformazioni di umani in uccelli: dei testi più importanti, l'*Ornithogonia* del poeta Boios (o poetessa Boio), e l'omonimo poemetto di Emilio Macro, poeta romano che aveva avuto contatti con Ovidio, ci restano solo scarsi frammenti: per una valutazione dei rapporti con Boios/Boio ved. soprattutto Forbes Irving 1990, pp. 33-7. Ovidio tiene conto solo implicitamente di un motivo fondamentale di questa tradizione ellenistico-romana, il nesso fra la trasformazione in uccello e l'ornitomanzia, ma il tema della conoscenza del futuro è fondamentale in tutta la sequenza. Per il rapporto con Callimaco sono importanti gli studi di Hollis 1990, pp. 33, 224-62 e *passim*; Keith 1992; Rosati 1994; Galasso 2000, *ad loc.*; A. Zissos - I. Gildenhard, *Ovid's "Hecale": deconstructing Athens in the Metamorphoses*, «JRS» XCIV 2004, pp. 47-72.

531-41. *Di ... albo*: un altro rimando interno a una storia del primo libro (cfr. I 715 sgg.), combinato con una transizione fra storie che gioca con le attese del lettore: il movimento di Giunone sembra portarci verso una nuova storia, invece è la mente del narratore con i suoi desultori processi analogici a far progredire il racconto. Il richiamo estetizzante all'eziologia delle piume di pavone, sottolineato dalla ripetizione di *pauonibus* in due versi consecutivi, coinvolge non solo la morte di Argo ma anche la persecuzione di Io nella transizione tra le storie di altre due eroine vittime di violenze divine, Callisto e Coronide. La sequenza di tre paragoni per il candore del corvo, colombe, occhio del Campidoglio e cigni, rielabora tre paragoni usati nel racconto della cornacchia di Callimaco, *Hec.* fr. 74, 15 sg. Hollis (cfr. la nota a 538-41): le piume del cigno, il colore del latte e quello della spuma del mare. Ovidio mantiene uno dei tre termini di paragone, che ora assume un nuovo valore per il richiamo alla metamorfosi di Cigno, e innesta un riferimento alle antichità romane che ha sapore callimacheo, analogo ai riferimenti all'archeologia ateniese tipici dell'*Ecale*, e in particolare all'uso dell'anacronismo nel poema di Callimaco (per un esempio ved. la nota a 709-10 e cfr. la nota a 538-41). Il sorprendente riferimento temporale *nuper* (533) è solo il primo di una serie di segnali temporali ingarbugliati in tutto questo nido di racconti: i due protagonisti del dialogo tra uccelli che sta per incominciare, la cornacchia e il corvo, sono entrambi famosi per la longevità più che umana (Esiodo, fr. 304 M. - W.), e sono quindi una rappresentazione vivente di uno «spirito del racconto» che travalica i confini realistici del tempo narrativo.

534-632. *Il corvo e la cornacchia*. Ved. la nota a 531-835.

535. *corue loquax*: allude a Callimaco (*Hec.* fr. 74, 18 Hollis), e sfrutta l'uso abituale di *loquax* riferito a uccelli (p. es. *Fasti* II 89; *Am.* II 6, 37).

538-41. *Capitolia ... albo*: il tono è fiabesco ma c'è precisa allusione a Callimaco, *Hec.* fr. 74, 15-8 Hollis (260, 56-9 Pfeiffer): giorno verrà «quando il corvo, proprio lui che ora sfiderebbe anche i cigni, e il latte per il suo colore, e la spuma somma delle onde, come l'oscura pece avrà l'ala funesta» (trad. D'Alessio). Su questo modello Ovidio innesta precedenti romani; per il v. 536 cfr. Virgilio, *Aen.* VIII 655 *argenteus anser*, con anticipazione del confronto con le oche capitoline; infatti al posto dei cigni di Callimaco si insinua qui un'altra rara anticipazione rivolta alla storia di Roma (cfr. Feeney 1999, p. 27): quando i Galli attaccarono la roccaforte del Campidoglio in una notte del 390 a.C. le sacre oche del tempio di Giunone dettero l'allarme e salvarono la città. Questo tipo di commento del narratore, con riferimento alla sua posizione storica, è inusuale nell'epica, anche se ha precedenti virgiliani; non rientra però in quella categoria di anacronismi che include la confusione dei piani temporali all'interno del racconto. C'è un elegante contrasto fra il tema dominante degli uccelli come delatori o informatori sgraditi e la funzione positiva attribuita alle oche nel mito romano.

541. *color albus*: è espressione usata da Lucrezio a proposito dei corvi in II 822-3, che attesta il paradosso «più raro di un corvo bianco» (poi Giovenale, 7, 202; cfr. «fino al giorno che i corvi diventeranno bianchi» in Ateneo, VIII 360).

542-6. *Pulchrior ... culpam*: secondo Esiodo (fr. 60 M. - W.), il corvo rivela ad Apollo che Coronide si è sposata con l'eroe tessalico Ischi. La rappresentazione di Coronide come infedele ad Apollo è attestata a partire da Pindaro, *Pyth.* 3, 25 sgg. La punizione subita da Coronide, o da Ischi, varia a seconda delle fonti.

544-5. *ales ... Phoebeius*: che il corvo sia uccello sacro ad Apollo è motivo tradizionale che sta a monte del modello callimacheo; cfr. Hollis 1990, p. 252.

546. *index*: è termine tecnico nel linguaggio processuale. L'*index* che rivela un *adulterium* fa pensare alla legislazione matrimoniale augustea, anche se qui *adulterium* ha il senso di «affare di sesso non matrimoniale».

547-8. *garrula ... cornix*: anche qui è presente uno stereotipo culturale, Esiodo, *Op.* 747 *λαλέουσα κορώνη*; fr. 304 M. - W.; Aristofane, *Au.* 609; Callimaco, *Iamb.* 4, fr. 194, 63 e 81-2 Pfeiffer: «sono instancabili, quanto chiacchierano! sfrontata cornacchia, non ti fa male il becco?» (trad. D'Alessio), ma la garrula natura della cornacchia è fondamentale per tutta la sua partecipazione alla vicenda.

548. *consequitur pennis*: richiama una similitudine epica di Virgilio, in cui uno sparviero raggiunge facilmente una colomba (*Aen.* XI 721 sg.).

550. *praesagia*: l'uso di presagi è particolarmente pungente perché la cornacchia, come il corvo, è un *oscen*, un uccello augurale che fa parte della scienza romana dei presagi, sia per il suo apparire, sia per il suono, cfr. v. 597, e, p. es., Plauto, *Asin.* 260; Virgilio, *Ecl.* 9, 15; Orazio, *Carm.* III 27, 11-6; Properzio, IV 1, 105.

553. *prolem ... creatam*: Ovidio tratta con riservatezza una storia che i poeti, sin da Omero (*Il.* II 547-8; cfr. Callimaco, *Hec.* fr. 70, 8 Hollis) hanno difficoltà o imbarazzo a narrare: Efesto (Vulcano) aveva cercato di possedere la vergine Atena (Minerva), riuscendo solo a spruzzarle una gamba di sperma; questo seme, deterso con un battuffolo di lana (greco *ἐρίον*) e gettato a terra, aveva fecondato il suolo generando così l'eroe Erittonio («il Molto-Terrestre» ovvero «Lana-Terra»). Le figlie di Cecrope, il re ateniese che è parte uomo parte serpente, violano la consegna di custodire Erittonio chiuso in una cesta, e per la loro curiosità saranno punite da Minerva. Ovidio prepara lo sviluppo di un'altra storia (VII: ved. la nota a 531-835), incentrandolo la colpa sulla sola Aglauro, in contrasto con il filone secondo cui tutte e tre le sorelle sono colpevoli (p. es. Euripide, *Ion* 273), e in accordo con Pausania, I 18, 2 e Apollodoro, III 14, 6. Il mito è uno dei collegamenti fra questa parte del libro II e il poemetto epico *Ecale* di Callimaco, cfr. Hollis 1990, pp. 229-31 e 240; cfr. anche Euforione, fr. 9, 1-6 Powell. Il nesso è un rovesciamento paradossale del modello di Lucrezio, V 1101 *prolemque ex se uidere creatam*. Ved. in genere N. Loraux, *Les enfants d'Athéna*, Parigi 1981; G. Baudy, *Ein Kultobjekt im Kontext. Der Erichthonios-Korb in Ovids Metamorphosen*, «WS» CVI 1993, pp. 133-65, sul rituale delle Arreforie.

554. *Actaeo*: l'aggettivo è sinonimo poetico di *Atticus* in poesia colta a partire da Virgilio, *Ecl.* 2, 24 e, prima, in poesia ellenistica, ma data l'importanza del modello di Callimaco, *Ecale*, è significativo che Ἀτταῖν, riferito appunto alla protagonista Ecale, sia la prima parola del testo callimacheo, fr. 1 Hollis. È possibile che ai vv. 553-56 ci sia un riecheggiamento del fr. inc. 166 Hollis, secondo il contesto suggerito da Pfeiffer al fr. 756. Il frammento descrive una cesta di vimini, di un tipo particolare definito «casto e antico», per cui Ovidio potrebbe avere inserito *Actaeo* come una sorta di glossa al rapporto intertestuale con l'*Ecale*.

554-5. *texta ... tribus*: per l'interpolazione in un ramo della tradizione R.J. Tarrant, «TAPhA» CXVII 1987, pp. 289-90.

555. *gemino*: riferito a Cecrope, metà uomo metà serpente (Euripide, *Ion* 1164; Aristofane, *Vesp.* 438; Callimaco, *Hec.* fr. 260, 26

Pfeiffer = 70, 11 Hollis, e *Iamb.* 4, fr. 168, 68 Pfeiffer), vale «biforme, ibrido», un'innovazione semantica di Ovidio (cfr. v. 630 a proposito del centauro Chirone).

557. *fronde leui*: è sintagma epico, cfr. Virgilio, *Aen.* XII 207.

559-60. *Pandrosos ... Aglauros*: i nomi delle tre ragazze (mai altrove in poesia romana) hanno un tema acquatico in comune e sono stati spiegati con un carattere di fertilità della storia e del rituale: Pandroso (Tutta-Rugiada) Erse (Stilla di Rugiada) e Aglauro (Acqua Chiara).

564. *noctis auem*: è facilmente interpretabile sulla base del latino *noctua* «civetta», cioè «la notturna» (cfr. Varrone, *Lat.* V 76) e dell'associazione fra Atena e questo uccello nella cultura greca. L'ostilità della cornacchia è spiegabile con la posizione di privilegio che la civetta ha nel culto ateniese della dea, nella numismatica e nella simbologia politica di Atene, ma per i cattivi rapporti fra le due specie animali fuori dal mito ved. anche Aristotele, *Hist. an.* IX 609a 8; in ambito latino, già Lucrezio, VI 749-55 sa che le cornacchie sono assenti dalla zona dell'acropoli ateniese, forse con specifica allusione all'*Ecale* di Callimaco.

566-95. *puto ... toto*: la cornacchia spiega l'origine del suo legame con Atena.

569. *Coroneus*: la sua menzione (Keith 1992, p. 36 e nt. 80) lascia pensare che il nome della ragazza fosse Coronide, figlia di Coroneo, proprio come quello della vittima di Apollo nella storia successiva. Cfr. anche la notizia per cui a Corone in Messenia una statua di Atena teneva in mano una cornacchia (Pausania, IV 34, 6).

