

COMMENTO

Libro quarto

Diversamente dal terzo libro, che ha una struttura relativamente compatta, il quarto ha più una funzione di cerniera fra i due libri contigui. Da un lato con l'affermazione della divinità di Bacco e la metamorfosi di Cadmo e Armonia chiude la lunga vicenda del ciclo tebano; dall'altro, negli ultimi duecento versi con Perseo (altro figlio di Giove la cui paternità è contestata) lo scenario del poema si sposta ad Argo, dove resterà per una buona sezione del libro quinto (fino al v. 249), prima di passare al vicino Elicon. Sul piano tematico si colgono diverse linee di continuità con gli episodi dei libri precedenti: innanzitutto, legato al riconoscimento dello *status* di Bacco, il tema dei rapporti conflittuali fra umani e divini (che dividono la stessa comunità cittadina), che avrà ampio sviluppo nei due libri successivi (Pieridi, Aracne, Niobe, Marsia); ma anche quello della delimitazione dei confini dei diversi «mondi» e dei loro abitanti (dopo la descrizione della via Lattea che sale al mondo dei *superi* nel primo libro, qui abbiamo una dea, Giunone, che scende in quello degli *inferi*). Restano inoltre centralissimi i temi dell'identità sessuale (Ermafrodito) e dell'esperienza dell'eros, così come quello dello sguardo e dei pericoli a esso connessi (specialmente Perseo e Medusa).

L'ingresso di Perseo, il primo eroe «epico», le cui imprese si estendono dall'estremo occidentale del Mediterraneo al suolo africano, dilata (nuovamente dopo Fetonte) gli spazi geografici del poema, e il suo scontro col mostro marino richiama quelli di Apollo con Pitone e di Cadmo col serpente di Tebe. L'*imagery* del serpente, non solo centrale in tutta la vicenda di Cadmo (fino alla metamorfosi) ma che accomuna anche Menadi, Furie e Gorgoni, è una costante del libro, e un motivo di continuità con i libri precedenti (cfr. la nota a 615-20): quasi il simbolo di quella primordiale condizione ferina da cui l'umanità si sta faticosamente allontanando ma che rischia sempre di riemergere. Al tempo stesso l'eroe epico Perseo, vistosamente costruito sul modello virgiliano, introduce il tema della statua (l'effetto della

Medusa) come *monumentum*, come opera di «memorializzazione» propria di questo genere letterario (Hardie 2002b, p. 178 sgg.).

Il tema degli amori divini, già importante (fin dal *primus amor Phoebe*, I 452) nei libri precedenti, ha qui con Venere e Marte il suo archetipo e diventa ancor più centrale nella dinamica dei drammatici rapporti fra divino e umano. Il quarto libro, inoltre, con la storia di Piramo e Tisbe, inaugura il tema degli amori regolari, reciproci e fra umani (diversamente da quelli divini, che sono di fatto, come denuncerà Aracne, atti di violenza degli dèi nei confronti di donne mortali), anch'essi contrastati da ostacoli di vario tipo e condannati a esiti tragici. Compare infine per la prima volta (se si esclude il caso, molto particolare, di Eco) con grande rilievo l'amore come esperienza femminile (anche nella versione perversa di Salmacide).

Dal punto di vista della tecnica narrativa fa la sua prima comparsa il procedimento della *mise en abyme* con diversificazione delle voci narranti (che nei libri successivi, specie nel quinto, toccherà livelli di assoluto virtuosismo), che abitua il lettore del poema alla pluralità dei punti di vista e al potere conferito dalla parola, capace di affermare una verità a scapito di altre (qui l'effetto sembra assai evidente nei discorsi sia delle Minieidi sia di Perseo).

1-415. La scena si sposta da Tebe a Orcomeno (verso nord-ovest, ma sempre in Beozia), dove le tre figlie del re Minia si oppongono al culto di Bacco, come nel libro precedente i marinai tirreni, Penteo, Licurgo, e anch'esse vanno incontro alla punizione del dio. Non sappiamo quali fonti mitografiche abbia utilizzato Ovidio: forse Eschilo (nelle *Cardatrici* [*Xantriai*], un titolo che suggerisce ovvie analogie con l'attività delle Minieidi ovidiane), e molto probabilmente Nicandro. Nella versione del mitografo Antonino Liberale (10), che alcuni fanno risalire proprio al libro IV delle *Metamorfosi* di Nicandro, ma anche alla poetessa Corinna (forse contemporanea di Pindaro), le tre sorelle (Leucippe, Arsippe e Alcatoe) figlie del re Minia, «esageratamente amanti del lavoro», rifiutano di seguire le altre Menadi sui monti e di unirsi al culto di Bacco. Questi si presenta in sembianze di fanciulla per tentare di convincerle a non offendere il dio; al loro ostinato rifiuto si trasforma in vari animali (toro, leone, leopardo), mentre dai montanti dei loro telai scorre nettare e latte. Sconvolte, esse fanno a brani il figlio di Leucippe e fuggono sui monti come baccanti, nutrendosi di edera, convolvuli e alloro, finché Ermes le trasforma in uccelli notturni (un pipistrello, una civetta, un gufo), e «tutte e tre fuggirono la luce del sole» (Forbes Irving 1990, p. 252 sg.). Secondo un'altra versione, attestata in Eliano, *Varia historia* III 42, e più lontana da Ovidio (anche se meno dei vaghi cenni di Plutarco, *Quaestiones*