572-3. *per litora ... harena*: l'allusione allitterante a un passo di Virgilio (*Geor.* I 388-9 *tum cornix plena pluuiam uocat improba uoce / et sola in sicca secum spatiat harena*; «allora la cornacchia sciagurata chiama a piena voce la pioggia e si aggira sola con sé stessa sulla rena secca»; cfr. Arato, 950-3; Cicerone, *Aratea* fr. 4, 8-9), in cui il soggetto è proprio una cornacchia osservata con precisione zoologica, crea un effetto surreale, che è glossato in Ovidio da *ut soleo*. Questa espressione infatti non può che riferirsi al presente, alla vita animale che ha trasformato in comportamento etologico quello che era un atteggiamento occasionale del personaggio umano (non accettabile la traduzione di Keith 1992, p. 29 «as was my wont»). La fanciulla in Ovidio si comporta già anticipatamente da cornacchia, se si vuole ascoltare la voce del modello virgiliano, o inversamente la cornacchia in Virgilio continua il modello mitologico ovidiano che si pone come sua paradossale «fonte» (buona analisi in Keith 1992, pp. 29-30, che nota anche come qui *soleo* riecheggi in modo irrazionale il *sola* di Virgilio).

574. *uidit et incaluit*: Ovidio accentua la componente libidinosa

come variazione su un famoso tema teocriteo (II 82) più volte riadattato dai poeti romani, cfr. S. Timpanaro, *Contributi di filologia e storia della lingua latina*, Roma 1978, pp. 219-87.

576-7. *densum ... harena*: il passaggio da *densum litus* a *molli harena* suggerisce con straordinaria precisione naturalistica l'osservazione di una spiaggia sabbiosa, con suolo compatto al bagnasciuga (cfr. v. 573 *summa ... harena*) e soffice se si va verso la terraferma: il dettaglio è funzionale allo sviluppo dell'azione (cfr. anche v. 586).

578-80. *deos ... caelo*: la preghiera provoca un doppio effetto di sorpresa: quella agli dèi non si è dimostrata una fonte di felicità per gli umani sino a questo punto del poema, ma qui è efficace; tuttavia, come nel caso di Callisto ai vv. 477-8, rimane il dubbio che la divinità non agisca nel senso richiesto dalla fanciulla: come nota Anderson 1996, *ad loc.*, il poliptoto *pro uirgine uirgo* sottolinea che Minerva interviene rimuovendo l'aspetto a cui è insensibile: la bellezza sensuale della fanciulla.

588. *comes ... Mineruae*: presenta un'altra interessante imitazione e variazione dall'*Ecale*, a cui appartiene verosimilmente il fr. inc. 167 Hollis; lì un uccello che parla in prima persona, una civetta come risulta dalla tradizione indiretta, cioè esattamente l'uccello di cui la narratrice è nemica, dice di essere stato assegnato a Pallade come «messenger» o «assistente».

589-95. *quid ... toto*: Nictimene, la rivale, viene diffamata in una metamorfosi brevemente accennata. La versione della storia in Igino, *Fab.* 204 e in Servio, a Virgilio, *Geor.* I 403 dimostra quanto la cornacchia sia volgare e maliziosa: secondo le fonti in prosa la Civetta era stata violentata dal proprio padre, e dal suo pudore deriva l'abitudine notturna dell'uccello: non si tratta quindi di una metamorfosi che espia un crimine vergognoso. Il linguaggio della cornacchia fa pensare invece a una storia come quella di Mirra (X 299-502). Il nome proprio sviluppa il *noctis auem* del v. 564 e viene implicitamente fatto derivare dal greco νύξ «notte» e μένω «attendere» (cfr. André 1975, p. 193), in modo da incorporare in sé l'idea del senso di colpa come paura della luce. Non ci sono prove che la versione di Ovidio figurasse in Boio o Nicandro, mentre sono possibili ipotesi riguardo a Callimaco; fra il materiale ellenistico giunto fino a noi, ci sono analogie con un altro poeta caro a Ovidio, Euforione, nella sua narrazione sulla metamorfosi dell'uccello χαλκίς (*SH* 413; Forbes Irving 1990, p. 254). Il pettegolezzo astioso della cornacchia contro la civetta ha qualcosa di patetico se si considera che questo uccello è una sorta di numero uno tra gli animali per la stabilità e il successo della sua associazione con una divinità: stabile abitante dell'acropoli ateniese, immagine emblematica del culto di Atena e della città stessa, riprodotta

nella monetazione ufficiale ateniese, consacrata dal proverbio «portare civette ad Atene», forse persino effigiata sulla statua di culto di Atena del Partenone, opera di Fidia (cfr. Dunbar 1995, pp. 248, 351-54; J. Fink, *Die Eule der Athena Parthenos*, «MDAI[A]» LXXI 1956, pp. 90-7), la nemica della cornacchia ha poco da temere dalla sua delazione. Si annuncia già qui il tema dell'Invidia che risulterà dominante nell'episodio di Aglauro.

597. *omen*: è particolarmente pungente dato che si tratta del termine normale per un auspicio tratto dagli uccelli, cfr. la nota a 550.

600-1. *laurea ... plectrum: amantis* potrebbe significare «l'offesa della sua innamorata», nonostante l'uso di *amans* per Apollo al v. 612. La sillessi (ved. la nota a 312) esprime la sorpresa del dio, trasformando la psicologia in figura retorica volutamente artificiosa: l'effetto qui è particolarmente ricercato dato che il termine «a contrasto» è quello mediano di una serie di tre elementi, il plectro. L'attenzione si concentra su *plectrum*, e c'è funzionalità narrativa, dato che il punto focale della storia è la fulminea sostituzione dell'arco che uccide alla lira che dà piacere (cfr. Kenney 2002, p. 47, che mostra come sia generico e sbagliato parlare di virtuosismo fine a sé stesso). La menzione del lauro non può che richiamare la conclusione tendenziosamente ottimistica della storia di Dafne, I 558-65, per cui si deve supporre, con effetto quasi comico, la caduta della corona dal capo (per l'iconografia simposiale della corona caduta, segno di amore infelice, ved. J. Hangard, *Ipsae defluebant coronae*, «Mnemosyne» XXIV 1971, pp. 398-400). L'uso del plectro è attribuito ad Apollo come modello della musica citarodica fin da *b. Ap.* 184 sg., e l'immagine di Apollo citaredo era familiare nell'arte figurativa augustea. Per il ruolo di Apollo in tutta la vicenda ved. J.F. Miller, «The lamentations of Apollo in Ovid's *Metamorphoses*», in Schubert 1999, pp. 413-21.

605. *indeuitato ... telo*: l'effetto del verso di quattro parole e dell'eccezionale aggettivo *indeuitato* determina un senso di brusco arresto della sequenza dinamica. Così si passa dall'impulsiva violenza di Apollo alle conseguenze pesanti e immodificabili della sua reazione: la vittima, ma anche l'uccisore, non possono evitare le conseguenze del colpo. *Indeuitatus* è *bapax* assoluto in latino e ha una caratura prosodica molto rara, formando qui una serie di cinque sillabe lunghe: l'effetto è ben meditato come mostra Kenney 2002, p. 67, che ricorda come fosse disponibile la normale alternativa, a diversa struttura prosodica, *ineuitabile telum* o *non euitabile telum*.

607-10. *candida ... fudit*: dato il contesto, il richiamo a descrizioni di battaglia dell'epica o della storiografia è paradossale e sarcastico, cfr. Livio, XXV 16, 9 *perfusi hostium cruore*; Virgilio, *Aen.* II 532 ac

multo uitam cum sanguine fudit; ma c'è anche ricordo della tragedia di Didone, IV 621 *uocem extremam cum sanguine fundo*. Per la formula patetica «due in una» (*duo ... in una*) e le sue distorsioni cfr. Ovidio, *Am.* II 13, 15 (con Mc Keown 1998, *ad loc.*) e *Met.* III 473.

611. *corpus ... est*: il verso è espunto da Gierig e Tarrant 2004, ma è importante per indicare in modo icastico il definitivo effetto della morte, così da rendere paradossale il tentativo di cura di Apollo, e miracolosa la separazione tra il bimbo e il cadavere della madre. Per *frigus letale* cfr. *leti frigore*, Lucrezio, III 401; IV 924 (coerentemente con la tecnica di Ovidio di evocare il linguaggio scientifico del materialismo di Lucrezio in contesti fantastici).

614. *causamque dolendi*: per il linguaggio della colpa cfr. la passionale reazione di Amata in Virgilio, *Aen.* XII 600 *se causam clamant crimenque caputque malorum* («si proclama causa, colpa e origine dei mali»).

616. *odit ... sagittas*: la clausola del verso sembra derivare dal lamento sulla crudeltà delle frecce d'amore in Tibullo, II 6, 15 *fractas ... tua tela, sagittas*.

617-8. *conlapsam ... artes: conlapsamque fouet* richiama due momenti contestuali del tragico suicidio di Didone: Virgilio, *Aen.* IV 664 *conlapsam aspiciunt*; 686 *semianimemque sinu germanam amplexa fouebat*. C'è un parallelo con la storia di Apollo e Giacinto in X 188-9; Ovidio, come fa spesso, può avere trasportato elementi da una storia a un'altra simile, anche riutilizzando modelli letterari di un mito diverso; Knox 1986, p. 15 cita Euforione, *Hyacinthus* fr. 43 Powell e Bione fr. 1 (patetica descrizione dell'incapacità di Apollo a curare il suo amato Giacinto). Cfr. anche I 521 sgg. La storia di Coronide in Pindaro, *Pyth.* 3, 25 sgg. non comprende questo tentativo di cura. Il fallimento delle arti mediche completa in negativo la ricapitolazione degli attributi di Apollo – lauro, lira, arco – e anticipa il tema di Esculapio, patrono della medicina, che sta per essere salvato dal corpo di Coronide. L'uso di *medicus*, attestato come aggettivo a partire da Virgilio, *Geor.* III 455, allude al titolo cultuale Apollo Medicus (con *medicus* usato come sostantivo), cfr. I 521.

621-2. *caelestia ... lacrimis*: per la tendenza a considerare gli dèi immuni dal pianto cfr. *Fasti* IV 521 e già Euripide, *Hipp.* 1396. Tuttavia, in un poeta come Ovidio, leggi e licenze coesistono, cfr. I 584.

623-5. *iuuena ... ictu*: il punto di vista del dio è espresso nella similitudine (caratterizzata da una voluta complicazione nell'intreccio verbale, tanto che il lettore inizialmente esita su quale sia il parallelismo) della giovenca che assiste alla mattanza del vitellino – forse con intenzionale richiamo ai sacrifici con cui Apollo stesso e gli altri dèi erano onorati. Il modello di Lucrezio, II 352 sgg. (dove la mucca cer-

ca invano il vitello portato via per essere sacrificato) viene posto in forte contrasto con l'azione divina, proponendo una visione inedita del sacrificio nella prospettiva animale (cfr. Callimaco, fr. 75, 10-1 Pfeiffer), umana e divina allo stesso tempo. Come spesso nella poesia antica, le emozioni degli dèi sono poste su un piano distaccato rispetto alla capacità umana di analizzarle in modo razionale. Il crudele dettaglio del colpo secco suggerisce diversi gradi di partecipazione, quella dell'animale umanizzato, quella degli esecutori e degli astanti umani, mentre il dio, imperscrutabile, decide di onorare la morta con *iniusta iusta* e di risparmiare il feto. L'incredibile parto di Esculapio dalla salma della madre, che aveva subito una morte intollerabilmente iniqua, anticipa la straordinaria vicenda di questo eroe della medicina e dei passaggi tra vita e morte.

625. *tempora ... ictu*: la similitudine si distingue per la precisione, non comune in poesia antica, con cui sono forniti dettagli sulla pratica del sacrificio cruento. Il *uictimarius*, stando a destra dell'animale, abbatteva la vittima con un martello o con una scure, prima che il *cultarius* o *papa* colpisse con il coltello. Nell'arte figurativa, una plastica immagine del sacrificante con il martello levato è testimoniata, ad esempio, dalle coppe di Boscoreale. Alcuni elementi richiamano a livello stilistico descrizioni di battaglia nell'epos, cfr. Virgilio, *Aen.* IX 808-10 *caua tempora ... discussaeque iubae*.

627. *iniusta ... iusta*: è un originale ossimoro, basato sull'uso di *iusta* «riti funebri» e sul proverbiale motto *summum ius summa iniuria* (p. es. Cicerone, *Off.* I 33). Lo stile tragico offre modelli come il famoso «nozze non nozze» (Sofocle, *Oed. tyr.* 1214; cfr. Catullo, 64, 83 *funera nec funera*). Per i dettagli della straordinaria nascita di Esculapio/Asclepio il confronto è con Pindaro, *Pyth.* 3, 40 sgg.

630. *Chironis*: il centauro Chirone, mitico educatore di fanciulli eroici, è designato per ora con l'enigmatico epiteto *geminus*, che si riferisce, come illustra il successivo *semifer* (cfr. Cicerone, *Aratea* 59; Lucrezio, IV 587) alla sua natura ibrida, di uomo-quadrupede.

631-2. *sperantem ... coruum*: è presente di nuovo il modello di Callimaco, *Hec.* fr. 74, 15-20 Hollis; si completa così a distanza l'allusione presente nei vv. 538-41 («compenso che a lui Febo per un messaggio darà quando sul conto della figlia di Flegia, Coronide ... una sporca storia saprà», trad. D'Alessio).

632. *consistere*: è probabile che sia termine tecnico per il diritto di partecipare a un collegio, cfr. Festo, pp. 446-8 Lindsay.

633-75. *Ociroe e Esculapio*. La figlia di Chirone, Ociroe, viene trasformata in una giumenta dagli dèi per mettere a tacere la sua voce profetica. Ovidio è isolato nell'uso del nome di Ociroe; il nome più frequente

nella tradizione è Hippo «cavalla», nome ovviamente profetico, oppure successivo alla sua trasformazione. La storia è attestata in un frammento della *Melanippe saggia* di Euripide (fr. 480-1 Kannicht) e nei *Catasterismi* dello pseudo-Eratostene (18), in cui prevale l'interesse per il catasterismo finale. Ovidio ha sfrondata la storia da diverse possibili ramificazioni, riguardanti la colpa della ragazza, il suo rapporto con Chirone, le ragioni dell'intervento divino e l'autore della metamorfosi (a volte individuato in Artemide), nonché il catasterismo. Il risultato è una narrazione inquietante, in cui la metamorfosi viene addirittura narrata in prima persona, e domina la questione del rapporto tra parola umana e controllo divino sul mondo. Ociroe passa da donna ad animale per aver voluto rivelare troppo. La rivelazione coinvolge almeno un segreto potenzialmente grandioso, perché la storia di Asclepio e Ippolito riguarda la possibilità di vincere la morte nel mondo umano e la responsabilità degli dèi nel mantenere il confine invalicabile tra mortali e immortali. Sulla tradizione nel complesso ved. Forbes Irving 1990, pp. 210-1. L'idea di una profezia «strozzata» dall'intervento divino è carica di significato nella cultura romana. Essendo ispirata presumibilmente da Apollo (v. 641), e poi messa a tacere per sempre dalla metamorfosi, Ociroe è una sorta di Sibilla: gli oracoli sibillini sono costantemente controllati e talora distrutti dall'autorità statale romana, e Augusto si segnala per il suo intervento in questo campo. La profezia della ninfa ricorda per certi aspetti la quarta egloga virgiliana, l'annuncio dell'avvento di un misterioso e salvifico *puer*: un testo carico di influssi sibillini che doveva prestarsi, nell'epoca di Ovidio, a notevoli controversie ermeneutiche.

634. *oneri ... honore*: ved. Keith 1992, p. 85; il bisticcio (anche paretimologico) era tradizionale, cfr. Varrone, *Lat.* V 73 (altro in Casali 1995, a *Her.* 9, 31).

635. *rutilus ... capillis*: il colore rossastro della chioma fluente è funzionale nel racconto perché anticipa un colore tipico di criniere e manti equini, cfr. *Fasti* V 380 dove Chirone è detto *flauus*; e la metamorfosi conclusiva al v. 673 sg.

636-8. *filia ... Ocyroen*: il nesso con *fluminis ... rapidi* glossa, con l'aiuto di *uocauit*, il nome di Ociroe «rapida corrente»: di solito il personaggio porta solo il nome metamorfico Hippe o Hippo, o Melanippe «cavalla nera». Ci viene quindi implicitamente ricordato che i personaggi mitologici si esprimono in lingua greca. Il nuovo nome in Ovidio è solo reso implicitamente al v. 674 sg., con un invito al lettore dotto che può tentare una sorta di glossa al contrario, dal latino al greco. L'idea di un cavallo che profetizza può essere legata all'episodio omerico del cavallo parlante di Achille, Xanto, e si è notato che

anche Xanto porta il nome di un corso d'acqua (J. Heath, *Prophetic horses, bridled nymphs: Ovid's metamorphosis of Ocyroë*, «Latomus» LIII 1994, pp. 340-53).

638. *artes ... paternas*: Chirone è il più nobile esponente delle «arti» nel mondo eroico: esercita medicina, astronomia, musica, diritto e religione, cfr. Bömer, a *Fasti* V 379 sgg. La mantica come specialità di Hippe è messa in evidenza da Euripide (*Melanippe saggia*, fr. 665a-c Mette).

639. *fatorum arcana*: annuncia la solennità delle rivelazioni, con ripresa di Virgilio, *Aen.* I 262 *uoluens fatorum arcana* (cfr. *Aen.* VII 123). Virgilio però si riferiva ai poteri assoluti di preveggenza che spettano a Giove; la concorrenza con questi poteri sarà fatale al destino di Ociroe.

640. *uaticinos*: ha paralleli nel linguaggio sacrale di Livio, XXV 1, 12; XXXIX 16, 8, ma l'enfasi sul furore dell'ispirazione ha un suono un po' preoccupante, dato che *mente furorem concipere* ricorre in Virgilio, *Aen.* IV 501 in contesto fortemente distruttivo. L'enfatica menzione del dio ispiratore senza il nome proprio, Apollo, è tipica in Ovidio delle scene di invasamento profetico (Albert 1988, p. 207 e nt. 627).

642. «*toto*»*que*: l'uso innovativo di *-que* entro il discorso diretto (cfr. la nota a I 753) fa sì che il lettore sia quasi rapito (verso il futuro) nel flusso inarrestabile delle parole profetiche. *Salutifer* è risposta poetica a modelli di epiteto cultuale come il greco σωτήρ «salvatore» e viene ripreso a XV 744, dove *uenitque salutifer Vrbi* «romanizza» la missione universale qui annunciata da *salutifer orbi*, cfr. Properzio, III 11, 57 *urbs ... toto quae praesidet orbi*.

643-8. *puer ... nouabis*: il piccolo Asclepio diverrà il dio della medicina e della guarigione, ma attraverso terribili peripezie. Riporterà in vita Ippolito, che era stato ucciso da un'ingiusta maledizione lanciata dal padre Teseo (cfr. XV 535; *Fasti* VI 745-62; Virgilio, *Aen.* VII 765-73, che qui viene presupposto come modello); per punire questa violazione dell'ordine naturale, Giove annienterà Asclepio con un fulmine, ma per intercessione di Apollo lo riporterà in vita facendone un immortale. Sono presenti, come spesso accade nel poema, moduli innici adattati a un contesto drammatico, cfr. per gli inni rituali ad Asclepio i paralleli in Powell, 134, 60; 136, 19 sg.; 137, 20 sg.; 139, 28 sg.

645. *fas erit*: il nesso anticipa i poteri salvifici del divinizzato Esculapio, ma lo fa in modo problematico, perché nella sua storia proprio la capacità di vincere la morte si scontra con un divieto divino, cioè il contrario del normale valore di *fas est* nella cultura latina. *Semel* infatti deve riferirsi al mito di Ippolito, per cui ved. XV 483-544; Virgilio, *Aen.* VII 770-3, dove *indignatus*, detto di Giove, del v. 770 corrisponde qui a *dis indignantibus*.

647. *corpus ... exsangue*: è locuzione epica (Virgilio, *Aen.* II 542), ma si è sospettata (Barchiesi 1994, p. 258) ambiguità profetica con *ex angue* «da un serpente», dato che Esculapio è associato al serpente nel suo ritorno dalla morte: cfr. i costrutti paralleli *eque deo* al v. 647 ed *ex aeterno* al v. 653.

649-54. *pater ... resolutus*: la rivelazione del futuro del padre Chirone è atroce e inattesa: eroe immortale, il centauro sarà ferito accidentalmente da una freccia di Eracle intinta nel veleno dell'Idra di Lerna (cfr. Ferecide, *FGH Hist* 3 F 83) e a causa dei dolori terribili non potrà che chiedere la morte. La fine della storia con il catasterismo è narrata in *Fasti* V 413 sg., per cui *restabat fati aliquid* al v. 655 potrebbe essere un arguto caso di rimando incrociato fra i due poemi (ma ved. la nota a 655). In ogni caso Ovidio è consapevole che il destino per Chirone è problematico e paradossale, dato che si tratta di un non-mortale, di cui si narrava sia la morte per intervento delle Parche (v. 654), sia la rinuncia volontaria all'immortalità (Eschilo, *Prom.* 1027 sgg.), sia il catasterismo (*Fasti* V 413 sgg.). C'è un importante contrasto inespresso con la storia di Asclepio: entrambe le storie riguardano violazioni del confine tra mortali e immortali e suscitano preoccupazione nel mondo divino.

651-2. *dirae ... serpentis*: l'eco di Orazio, *Ep.* II 1, 10 *diram qui contudit Hydram* è pungente, dato che proprio la vittoria di Eracle sul mostro sarà causa involontaria della fine di Chirone.

655. *fatis*: esprime la compresenza, tipica del latino, delle nozioni di «destino» (*fatum*) e di «poter parlare» (*fas, fari*): la rivelazione del destino non sarebbe finita qui, ma è qui che poteri superiori troncano la parola di Ociroe.

657-8. *praeuertunt ... praecluditur*: l'uso di *praeuertunt* è interessante: dall'assonanza con *praecluditur* è chiaro che il senso immediato è «anticipare, prevenire», ma il verbo è spesso usato in poesia per esprimere la velocità di destrieri e altri animali, e inoltre, come nota Anderson 1996, *ad loc.*, nel contesto di un poema metamorfico in cui spesso *uerto(r)* è termine chiave, si crea una sorta di risemantizzazione: il destino anticipa Ociroe attraverso la metamorfosi equina, la «pre-trasforma» con una pena preventiva.

660-4. *futura ... biformis*: Ovidio sperimenta una sorta di grado estremo della metamorfosi, basato sull'autocoscienza e loquacità, di Ociroe, e sul suo paradossale carattere di chiaroveggente in transizione verso lo stato animale. La tecnica narrativa per cui un personaggio esprime in discorso diretto gli effetti di una mutazione è inattesa nell'epica e suggerisce influssi del dramma o della lirica (cfr. Albert 1988, pp. 220 e 164 nt. 485).

661. *facies humana*: richiama con ironica dissonanza un'iperbole

galante dalla poesia di Properzio, II 2, 3 *cur haec in terris facies humana moratur?*

662. *cibus*: la metamorfosi in animale è rispecchiata nell'uso di questo termine prosaico, mai utilizzato prima di Ovidio in poesia epica o lirica.

663-4. *in equam ... biformis*: Ociroe vuol dire che per lei esiste già una parentela con la specie del cavallo, tramite il padre Chirone, ma così facendo propone in *cognata corpora* un'eco imbarazzante della teologia imperiale romana, secondo cui il principe Augusto dopo morto sarà divinizzato e andrà a raggiungere le stelle «sue parenti», cioè Cesare suo padre che era stato assunto in cielo come corpo celeste, cfr. XV 839 *aetherias sedes cognataque sidera tanget*. La protesta di Ociroe per una metamorfosi totale ha qualcosa di ironico se si pensa che la madre di Chirone, la ninfa Filira, aveva chiesto di essere mutata in albero per non vedere la propria prole mostruosa. Chirone infatti doveva la sua forma ibrida al fatto che Saturno si era dovuto trasformare in cavallo durante, o dopo, il coito per sfuggire alla gelosia della moglie (cfr. VI 126; Igino, *Fab.* 138). D'altra parte la natura duplice dei Centauri era stata usata da Lucrezio come argomento per dimostrare (anche «a un animo ottuso») l'impossibilità di questo fantastico ibrido tra uomo e cavallo, cfr. V 878-82 *sed neque Centauri fuerunt, nec tempore in ullo / esse queunt duplici natura et corpore bino / ex alienigenis membris compacta, potestas / hinc illinc par, uis ut sat par esse potissit: / id licet hinc quamvis hebeti cognoscere corde* («ma di Centauri non ce ne furono e in nessun tempo poterono esistere esseri con doppia natura e doppio corpo, formati da un insieme di membra eterogenee: le proprietà e le forze di ognuna delle due parti non avrebbero potuto accordarsi: questo anche un animo ottuso potrà capirlo da quel che segue»): la metamorfosi di Ociroe invece viene vissuta come se fosse la violazione di un più «normale» stato di ibridità.