Graecae 299e-f) le donne rifiutano il dio perché «innamorate dei loro mariti»; mentre sono in casa a filare, d'improvviso edera, pampini e serpenti avvolgono i loro telai, e stillano gocce di vino e di latte. Non ancora persuase della potenza del dio, esse sono allora indotte a dilaniare il figlioletto di Leucippe, credendolo un cerbiatto, come le Menadi avevano fatto con Penteo, e infine trasformate in uccelli (una cornacchia, una nittolide, una civetta). Ovidio modella la storia rimuovendo l'episodio macabro dello smembramento (già trattato nell'episodio di Penteo) e adattando il tipo di metamorfosi delle Minieidi al loro comportamento in vita (cioè al criterio del contrappasso): esse diventano non più, come in Nicandro, generici uccelli notturni (che fuggono la luce del sole per l'orrore del loro delitto: cfr. p. es. *Met.* II 593-5; Forbes Irving 1990, p. 108) ma pipistrelli, cioè uccelli che, oltre a odiare la luce (un aspetto molto marcato nell'epifania di Bacco: v. 402 sg.), evitano gli spazi aperti restando nei pressi degli edifici (v. 414 e nota).

Nella cornice costituita dalla vicenda delle Minieidi vengono inseriti *en abyme* altri tre racconti, ognuno rispettivamente affidato alle voci delle tre sorelle. Le tre narratrici interne fanno dichiarazioni di poetica callimachea (vv. 43 sgg. e 276 sgg.), in nome di una *nouitas* che sembra riflettere il programma esposto dal narratore esterno nel proemio (ved. la nota a I 1; cfr. Wheeler 1999, p. 182).

1-30. Alcitoe e le altre due figlie del re di Orcomeno, Minia, si ostinano a non riconoscere il nuovo dio e il suo culto. Tutto il resto della popolazione femminile cessa invece il lavoro e partecipa ai riti di Bacco, al quale viene innalzato un inno con la celebrazione delle sue imprese (importante Danielewicz 1990; sulla presenza del genere-inno nel poema, Barchiesi 2005, pp. CXLVI-CXLVII). Sull'episodio come *cross-reference* coi *Fasti* cfr. S. Hinds, «Dislocations of Ovidian Time», in J.P. Schwindt (ed.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg 2005, p. 208 sgg.

1. *At non*: la movenza avversativa indica uno scarto rispetto al finale disteso del libro III (v. 732 sg. il trionfo di Bacco e il riconoscimento del suo culto fra le donne tebane), conferendo a quello che si apre una tonalità oscura e minacciosa. Analoga funzione di scarto (lo notava già Servio) rispetto alla conclusione rilassata del libro precedente (v. 718 *factoque hic fine quieuit*) nell'*at* che apriva un altro famoso quarto libro epico (il virgiliano *at regina graui*, a sua volta modellato su analoghe aperture di libro con αὐτάρ in Omero; altri *incipit* di libri epici con *at non* sono il nono di Lucano e il terzo della *Tebaide* di Stazio). Ma il nesso *at non* (sempre a inizio d'esametro, se