669. *edidit ... mouit*: la frequenza del suono *-i-* ha un chiaro valore onomatopeico per il tono acuto del nitrire: Ovidio insiste su questa risorsa retorica meno di altri poeti augustei, e qui la riserva alla eccezionale mimesi non tanto di un nitrito normale, ma della metamorfosi di una voce umana in verso animale, cosicché lo sforzo imitativo viene in certo modo glossato dal precedente *simulantis equam*: al compito istituzionale del poeta, imitare la realtà, si aggiunge quello, trasgressivo, di passare dalla mimesi alla metamorfosi. Ovidio sviluppa la descrizione di una metamorfosi da uomo (cioè, dio in normale forma umana) in cavallo che compariva in Virgilio, *Geor.* III 93-4 *Saturnus ... / Pelion binnitu ... impleuit acuto*.

672. *pallae*: è il normale abbigliamento lungo delle donne romane, qui trasferito alla Grecia mitica.

673. *uagi crines*: la ripresa del tema dei capelli (v. 635) sfrutta l'idea che essi, sciolti e in disordine, si addicono a una profetessa (cfr., p. es., Virgilio, *Aen.* VI 48), motivando così ancora di più la metamorfosi in criniera. Il nesso è già attestato, in contesto diverso, da Properzio, II 22, 9 *uagi crines puris in frontibus errant*.

674. *in dextras ... iubas*: per la criniera che cade a destra in un buon esemplare equino cfr. Varrone, *Rust.* II 7, 5; Virgilio, *Geor.* III 86; Properzio, IV 4, 38; Columella, VI 29, 2; *Geoponica* XVI 1, 9. Paradossalmente, il disordine profetico della chioma di Ociroe si ricompone in una bella regolarità animalesca.

675. *nomen*: il nome greco di Hippo o Hippe, «Cavalla».

676. *heros*: è notevole che il primo uso di «eroe» in questo poema epico sia riferito a un personaggio che piange disperato: *heros*, *herous* e *heroicus* sono spesso associati con i caratteri tipici del genere epico, grandiosità ed elevatezza di contenuti.

677. *rescindere*: è termine giuridico per «annullare una disposizione di legge», cfr., p. es., Terenzio, *Phor.* 445 sg.; Lucrezio, V 58; Cicerone, *pro Cluentio* 60.

678-9. *nec ... tunc aderas*: il poeta sfrutta come transizione il tema dell'assenza di Apollo, ma questo getta una luce enigmatica sull'ispirazione divina di Ociroe al v. 641.

680-707. *Batto*. La storia di Batto (per la manipolazione delle fonti cfr. V. Castellani, «TAPhA» CX 1980, pp. 37-50; in generale R. Holland, *Battos*, «RhM» LXXV 1926, pp. 156-83; N.O. Brown, *Hermes the thief*, Madison 1947; Forbes Irving 1990, pp. 286-7) è nota in due versioni, quella di *b. Merc.* 87-96, e quella ricavabile da Antonino Liberale, 23. La notizia contenuta in una nota marginale a quest'ultimo connette la storia con alcuni autori greci fra cui Nicandro negli *Heteroioumena*: il valore della notizia è discusso, ma dato che Nicandro risulta in vari punti una fonte delle *Metamorfosi*, è interessante speculare sulla possibilità di un diretto modello nicandro (cfr. Keith 1992, pp. 108-12, con bibliografia). Rispetto alle fonti che abbiamo, Ovidio ha accentuato notevolmente le caratteristiche di ingannatore e *trickster* proprie di Mercurio, e la sua beffarda padronanza della situazione. La storia è adesso collegata a tutto il contesto dei racconti «di delazione, loquacità e indiscrezione» (ved. la nota a 531-835) e ha al centro un personaggio il cui nome può significare tanto «Balbuziente» che «Chiacchierone», quindi con una nuova variazione sul tema dell'uso della voce che connette le storie di uccelli parlanti, della profetessa Ociroe, e quella successiva di Aglauro. Dato che quasi tutte le altre storie di questa sequenza sono accomunate da riferimenti a Callimaco, è curioso che un altro personaggio di nome Batto sia noto co-

me riferimento genealogico di Callimaco, comunemente designato *Battiades* a Roma.

680-2. *tempus ... canis*: come nell'episodio di Mercurio e Argo nel libro I, si intensificano dettagli propri della poesia bucolica; per il bastone in mano cfr. Teocrito, 7, 18-9; per la *fistula*, oltre a I 711 sg., ved. Virgilio, *Ecl.* 2, 36-7 *est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula*; Tibullo, II 5, 30-2. Keith 1992, p. 113 nota anche il modello di Teocrito, 1, 23 per il neologismo *pastoria* al v. 680, e la possibilità che il Batto di Teocrito, 4, 1 sgg. alluda al personaggio del nostro mito.

683-6. *amor ... abactas*: le motivazioni del servizio di Apollo presso Admeto variano nelle fonti (cfr. per la motivazione erotica Callimaco, *Apoll.* 49; Tibullo, II 3, 11-32; Ovidio, *Ars* II 239-42; Frentz 1967, pp. 34-8). Dal punto di vista della continuità con la storia precedente è interessante che una delle ragioni proposte è una punizione per aver reagito contro la morte di suo figlio Asclepio: Diodoro, IV 71, forse già in Esiodo, cfr. fr. 125 M. - W. e U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Isyllos von Epidauros*, Berlin 1886, p. 62 sgg. Sulle implicazioni dell'apostrofe del narratore ved. M.C. Alvarez - R.M. Iglesias, *Inferencia de Ovidio en algunos relatos de las Metamorfosis*, «MD» XLV 2000, pp. 83-102, in particolare pp. 92-3.

695-6. *hospes ... eas*: forse converrebbe considerare *hospes* come inizio del discorso diretto, secondo l'interpunzione proposta da Merkel: Batto è stato identificato come *hospes* da Mercurio, ed è importante che risponda nella stessa chiave, stabilendo quindi una relazione di *hospitium* simmetrica che è il presupposto del suo tradimento e della sua punizione, mentre meno significativa appare una designazione *hospes* riferita a Batto da parte del narratore. Ci sono comunque altri casi in cui la distribuzione delle parole tra narrazione e discorso diretto appare problematica (cfr. vv. 742 e I 689, curiosamente anch'essi in situazioni che coinvolgono Mercurio, dio del linguaggio e della sua manipolazione).

696. *lapis ... loquetur*: nel momento in cui Batto dice che prima di lui sarà la pietra a parlare si ritrova la più vera matrice ovidiana di questa versione del mito: a Ovidio (come nota Tissol 1997, pp. 35-6; cfr. anche Forbes Irving 1990, p. 37 per il prevalente interesse di Ovidio per le implicazioni linguistiche della metamorfosi) interessa che Batto involontariamente determini il suo contrappasso attraverso una formula linguistica che si rivela autodistruttiva: Mercurio trasformerà lui in una roccia, inverando così l'*ἄδύνατον* deprecatorio usato dallo spergiuro mortale. Tissol confronta la pratica antica chiamata *clدونمانيا*, basata sull'interpretazione di «voci» e «detti» che in una certa occasione possono diventare pregnanti contro le intenzioni di

colui che le pronuncia (p. es. il famoso *hic manebimus optime* in Livio, V 55, 2, detto da un militare durante una manovra e interpretato dai senatori come convalida del discorso di Camillo sulla necessità di non cambiare Roma con un'altra capitale; ved. anche *Met.* II 817): da notare che in entrambi i casi la parola umana viene manipolata da Mercurio/Ermes, dio della comunicazione e dell'interpretazione («ermeneutica»).

698. *uērsa ... figura*: il linguaggio della metamorfosi-camuffamento richiama la prima apparizione metamorfica di Mercurio in Orazio, *Carm.* I 2, 41-3 *siue mutata iuuenem figura / ales in terris imitatur, almae / filius Maiae* («sia che tu, avendo mutato forma in lui, volatile figlio di Maia, stia impersonando questo giovane») - con poco tatto in un contesto così immorale, dato che il modello oraziano suggerisce che Mercurio sia addirittura incarnato in Ottaviano, il salvatore del mondo romano.

702-3. *sub ... illis*: la ripetizione chiasmica è di particolare virtuosismo, dato che incorpora il parlato nella narrazione.

704. *risit*: la reazione divertita del dio ricorda un famoso episodio di travestimento divino nell'epica, l'incontro fra Atena e Ulisse in Omero, *Od.* XIII 287, ma lo sviluppo sarà ben diverso.

706. *index*: serve a collegare la storia, in modo ellittico, con l'etimologia di un toponimo, «la roccia» o «la vedetta» di Batto (Βάττου σκοπιαί: cfr. la nota a 680-707; forse Nicandro, in Antonino Liberale, 23), ma ricollega anche l'episodio al tema dell'informatore che era già stato messo a fuoco al v. 546. Cfr. Keith 1992, p. 110 sul significato dello slittamento semantico da σκοπιαί «luogo di vedetta» a *index* «spia, informatore». L'uso del termine latino ancora una volta nasconde quella che si può considerare la matrice linguistica greca dell'intero racconto etimologico, che dipende dall'interpretazione del nome Batto come «chiacchierone».

708-832. *Erse e Aglauro*. La colpa di Aglauro verso Minerva era già stata narrata dalla cornacchia ai vv. 552-61 (cfr. anche vv. 748-9); ora Mercurio inaspettatamente plana su Atene e va a cacciarsi nello sviluppo della stessa storia, portando, senza volere, rovina nella casa delle tre sorelle figlie di Cecrope. La punizione di Aglauro tramite pietrificazione è attribuita a Callimaco da *PHerc.* 243, II 1-6, per cui il rapporto di continuità fra le storie potrebbe estendersi anche al loro modello, specialmente se, come è possibile ma tutt'altro che dimostrato, la notizia del papiro si riferisce all'*Ecale*.

708. *Caducifer*: sembra essere invenzione di Ovidio e non ha un corrispondente esatto negli epiteti greci di Ermes, quale ad esempio

χρυσόοραυς «dalla verga d'oro» (*b. Merc.* 539). L'uso contestuale di *se sustulerat* suggerisce un gioco di parole (sia pure non isoprosodico) con *caducus* «che cade giù». *Paribus alis* sarebbe una normale descrizione di un uccello, ma la sorpresa è che si tratta di ali collocate sui talloni, cfr. I 671; riferito a Mercurio già in Virgilio, *Aen.* IV 252 sg. (cfr. anche V 657 e IX 14).

709-10. *Munychios ... Lycei*: la visione dell'Attica e di Atene dall'alto introduce nel poema la prima città-scenario di metamorfosi (l'ultima sarà Roma nel libro XV), con un effetto di particolare anacronismo nella menzione non solo della penisola di Munichia presso il Pireo, e dell'acropoli con il tempio di Atena, il Partenone, ma soprattutto del Liceo, che a Roma è famoso come luogo di cultura, sede della scuola peripatetica. Per un anacronismo parallelo nel poema di Callimaco, dedicato alle antichità dell'Attica, ved. *Hec.* fr. 71, 2-3 Hollis, in cui Atena entra nella sua Atene, già caratterizzata dal Liceo e dal «lucido» (di olio da palestra, cfr. Hollis, *ad loc.*) ginnasio di Apollo, e la cornacchia, che è la voce narratrice, va a incontrarla laggiù per portarle le cattive notizie su Erittonio e la sorella indiscreta: il Liceo poteva essere stato fondato al tempo di Pisistrato o di Pericle (*Suida*, s.u. «Lykeion»). Ovidio vi allude da un lato smorzando l'incongruenza, dato che il narratore latino ha più titolo che la cornacchia per conoscere questi nomi, ma dall'altro aumentando il senso di compiaciuto anacronismo attraverso l'uso di *culti*. C'è infatti un arguto doppio senso tra *culti* «ben coltivato» e «istruito»: l'effetto è rinforzato dal ricordo della prima menzione a noi nota del Liceo in poesia latina, Cicerone, fr. 10, 73 Courtney in *Academia umbrifera nitidoque Lyceo*, che è un elogio di Atene capitale della cultura greco-romana, in cui *nitido* sembra alludere proprio al passo qui esaminato dell'*Ecale* di Callimaco. Questo civilizzato Liceo contrasta con l'omonimo, selvaggio luogo arcade presentato in I 217 con qualche assomiglianza, *gelidi pineta Lycae*. Si tratta quindi di un'allusione ai ginnasi di Atene in età storica, con i loro parchi ben curati, affascinanti sedi di dibattito filosofico. Del resto, forse non a caso, il seguito dell'episodio ci farà scoprire una rappresentazione alquanto filosofeggiante di una passione immorale, l'invidia. Ci si può chiedere quindi se l'allusione al Liceo abbia una funzione metaletteraria che annuncia la matrice culturale del testo; una matrice filosofica, se non addirittura peripatetica. Per discussioni sull'invidia in ambito peripatetico ved. Aristotele, *Rhet.* II 10, 1-11: l'invidia è una «sofferenza alla vista di uno stato di buona fortuna», riguarda specificamente chi è «uguale», ad esempio «per stirpe e per parentela, e per età» (II 10, 2) e si estende in particolare ai rapporti di parentela e ai coetanei (10, 5), il che suona interessante per il caso di Erse e Aglauro. La localizzazione

della storia ad Atene è coerente con il suo contenuto anche perché l'idea di un giovane che si innamora a prima vista di una ragazza a una festa religiosa è un tipico soggetto di commedia ateniese, nel filone della commedia nuova di Menandro.

712-3. *uertice ... canistris*: *uertice supposito* offre un'immagine grafica delle celebri *κρηφόροι*, portatrici di canestri (*canistra*, greco *κρηφά*), del rito ateniese delle Panatenee, e viene evocata la presenza di queste figure cultuali nell'arte greca recepita a Roma. I canestri contenevano strumenti sacrificali e oggetti legati al rito, cfr. *FGH Hist* 328 F 8. In *Pallados arces* richiama Virgilio, *Aen.* XI 477 *ad templum summasque ad Palladis arces* (un'altra scena di culto in un'acropoli dedicata a Minerva, ma nella città dei Latini), cfr. la nota a 794. La tradizione prevalente voleva che le Panatenee fossero state inaugurate da Erittonio, ovviamente non più bambino, per cui di nuovo Ovidio provoca una sfasatura nella cronologia implicita della storia.

714-21. *deus ... auras*: la similitudine con un uccello richiama tutta la sequenza precedente (corvo, cornacchia) di cui la nuova storia è una continuazione. L'accostamento tra dio e animale da preda pone un problema ricorrente in tutto il libro II, quello della giustizia divina e dei rapporti tra dio, uomo e bestia. Inoltre la similitudine suggerisce la possibilità alternativa della metamorfosi: per Ermes che si può trasformare in un volatile o può essere visualizzato attraverso una similitudine, in cui vola, p. es., «come un gabbiano», cfr. Omero, *Od.* V 51-4; ved. anche la nota a 720. Il nubbio offre anche analogie specifiche con il dio: è famoso come migratore, è veloce, astuto e proverbiale per la capacità di adocchiare e ghermire le prede più difficili, come appunto il cibo sacrificale sull'altare: per le attestazioni, che lasciano supporre un modello greco per Ovidio, cfr. Dunbar 1995, pp. 510, 517; Pausania, V 14, 1, sull'altare di Zeus a Olimpia. Sulla potenza dello sguardo di Ermes cfr., p. es., *b. Ap.* 200.

719. *circumuolat alis*: ha un effetto sinistro su chi percepisce l'eco di Orazio, *Serm.* II 1, 58 *mors atris circumuolat alis*.

720. *Cyllenius*: richiama la tradizione epica: Omero, *Od.* XXIV 1, e in particolare la trasvolata di Mercurio dall'Olimpo a Cartagine nell'*Eneide*, che contiene una famosa similitudine di Mercurio con un uccello (IV 252-5). L'effetto epico è bilanciato dall'uso di *circinat* (v. 721), un verbo da architetto o agrimensore, mai utilizzato in poesia prima di Ovidio, e poi attestato solo in prosa tecnica e nella poesia astronomica Manilio.

722-3. *splendidior ... Lucifer*: Lucifero, detto anche Espero, era già stato identificato dagli antichi con il pianeta Venere, che è il corpo celeste più luminoso dopo il sole e la luna. Paragoni con Lucifero/Espero segnalano spesso persone di eccezionale, radiosa

bellezza, di frequente in contesti erotici. Ovidio si ricorda in particolare di una serenata galante del poeta ellenistico Bione (11, 1-5: «Espero ... tanto più fioco della luna quanto sei la più brillante fra le stelle, fammi luce»; cfr. Reed 1997, pp. 170-2). Mercurio deve essere sensibile a questo tipo di analogia: lui stesso è il dio di un altro fra i cinque pianeti luminosi che girano intorno alla terra (cfr., p. es., Igino, *Astronomica* II 42, 5; IV 16, 1).

727-9. *Balearica ... ignis*: la similitudine con il proiettile di fionda < appartiene allo stile didattico di Lucrezio; basandosi sulla credenza diffusa secondo cui i proiettili di piombo potevano arroventarsi nell'aria fino a liquefarsi (Aristotele, *Cael.* 289a; Seneca, *Nat. quaest.* II 57, 2; cfr. Virgilio, *Aen.* IX 588 in una scena di battaglia), Lucrezio aveva usato questa immagine per rafforzare la sua analisi naturalistica delle cause del fulmine (VI 177-9; 306-8). Le *glandes* di piombo sono bene attestate in ritrovamenti archeologici in ambito militare romano (ved. p. es. S.J. Greep, «Britannia» XVIII 1987, pp. 183-200, con bibliografia). Ovidio allude al modello lucreziano, aggiungendo la notazione geografica delle Baleari (patria di famosi frombolieri: egli poteva conoscere l'etimologia greca di *Baliarides/Baleares* dal greco βάλλω «scagliare», attestata in Diodoro, V 17, 1), ma in un contesto diverso. Il paragone potrebbe sembrare suggerito dalla traiettoria volante di Mercurio – che comunque è un dio non un missile – ma si rivela subito basato su un salto metaforico: l'incandescenza è dovuta non al moto del dio nell'atmosfera, ma all'apparentemente ovvio traslo della passione amorosa come ardore. Il recupero di immagini di Lucrezio di trasformazione naturale in un contesto concettuale diverso era tipico già di Virgilio (che tende a «rimitologizzare» Lucrezio, pur servendosi del suo stile sublime: cfr. Hardie 1986), ma assume un valore ancora nuovo nella poetica metamorfica e paradossale di Ovidio. Anche *incandescit eundo* presuppone lo stile scientifico di Lucrezio, VI 341 *mobilitatem ... quae crescit eundo*, già fatto proprio in contesto mitologico da Virgilio per la sua allegoria della Fama che *uirisque acquirit eundo* (*Aen.* IV 175).

731. *fiducia formae*: si tratta di una vera e propria formula dell'eleghia latina d'amore (cfr. Bömer, *ad loc.*), che di solito indica l'orgoglio della donna abituata al corteggiamento: Properzio, III 24, 1; Ovidio, *Ars* I 707. Il riferimento a un dio è provocatorio e mostra come l'eleghia tenda a invadere l'epos ovidiano con i suoi valori e il suo linguaggio: non a caso segue subito una descrizione in cui il tema epico della vestizione e dell'armamento viene tradotto nell'ideologia tipica della poesia d'amore ovidiana, cura di sé, ricerca dell'immagine giusta e seduttiva (*cultus*). Tutta la preparazione del dio è in conflitto con le concezioni tradizionali della mascolinità romana e appare ispirata alle

raccomandazioni dell'*Ars amatoria* (I 505-16) per una cura del corpo e dell'abbigliamento volta alla conquista erotica; d'altra parte, essendo un giovane dio, Mercurio non ha bisogno di migliorare «miracolosamente» il proprio aspetto, come avviene per Ulisse, Giasone ed Enea nell'epica, in famose scene di seduzione.

734. *limbus ... aurum*: è un abbigliamento notevolmente ricercato e orientaleggiante, cfr. Virgilio, *Aen.* IV 137 (Didone) *Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo*. L'attenta esibizione dell'oro fa pensare che Mercurio voglia giocare la carta della ricchezza nel corteggiamento, impersonando quindi il tipico *diues amator*, l'odiato rivale dello squattrinato poeta elegiaco: ma ne nasceranno solo guai, forse con divertimento del poeta, che è uno specialista di poesia amatoria.

736. *talaria*: aggiunge un nuovo tocco alla raffigurazione di Mercurio, dopo la dinamica presentazione di I 671-5; è il termine particolare per le «ali ai piedi» di I 671, cfr. Virgilio, *Aen.* IV 239; Properzio, II 30, 5 (poi anche Perseo, 5, 667 e 730).

737-9. *pars ... Herse*: *pars secreta domus* allude con precisione a uno spazio caratteristico della casa greca, il *gynaeceum* (vocabolo attestato a Roma in Plauto e Terenzio, occasionalmente in prosa, ma non in poesia classica). Intarsi in avorio e tartaruga sono molto preziosi, cfr. Varrone, *Lat.* IX 47; Virgilio, *Geor.* II 463; Lucano, X 119 sgg. Considerando il seguito della storia non è una pura coincidenza che Aglauro abbia la camera di sinistra, il lato associato alla sventura nella divinazione greca.

741. *scitarier*: la forma di infinito in *-ier* è sentita come arcaica già in Virgilio, e questo è il solo esempio in tutta l'opera di Ovidio. Non è facile stabilire le implicazioni di questa scelta, a meno che non si tratti di voluta sproporzione tra la solennità della forma e le intenzioni del dio (per le tonalità da commedia o da mimo ved. anche vv. 731-6), o di allusione a qualche specifico modello che ci sfugge.

742-3. *Atlantis ... ego*: i testi romani di età classica non hanno segni grafici di discorso diretto, ma normalmente in poesia epica l'introduzione dei discorsi è così formalizzata da rendere facile il riconoscimento dei confini fra narrazione e battute dei personaggi. Ovidio, però, spesso rende difficile questo passaggio e si prende gioco delle convenzioni che separano voce dell'autore e voce dei personaggi (cfr. I 689; II 695; ved. anche la nota a I 753 sull'uso di *-que*). Qui il lettore può esitare se il discorso debba cominciare da *Atlantis* o da *ego*; nella prima ipotesi, la più prevedibile, il discorso diretto inizia da un punto del verso niente affatto canonico; nella seconda, la più sottile, Mercurio si presenta in modo incompleto e lascia ad Aglauro il lavoro di interpretazione. Per complicare le cose, Ovidio usa nel verso precedente il nome *Mercurius* per la prima volta nel poema, ma non lo ripete

nel discorso diretto. L'effetto è di sottolineare l'artificiosità della distribuzione di certe informazioni tra voce del narratore e voce dei personaggi. Come altre divinità in questo poema, Mercurio si sta appropriando di formule della poesia innica e culturale per valorizzarsi agli occhi dei mortali: qui il richiamo è all'*incipit* dell'ode a Mercurio di Orazio, I 10, 1 *Mercuri, facunde nepos Atlantis*, con emblematico passaggio da vocativo a nominativo.

746-7. *prolis ... amanti*: Mercurio dà per scontata con disinvoltura la solidarietà di Aglauro verso la sorella, che diventerà invece il punto critico di questa storia. L'uso di *matertera* (normale termine di parentela, presente solo in commedia nella poesia romana pre-ovidiana) implica una particolare vicinanza, perché la zia materna funziona nella famiglia romana come una vice-madre. La scomparsa improvvisa dalla scena di Mercurio ed Erse e lo svanire della prospettiva di un incontro erotico saranno una brusca sorpresa per il lettore. La strategia di Mercurio crea nel lettore abituato all'elegia e alla commedia l'aspettativa di un normale negoziato con il (o la) custode, *custos*, la persona che controlla l'accesso alla donna amata: questo accentua l'effetto di sorpresa che segue immediatamente.

748-52. *oculis ... orbem*: la focalizzazione sugli occhi di Aglauro e poi, molto più forte, su quelli di Atena, serve da innesco per la violenta e inattesa irruzione dell'Invidia (v. 760 sgg.), che è un demone dello sguardo. Essendo una dea, Atena ha occhi più che umani, e *luminis orbem* cattura questo aspetto. La dea è famosa per il suo terribile sguardo e per il misterioso epiteto epico «glaucope», nonché per l'uso dell'egida resa minacciosa dalla testa di Medusa, con il suo sguardo micidiale: ora sta per manifestare attraverso la visione il suo potenziale di violenza (per altri passi poetici sullo sguardo di Atena ved. A. Barchiesi, in C. Foss - P. Knox [edd.], *Style and tradition. Studies in honor of W. Clausen*, Leipzig 1998, pp. 132-5). Potrebbe esserci un'importante focalizzazione sull'*Écale* di Callimaco; il fr. 72 Hollis «e lei, diventando livida, con gli occhi che guardavano feroceamente di traverso» (cfr. Hollis 1990, p. 240), può essere riferito alla reazione degli occhi di Atena all'indiscrezione della figlia di Cecrope nella storia di Erittonio: la ripresa di Ovidio permette quindi di allineare l'aggressione di Atena contro Aglauro ai suoi antefatti nel poema callimacheo, e inoltre prepara la via all'episodio dell'Invidia, che sembra invece innovazione romana (cfr. le note a 760-4 e a 787) anche se nutrita anch'essa di ideologia callimachea. Questo nesso nasconde una implicazione ancora più importante: che cosa spinge veramente Atena alla sua vendetta? Il narratore umano potrebbe non essere libero di svelare un segreto che ferisce una divinità, in particolare quando tutta la vicenda narrata mostra i pericoli dell'indiscrezio-

ne e della delazione. Qualche fonte antica lascia trasparire la possibilità che Atena, la dea stessa della verginità che va orgogliosa del suo tempio, il Partenone sull'acropoli ateniese, non sia estranea alla nascita del proto-ateniese Erittonio come la versione canonica fa sembrare: sono fonti rare e tarde (cfr. Hollis 1990, p. 229), ma Ovidio riferisce la storia di Atena vergine che alleva Erittonio dopo un parto anomalo, e lo fa con notevole malizia in *Trist.* II 293-4. Del resto l'uso di *sua ne secreta uiderent* al v. 556 non esclude implicazioni maliziose: *secreta* è usato non solo a proposito di misteri religiosi, ma anche di scandali sessuali occultati. Atena sembra sfuggire il contatto con Invidia ma il seguito del poema lascia qualche dubbio sulla sua impermeabilità a questo influsso corruttore: come altro spiegare la passionale distruzione della rivale Aracne e della sua opera che neppure il livore può criticare (VI 129-38; cfr., in particolare, II 778-9 con VI 130)? Tanto Ovidio quanto Callimaco sono influenzati forse dai grandi occhi cerulei dell'iconografia dell'Atena Parthenos di Fidria: nelle storie che collocano la dea ad Atene, è difficile sfuggire all'impatto della sua immagine culturale nel Partenone, immagine che lei stessa anticipa, o ricrea, nell'arazzo di VI 78-9.

748. *nuper*: suscita una interessante ambiguità (cfr. Rosati 1994, p. 14): la storia è in effetti di poco precedente nel tempo della narrazione ovidiana, ma non nella cronologia assoluta, dato che la narratrice, la cornacchia dalla lunga vita, la colloca ben più indietro nel tempo (cfr. v. 552).

749. *flauae ... Mineruae*: per la chioma bionda di Pallade Atena ved. p. es. Pindaro, *Nem.* 10, 7; fr. 34 Maehler.

755. *aegida concuteret*: basato su Virgilio, *Aen.* VIII 353-4 *cum saepe nigrantem / aegida concuteret dextra* (soggetto Giove), cfr. VIII 435 sgg. (i Ciclopi forgiano la terribile egida di Pallade); non viene spiegato in che rapporto si pone questa apparizione del Γοργόνειον con la storia di Perseo e la testa di Medusa che verrà poi narrata in IV 799 sgg.

757. *Lemnicolae*: è *bapax* sia in Ovidio che altrove. L'informazione integra obliquamente il racconto su Erittonio fornito dalla cornacchia.

758-9. *gratam ... auro*: forse la rancorosa immaginazione di Atena si basa sull'idea che un favore fatto a Mercurio, che non solo è dio, ma è dio degli arricchimenti improvvisi (cfr. *ditem*), sarebbe stata una mossa particolarmente vantaggiosa per Aglauro.

760-4. *Inuidiae ... abundet*: l'apparizione di Invidia è di grande importanza storica: si tratta di una delle prime e più complesse raffigurazioni allegoriche nell'epica (dopo la celebre Fama in *Aen.* IV 173 sgg., con cui ci sono punti di contatto, cfr. la nota a 805); in questo

poema seguiranno Fame (VIII 799 sgg.), Sonno (XI 592 sgg.) e infine la casa della Fama (XII 39 sgg.). Viene valorizzato il nesso fra invidia e inerzia, secondo un modulo di tradizione filosofica (cfr. M.W. Dickie, «AJPh» XCVI 1975, pp. 378-90). Precedenti indiretti sono offerti da Esiodo, *Op.* 195 sgg., in cui il poeta rappresenta l'Invidia come una sorta di demone, ma non certo in modo grafico, e da sintetici riferimenti a Φθόνος nella poesia greca successiva (p. es. come detrattore del poeta in Pindaro e in Callimaco, *Apoll.* 105-13, cfr. *Invidia* in Virgilio, *Geor.* III 37-9, con M.W. Dickie, «ICS» VIII 1983, pp. 65-79; K.M.D. Dunbabin – M. Dickie, *Invidia rumpantur pectora. The iconography of Phthonos/Invidia in Graeco-Roman art*, «JAC» XXVI 1983, pp. 7-37). Ovidio si inserisce nella tradizione «poetologica» sull'Invidia con i suoi riferimenti a *Liur* nelle opere elegiache (*Am.* III 15; *Rem.* 365-89), ma qui va ben oltre nel creare una sua versione poetica del pericoloso demone. La presenza di allusioni alla concezione dell'invidia in Callimaco (cfr. la nota a 787) è particolarmente notevole in una parte del poema che ha a che fare con il modello dell'*Ecale*. D'altra parte la sua Invidia non è solo la tradizionale nemica dei poeti: è anche vicina all'ispirazione poetica perché ha un'intensa sensibilità visiva e una capacità di elaborare le immagini tutta particolare. Come Fame e come i sogni della casa del Sonno, questa personificazione vive in osmosi con l'autoconsapevolezza del poeta (cfr. Hardie 2002a, p. 236; Tissol 1997, p. 67). Il dettaglio iniziale *nigro squalentia tabo* richiama una delle più atroci scene dell'*Eneide*, l'esibizione delle teste mozzate di Eurialo e Niso (IX 471-2 *ora uirum ... / ... atroque fluentia tabo*). Il richiamo al «freddo che rende inattivi» è importante a livello allegorico (cfr. Dickie, *artt. citt.*), e si collega a tipiche rappresentazioni dell'inverno nel mondo agrario, cfr. Omero, *Il.* XVII 549-50; Bione, 2, 5; Virgilio, *Geor.* I 299 *hiems ignaua colono*; Orazio, *Carm.* IV 7, 12 *bruma ... iners*. Cfr. *pigra* al v. 771 (con Orazio, *Carm.* I 22, 17-8) e *inerti* al v. 772.

762-3. *sole carens ... tristis*: sono elementi topici in descrizioni poetiche degli inferi, cfr. Virgilio, *Aen.* VI 534 *tristes sine sole domos*.

768-70. *uidet ... uisa*: la sequenza di forme di *uideo* in tutto il brano illustra il forte nesso tra Invidia e «vedere», che trova riscontro in definizioni antiche come Isidoro, *Differentiae* I 610 *inuidiae autem nomen dictum est a nimis intuendo felicitatem alterius*. L'invidia prende nome dal guardare troppo intensamente, e di traverso, la gioia e il successo altrui.

769. *uitiorum alimenta*: gioca sul duplice senso, quello proprio di cibo e quello traslato di «nutrimento di una passione, di un'emozione» (cfr. Properzio, III 21, 4).

771. *pigra*: è da preferire a *pigre*, sia perché l'avverbio non è atte-

stato in poesia augustea, sia per il riecheggiamento di una suggestiva descrizione di Orazio (*Carm.* I 22, 17-8 *pigris ubi nulla campis / arbor aestiua recreatur aura*); così fra l'altro si intensifica la sintonia tra il paesaggio e la fisio-psicologia di Invidia (cfr. 772 *inerti*), anche alla luce dei confronti portati da M.W. Dickie, «AJPh» XCVI 1975, pp. 378-90 e «ICS» VIII 1983, pp. 65-79. *semesarum*: solo qui in Ovidio; ricorda la ripugnante dieta delle Arpie virgiliane, *semesam praedam et uestigia foeda relinquunt* (*Aen.* III 244).

775. *pallor ... macies*: per il nesso tra magrezza e Invidia, basato sulla consunzione di sé stessi provocata dallo spettacolo della fioridezza altrui, ved. Orazio, *Ep.* I 2, 57, con l'espressivo *macrescit*.

776-7. *acies ... ueneno*: l'obliquità dello sguardo è segno fisico dell'invidia ma anche elemento costitutivo del malocchio, cfr., p. es., Callimaco, *Aitia* fr. 1, 37-8 Pfeiffer (con Massimilla 1996, *ad loc.*); G. Maloney (ed.), *The evil eye*, New York 1977. La descrizione è insieme molto specifica a livello fisico, e capace di sollecitare l'immaginario: *liur* infatti è non solo il colore associato all'invidia ma anche un quasi-sinonimo di Invidia (cfr. Ovidio, *Trist.* IV 10, 124-5); i denti sono messi in risalto sia come dettaglio ripugnante sia come attributo necessario della malevolenza aggressiva (cfr. Publilio Siro, 33). Per il dente nero cfr. anche Orazio, *Epod.* 5, 47 *dente liuido*; 6, 15 *atro dente*; *Carm.* IV 3, 16 *iam dente minus mordeor inuido*; per *rubigine dentes* è umoristico che Ovidio stia echeggiando la sua prescrizione agli innamorati «combattete il tartaro» (*Ars* I 515 *careant rubigine dentes*). L'altro elemento fisiologico che viene richiamato è il *fel*, espressione tecnica della medicina antica, indice del legame tra Invidia e costituzione atrabiliare (cfr. Dickie, *artt. citt.*).

779. *uigilacibus*: è stato messo in dubbio in quanto troppo raro, ma è attestato in un passo di Properzio (IV 7, 15) che non manca di interesse per Ovidio e la sua espressività fonica e semantica si adatta meglio del generico *uigilantibus* alla situazione descritta.

780. *uidet ... uidendo*: come ai vv. 768-70 l'accostamento di Invidia a verbi di vedere ha un forte valore di definizione etimologica e allegorica (cfr. in generale H. Wieland, *Invidere-videre. Eine poetische Antiithese*, «Glotta» LXXI 1993, pp. 217-22).

783-5. *talibus ... est*: la battuta di Minerva è eccezionalmente secca e stringata per gli standard piuttosto pieni e cerimoniosi della narrazione epica; l'effetto è di esprimere la fretta e il disgusto di Atena, e l'uso di *breuiter* (solo qui nel poema) è un segnale di questa eccezionale compressione. La sequenza di monosillabi del v. 785 è volutamente sgraziata: nel mondo dell'Invidia anche il linguaggio si fa squallido e bieco. Il nome di Aglauro arriva solo alla fine, come se l'odio lo ritardasse, accompagnato dal secco e prosaico *ea est*.

784. *infice*: ved. la nota a 832; c'è un richiamo alla pestilenza, cfr. Virgilio, *Geor.* III 479-81 *tempestas ... infecit pabula tabo*.

787. *obliquo ... lumine*: ved. Callimaco, *Aitia* fr. 1, 37 Pfeiffer; Orazio, *Ep.* I 14, 37-8 *non istic obliquo oculo mea commoda quisquam / limat*. Per la possibilità di un modello nell'*Ecale* di Callimaco ved. la nota a 748-52, e cfr. Hollis 1990, pp. 239-40.

788-9. *murmura ... indoluit*: un grande tocco di grottesco: l'Invidia non può che godere di fare il proprio lavoro a danno di Aglauro, ma, essendo per definizione incontrollabile e insaziabile, nello stesso tempo è straziata dall'idea di offrire una soddisfazione alla grande dea Atena. Anche l'uso di *murmura* potrebbe richiamare temi callimachei legati all'invidia: cfr. lo iettatorio mormorio dei Telchini, detrattori dei successi del poeta, nel primo verso degli *Aitia*.

789-90. *baculum ... cingebant*: la simbologia del bastone irto di spine (cfr. vv. 799 *hamatis ... sentibus*; e 810) è preceduta dalla metafora catulliana di *spinosa ... serens in pectore curas* (64, 72).

791. *ingreditur*: con questo verbo, nota Anderson 1996, *ad loc.*, *Invidia* si sposta dalla fase di macerazione rancorosa a quella distruttiva, entrando così in azione.

792-3. *exurit ... adflatu*: sia *exurit herbas* che *adflare* si ritrovano nella descrizione dei poteri venefici del basilisco in Plinio, *Nat. Hist.* VIII 78.

792. *carpit*: il verbo rende bene l'azione di Invidia a livello materiale, ma è anche di uso consueto per la denigrazione e il danneggiamento del successo altrui. La distruzione dei papaveri più alti ricorda un famosissimo messaggio cifrato della storia romana: Tarquinio aveva suggerito al proprio figlio di eliminare i papaveri alti (cfr. Livio, I 54, 6) e intendeva con ciò la decapitazione dei cittadini importanti di Gabii. In modo bizzarro, Ovidio riporta il simbolismo alla sua concretezza, ma in contesto dichiaratamente allegorico, e sempre in un'atmosfera di malvagio complotto. Come contrasto, viene utilizzata un'immagine idillica di Virgilio, *Ecl.* 2, 47 (una Naiade) *pallentis uio-las et summa papauera carpens*. La lezione *cacumina* (cime di alberi?) di P, accolta da Tarrant, non è altrettanto ricca di implicazioni.

794. *Tritonida ... arcem*: pur essendo una designazione esatta dell'acropoli di Atene con il suo (anacronistico) Partenone, imita due modelli infausti, che farebbero contenta l'Invidia: Virgilio, *Aen.* II 226 *saevaeque petunt Tritonidis arcem* (dove si parla dell'acropoli di Troia: per queste «rettifiche» del modello ved. la nota a 712-3) e Lucrezio, VI 750 *Palladis ad templum Tritonidis almae*, dove in effetti si parla di Atene e della sua funesta peste.

795-6. *opibus ... lacrimabile*: questa mitica Atene ha già – anche per far soffrire di più *Invidia* – tutti i caratteri di mecca della cultura e del

successo. Ovidio allude ironicamente alla tradizione elogiativa unanime che accompagna Atene, beata, prospera, splendida, nella poesia greca di età classica (p. es. Solone, 3, 21 Gentili – Prato; Pindaro, fr. 76 Maehler; Aristofane, *Nub.* 299-301; Sofocle, *Oed. Col.* 707-19; Euripide, *Med.* 824-32; *Tro.* 803; *Iph. Taur.* 1130-1; *Alc.* 452).

797-801. *intrauit ... uenenum*: l'attacco del demone alla mente e alla fisiologia di Aglauro è ispirato in particolare all'impressionante attacco della Furia Alletto contro Turno e contro Amata nel VII libro dell'*Eneide*, scena che ha il suo influsso anche sull'episodio di Ino in IV 495 sgg.

805. *cuncta ... facit*: *Invidia* ha la proprietà di ingrandire tutto che è tipica anche della Fama nella tradizione epica (cfr. Hardie 2002a, p. 237); una tradizione caratterizzata dall'autoriflessività: proprio come l'epos, ma con fini spesso corrotti e disonesti, Fama amplifica tutto ciò che tocca (Feeney 1991, p. 187).

809. *felicis ... uritur*: c'è un preciso contrasto con la similitudine dedicata alla fisiologia della passione amorosa (improvviso incendio di stoppie secche) in I 492 sgg.

812. *mori ... uideret*: variazione perversa su Virgilio, *Aen.* XI 417-8 *qui, ne quid tale uideret, / procubuit moriens*.

814. *limine*: la menzione della soglia è tipica del παρακλαυσίδιον (ved. la nota successiva), ma il linguaggio ha cupe risonanze epiche, cfr. il terribile oltretomba di Virgilio, *Aen.* VI 279 *mortiferumque aduerso in limine Bellum*.

815. *exclusura*: come anche *limen*, soglia (v. 814) è termine tecnico del παρακλαυσίδιον, la situazione dell'elegia d'amore in cui l'amante si lamenta per essere tenuto fuori dalla porta dall'amata o dal *custos*. Ved. soprattutto Lucrezio, IV 1177 *exclusus amator*; Tibullo, II 3, 73-4 *nullus erat custos, nulla exclusura dolentes / ianua*; Propertio, I 5, 20; Ovidio, *Am.* I 6, 31. Come già nella prima scena con Mercurio (cfr. Moore-Blunt 1977, commento al v. 747), il poeta usa stereotipi elegiaci per introdurre una svolta a sorpresa.

817. *ego ... repulso*: con queste parole Aglauro, senza volerlo, dà forma finale al suo destino: Mercurio/Erme è dio degli scassinatori con una speciale abilità a transitare per le porte e gli sbarramenti (cfr., p. es., *b. Merc.* 146-7; 283-5) e inoltre è dio del linguaggio e dei giochi di parole (cfr., p. es., Platone, *Crat.* 407): si limiterà a usare il linguaggio di Aglauro contro la sua locutrice, secondo lo schema punitivo già usato nel caso di Batto (cfr. la nota a 696), pietrificandola.

818. *uelox Cyllenius*: sembra, a prima vista, un normale stilema epico, senza stretti legami con il contesto, ma la velocità del dio si trasmette allo stile del discorso diretto, che non solo è di sarcastica bre-

vità, ma è distribuito «a singhiozzo», in modo del tutto anomalo per lo stile epico. Il sintetico e prosaico linguaggio *stemus ... pacto ... isto* fa pensare che dopotutto Mercurio è il dio romano del commercio, con le sue decisioni veloci e pratiche. Per l'uso di questo nesso in contesti di diritto commerciale ved. *Dig. XVIII 5, 7*.

825-6. *immedicabile ... serpere*: l'aggettivo poetico *immedicabile* (prima attestazione in poesia un passo solenne di Virgilio, *Aen. XII 858*) contrasta con l'uso più tecnico di *cancer* (mai usato in poesia elevata come definizione medica) con *serpo*, che si ritrova in testi di prosa medica (cfr. Celso, V 26, 31), ma anche nella satira di Lucilio, fr. 53 Marx *serpere uti gangraena malo atque herpestica posset* (un influsso diretto è ipotizzato da Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 20-2, data anche l'ipotesi tradizionale che il frammento di Lucilio si riferisca al concilio degli dèi che ha avuto influsso sul concilio ovidiano di I 167-245, in particolare l'immagine della terapia chirurgica di 190-2).

828. *respiramina*: sembra un'innovazione di Ovidio, basata forse sull'uso poetico di *spiramina* in Ennio, *Annales* 222 Skutsch, un passo di tendenza allegorica in cui a quanto pare la terra «respira» attraverso aperture che ne sono le «narici»; altrove in poesia in quel contesto si ha *spiraculum* (Lucrezio, VI 493; Virgilio, *Aen. VII 568*) e *spiramentum* (Virgilio, *Geor. I 90*).

832. *lapis ... illam*: il finale epigrammatico dimostra – con *illam*, riferito alla persona non alla statua – che l'aspetto dell'essere pietrificato, dai colori cupi e lividi, non di candido marmo, è condizionato dal processo di degenerazione avviato da *Invidia* (infatti *infecerat* riprende *infice*: il verbo, che significa sia «inquinare, avvelenare» sia «tingere», consente di tenere collegati i due momenti). Nello stesso tempo, il processo di metamorfosi fisica compiuto da Mercurio si complica di una trasformazione interiore, quella voluta da Atena/*Invidia* nella mente di Aglauro. I motivi dei racconti precedenti, la delazione e l'invidia nel mondo degli uccelli, e la pietrificazione dell'*index* Batto, vengono collegati e superati in un terribile crescendo finale. La punizione di Aglauro e delle sorelle è presentata in modi diversi nella tradizione: a volte è opera del serpente stesso, a volte di un accesso di follia più o meno immediato; cfr. Apollodoro, III 14, 6; Igino, *Fab.* 166, 5. Ovidio ha sviluppato in modo molto originale l'idea di un furore collegato all'atto di vedere (cfr. W. Wimmel, *Aglauros in Ovids Metamorphosen*, «Hermes» XC 1962, pp. 116-33). D'altra parte la pietrificazione di una delle Cecropidi pare essere attestata in un frammento del *de pietate* di Filodemo, *PHerc.* 243, 2-6, con attribuzione a Callimaco e menzione di Pandroso, non Aglauro, quale colpevole (cfr. A. Henrichs, *Die Kekropidensage in Pap. Herc. 243. Von Kallimachos zu Ovid*, «Cronache Ercolanesi» XIII 1983, pp. 33-45). In so-

stanza, gli indizi che abbiamo lasciano pensare a una forte innovazione che gravita tutta sul motivo dell'*Invidia* e sull'inquietante legame che viene stabilito tra la colpa di Aglauro e il risentimento di Atena.

833-5. *uerborum ... pennis*: spostandosi con facile volo, Mercurio si lascia alle spalle la metamorfosi di Aglauro (con la sua intricata causazione, qui riassunta in *uerborum mentisque profanae*, che può essere giudicata da punti di vista diversi) e arriva sull'Olimpo per giocare un ruolo subordinato nella prossima storia.

834. *dictas ... terras*: il nome della città di Atene deriva da quello della dea greca Atena, di cui *Pallas* è epiteto cultuale: cfr. le allusioni a 709 sg.; VI 70 sg.; VII 723 (con Michalopoulos 2001, p. 38).

836-III 2. *Giove ed Europa*. Come già il libro primo, anche il secondo termina con un mito collocato in Oriente e che stabilisce un rapporto tra Oriente e Occidente (per la sequenza Io-Europa-Medea-Elena cfr. Erodoto, I 1-2): questa volta siamo addirittura alle origini del nome Europa. Il tema degli amori di Giove riprende in modo simmetrico la storia di Callisto e questo dittico fa da cornice per la lunga sequenza delle storie di delazione e indiscrezione (vv. 549-835). Europa, non citata per nome fino a VI 104, è la principessa fenicia, figlia del re Agenore e sorella di Cadmo, rapita da Giove in forma di toro: la storia era stata oggetto di un prezioso epillio del poeta ellenistico Mosco (su cui ved. commento a cura di W. Bühler, Wiesbaden 1960; sull'imitazione da parte di Ovidio ved. *supra*, Segal, p. XCIV sg.). Dall'unione con il toro tradizionalmente nascono a Creta Minosse e Radamanto, personaggi che in questo poema sono richiamati molto più avanti e in ordine sparso (cfr. VII 456 sgg.; VIII 6 sgg. e 152 sgg.; IX 437-41), dato che Ovidio scompagina le convenzioni della poesia genealogica e catalogica. Fin da Erodoto, il ratto di Europa viene visto come una sorta di prologo ai rapporti storici fra Oriente e Occidente, tale da anticipare miti come la fuga di Medea (inizio del VII libro in questo poema) e il ratto di Elena (XIII libro) e collisioni storiche come le guerre persiane. Ovidio lo usa come introduzione, di tono leggero, alla lunga serie di storie tebane che occupa l'intero libro III, e come ricapitolazione del tema della predazione erotica degli dèi che è dominante nei primi due libri. Tra le varie testimonianze frammentarie, risulta che già in Esiodo (fr. 140 M. – W.) e Bacchilide (fr. 10 Snell – Maehler) Zeus si trasformasse in toro per rapire Europa, mentre in altre fonti il toro è solo un emissario del dio. La naturale continuazione di questa vicenda a Creta viene scartata da Ovidio, che passa con il libro III alla genealogia fenicia dei signori di Tebe. In termini di modello genealogico greco, questa elaborata transizione serve soprattutto a farci passare dalle origini ateniesi alle origini tebane:

queste due illustri città erano protagoniste della letteratura mitologica greca e della tragedia attica. In entrambi i casi Ovidio evita di fornire una trattazione completa della genealogia e delle origini, e si concentra su storie e immagini spettacolari, selezionando. Sull'eroticismo morboso proprio di trattazioni ellenistico-romane della vicenda cfr. soprattutto Nisbet – Rudd 2004 su Orazio, *Carm.* III 27 (in particolare pp. 319 e 329-38).

836. *seuocat*: solo qui nell'opera poetica di Ovidio, è un verbo che fa pensare a una macchinazione politica. Le istruzioni a Mercurio mostrano una volta di più che Giove è uno scaltro manipolatore di uomini e dèi. Il linguaggio è volutamente contorto: *causam amoris*, normalmente «il motivo dell'amore», qui vale «l'intenzione amorosa».

837-8. *fide ... cursu*: Giove presuppone nota la disponibilità di Mercurio come suo galoppino amoroso, con un rinvio implicito all'episodio di Io (I 669-70): lo stile solenne dell'ordine nasconde però anche un rinvio alla trama comica dell'*Amphitruo* di Plauto. In più, si tratta di occuparsi di bovini e l'abigeato è una specialità di Ermes (cfr. I 676-7; II 680-707).

839-40. *matrem ... suspicit*: per facilitare le cose, Giove fornisce al trasvolatore Mercurio una sorta di mappa astrale, riferita alla costellazione Maia, dal nome della madre di Mercurio/Ermes (cfr. I 669-70). L'allusione alle Pleiadi è particolarmente adatta ai Fenici, popolo famoso per la sua abilità nell'orientarsi con le stelle (cfr. III 44-5).

840. *Sidonida*: la sua prosodia, con seconda sillaba lunga, ha modelli greci (p. es. Euripide, *Hel.* 1451) ma contrasta con altri esempi in Ovidio (cfr. Omero, *Il.* VI 290): esiste un ovvio vantaggio in poesia esametrica nell'adottare forme quadrisillabe in -do- lunga e forme trisillabe in -do- breve.

843-5. *dixit ... solebat*: con la sua tipica velocità, così gradita alla poetica di Ovidio, Mercurio si sposta dall'Olimpo alla Fenicia, esegue e scompare dal racconto sino al libro VIII (v. 627).

845. *uirginibus Tyriis*: le fanciulle sono di Tiro quindi fenicie, senza precisa differenza rispetto a *Sidonida* del v. 840.

846-50. *non bene ... iuuencis*: dopo tutte le storie erotiche di Giove nei libri I e II, il dilemma tra maestà e libidine ha un carattere riassuntivo: la ricapitolazione dei poteri, condotta secondo lo stile dell'epos e dell'inno (padre, signore degli dèi, armato di fulmine, capace di smuovere il cosmo con un cenno autorevole) introduce il paradosso del suo nuovo capriccio: la scelta di una metamorfosi animale per stabilire un contatto sessuale con l'umanità. (Importante la ripresa di questi temi nell'arazzo di Aracne, VI 103 sgg.) Diventando

toro, Giove chiude il lungo ciclo che era stato aperto dalla fanciulla-vacca nella storia di Io. Il contrasto fra amore e serietà o saggezza o moderazione non è tradizionale nell'epos ma, non a caso, è comune nell'epigramma erotico greco, cfr. *Anth. Pal.* V 266; IX 132, 1.

851. *in teneris ... herbis*: suggerisce modelli di stile idillico, cfr. Lucrezio, I 260 *teneras lasciua per herbas*; Virgilio, *Ecl.* 8, 15; Orazio, *Carm.* IV 12, 9, in modo che, come già nella storia di Callisto, la rassicurante pace della natura contrasti con l'imminente ratto da parte di un potere invisibile. Come già in I 612, *formosus* presuppone un normale uso della lingua contadina, cfr., p. es., Varrone, *Rust.* II 2, 4, e in poesia Virgilio, *Ecl.* 5, 44; *Geor.* III 219.

852-6. *color ... gemma*: la stranezza, anzi unicità assoluta, di questo toro navigante desta meraviglia (cfr. Mosco, *Europa* 141-5; Nonno, I 93-7) ma è compensata dall'assoluta autenticità dell'immagine, così vera da sembrare «fatta a mano»: la metamorfosi è in generale una convivenza paradossale di realtà e artificio (Barkan 1986, pp. 11-2). D'altra parte il coinvolgimento del lettore (ved. soprattutto vv. 855-6) è una strategia provocatoria: questi appelli alla percezione dell'immagine sono tipici della tradizione dell'ἐκφρασις, in cui l'autore del testo sta elogiando un'opera d'arte (cfr. Solodow 1988, p. 210; Wheeler 1999, p. 154). Qui si tratta invece di un essere vivente, un animale che da una parte è frequente oggetto di rappresentazione figurativa per la sua celebrità nel mito; dall'altra è esso stesso una finzione artistica, una figura creata da Giove; e infine sarà oggetto di un'ἐκφρασις di opera d'arte in un libro successivo del poema (VI 104 *uerum taurum ... putares*; cfr. anche la raffinata allusione a questo mito in VIII 123-5, dove il verso 124 viene espunto da Merkel e Tarrant ma verosimilmente è autentico). Ovidio utilizza umoristicamente la descrizione di un bell'esemplare di vero bovino in Virgilio, *Geor.* III 53-4 (con il tecnico dettaglio di *palearia pendent*, cfr. Varro, *Rust.* II 5, 7; Columella, VI 1, 3). La dinamica del racconto muove dal punto di vista di Europa, che umanizza e ingentilisce l'immagine del toro, verso quello di Giove, che guida il gioco perverso dall'interno del suo strano travestimento.

859. *proelia ... minetur*: il linguaggio ricorda il modello di Virgilio, *Aen.* III 540 *bellum haec armenta minantur* (ved. anche XII 716 per l'uso di *proelia* riferito a lotte di tori), con un rapporto in apparenza illogico: in Virgilio si trattava di un presagio della natura bellissima della terra italiana. In realtà però, per i lettori che ricordano un famoso passo di Erodoto (I 1), anche il toro di Europa è un presagio poco pacifico: anticipa la lunga faida tra Oriente e Occidente che porterà alla guerra di Troia e alle guerre persiane (e, per i lettori augustei, fino ad Azio).

865. *latus ... niueum*: comporta un raffinato incrocio allusivo: Orazio parlava del candido fianco di Europa, *Carm.* III 27, 25-6 *sic et Europe niueum doloso / credidit tauro latus*; ma la stessa espressione si ritrova in Virgilio a proposito di un altro bovino della mitologia erotica, il toro che fa impazzire d'amore Pasifae, *Ecl.* 6, 53 (cfr. 6, 46 *niuei ... iuueni*, e R.F. Thomas, *Cinna, Calvus, and the Ciris*, «CQ» XXXI 1981, pp. 371-4, che argomenta influssi dalla Io di Calvo).

867. *cornua sertis*: nel contatto fra Europa e il toro si ritrovano le attenzioni della fanciulla Silvia per un animale molto più innocente, ma anch'esso foriero di battaglie (cfr. la nota a 859), il cervo addomesticato di *Aen.* VII 487 sgg. *Silvia ... / mollibus intexens ornabat cornua sertis*.

874-5. *dextra ... uestes*: il libro, che si era aperto con la descrizione dell'artistica reggia del Sole, si chiude con un'immagine famosa nell'arte figurativa (cfr. *Fasti* V 607). Inizio e fine sono poi accomunate da allusioni all'*Europa* di Mosco (cfr. la nota a 1-18). La tensione erotica della scena è così alta da finire in nulla quando il libro successivo liquida lo stupro in un verso e mezzo, come se il compiersi della libidine di Giove cadesse nello spazio vuoto fra i due libri (cfr. Fowler 2000, p. 259). Del ratto restano solo false impronte (v. 871) che trapassano dalla sabbia nell'acqua. Il movimento di Giove dalla terra fenicia conduce nel prossimo libro a narrare della migrazione fenicia che fonda la greca Tebe: un viaggio verso occidente che bilancia la marcia orientale di Fetonte alla fine del libro I. L'apparizione del toro tra fine del libro II e inizio del III ha conseguenze di ironia tragica: per i lettori delle storie tebane che occupano il III libro e l'inizio del IV, il vero dio che si nasconde dietro un'illusoria forma taurina, e che domina uomini e animali, non è Giove, ma Dioniso (cfr. Hardie 2002a, p. 167).

«Scrittori greci e latini»

Con questa collana, la Fondazione Lorenzo Valla e l'editore Mondadori intendono fornire al pubblico italiano – quello degli studiosi e quello, più vasto, dei semplici lettori colti – l'autorevole raccolta di classici che esso non ha mai posseduto. Da un lato, si desidera pubblicare dei libri che entrino stabilmente a far parte della biblioteca di ogni studioso, come fondamentali opere di consultazione: testi e commenti, che raccolgano tutta la tradizione degli studi filologici e storici e che offrano interpretazioni nuove, attraverso le quali debba passare la strada della scienza. Ma, al tempo stesso, ognuno di questi libri potrà restare tra le mani di tutti coloro che non conoscono o conoscono poco il greco e il latino; di tutti coloro che leggono Eraclito e Virgilio, Gerolamo e Procopio mossi da uno slancio della fantasia e dell'intelligenza, o da un bisogno di apprendere non sorretto da una preparazione scientifica; e che quindi debbono venire soccorsi nel loro rapporto con un testo antico.

Il programma della collana comprende testi di ogni specie: poetici e storici, filosofici e religiosi, teatrali e scientifici, narrazioni e viaggi: libri che sono il simbolo stesso della classicità, come l'*Odissea* e l'*Eneide*, e libri mai tradotti in italiano, ignoti al pubblico colto, o inediti. L'arco storico della raccolta è vastissimo: dai documenti micenei fino alle ultime testimonianze della grecità pagana, dalla letteratura latina arcaica a Boezio: capolavori della patristica greca e latina, vite dei santi, libri storici del primo e tardo Medioevo latino, e quella letteratura bizantina di cui il pubblico italiano ignora la ricchezza.

Ogni volume della collana comprende: un'introduzione; una bibliografia; il testo originale, accompagnato da un apparato critico; la traduzione italiana; un commento, che chiarisce tutti gli elementi (d'ordine storico e filologico, archeologico e religioso,

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