si esclude X 724, dove tuttavia apre un discorso diretto, e XIII 305) serve spesso anche a distinguere uno o più personaggi da un gruppo più ampio o dal contesto generale (cfr. V 79; VIII 362; XII 27 e 310). *Alcithoe Minyeias*: l'iniziativa del rifiuto del culto di Bacco, anche dopo che le sue imprese ne hanno provato la divinità e indotto l'intera popolazione femminile tebana ad accettarne la venerazione, è attribuita a una delle prossime protagoniste, identificata, oltre che col proprio nome (anche a v. 274, e mai altrove in latino; in Eliano [cfr. la nota a 1-415] Ἀλκίθῳ, ma Ἀλκαθῳ in Antonino Liberale e Plutarco), attraverso un patronimico (dal *Minyas* fondatore di Orcomeno, dal quale i suoi abitanti sono denominati in epoca omerica) che segnala lo spostamento di scena e che d'ora in poi la accomunerà alle sorelle (*Leuconoe* v. 168, e una terza anonima, v. 36); cfr. *Minyeides* ai vv. 32 e 425 (che presuppone invece un singolare *Minyeis*: sulla predilezione ovidiana per le coniazioni femminili in -is, Kenney 1973, p. 126 sg. = 2002, p. 68 sg.; per quelle in -ias, Kenney 1999). Lo schema narrativo che alla *pietas* generale contrappone l'empietà del singolo (I 220 sg.; III 528-30 e 564 sgg.; VI 44 sg.; 162 sgg.; ecc.) fa presagire la prossima rovina di quest'ultimo (l'isolamento di un personaggio dalla massa serve spesso a introdurre il protagonista di un nuovo episodio: p. es., III 513 *ex omnibus unus*; IV 418; 607 sgg.). *orgia*: è frequente per designare il culto misterico di Bacco (p. es. Virgilio, *Geor.* IV 521, *Aen.* VII 403), ma forse qui riflette un giudizio sprezzante di Alcitoe (cfr. v. 37 *commenta sacra*).

2. *adbuca temeraria*: nel rilevare l'ostinata stoltezza di Alcitoe, l'avverbio richiama (cfr. anche VI 32; ma è spesso riconducibile all'ambito della *pietas* anche l'uso di *temerare*: II 592; VIII 742; XV 501; X 695, ecc.) l'atteggiamento di rifiuto precedente alla rivelazione del dio, venuto meno dopo la punizione di Penteo (cfr. III 731-2).

5. *immunesque operum*: la sospensione della maggior parte dei lavori quotidiani era d'obbligo nei giorni festivi (cfr. Tibullo, II 1, 5 sgg., in particolare 9-10 *non audeat ulla / lanificam pensis imposuisse manum* («nessuna donna ardisca accostare al penneccchio la mano che fila»), con Murgatroyd 1994; Mynors 1990 a Virgilio, *Geor.* I 268 sgg.); con l'osservanza generale del precetto (v. 10) contrasta l'empio e polemico stakanovismo delle tre sorelle (vv. 32 sgg. e 39 *utile opus*). *famulas dominasque*: Bacco è un dio «democratico», il suo culto non fa distinzioni di classi sociali (Euripide, *Bacch.* 421 sg.) né di età o sesso (206-9; Ovidio, *Met.* III 529 sg. *mixtaeque uiris matresque nurusque / uulgasque proceresque*); la sua caratterizzazione come religione popolare rimase sempre forte nell'antichità; cfr. la nota a III 529-30.

6. *pelle*: è la *nebris*, la pelle di cerbiatto (cfr. VI 592 sg.) che le bac-

canti ritualmente indossano, a simboleggiare la loro identificazione con la natura selvaggia.

7-8. *serta ... iram*: le baccanti sciolgono i capelli dalle bende (cfr. anche III 726), come ad affrancarsi da ogni forma di controllo, e facilitare l'invasamento a opera del dio (detto *Lyaeus*, «colui che scioglie», e dunque vuole suonare paradossale l'accostamento a *ligare* a XI 70: Michalopoulos 2001, p. 113; più in generale, è comunque gesto di valenza religiosa, perché *in sacris nihil solet esse religatum*: Servio, *ad Aen.* IV 518); inoltre impugnano i tirsi, bastoni cinti di edera o pampini (cfr. XI 27-8 *fronde uirentes ... thyrsos*) vorticosamente agitati durante le danze orgiastiche. Il sintagma *crinales soluere uittas* (con ricercato contrasto etimologico: Isidoro, *Etymologiae* XIX 30, 4 *uittae dictae sunt, quod uinciant*; Michalopoulos 2001, p. 182), già in Virgilio, *Aen.* VII 403, è uno degli indizi (anche la clausola *sumere thyrsos* proviene da *Aen.* VII 390) dell'influenza esercitata su questi versi dall'episodio virgiliano (*Aen.* VII 373-405) in cui, sotto l'azione della Furia Alletto, la regina Amata trascina le donne latine (v. 394 *deseruere domos*) simulando un'orgia bacchica.

9. *matresque nurusque*: coppia frequente in Ovidio (sul modello di Virgilio, *Aen.* XI 215), spesso in questa forma (col nesso coordinante *-que ... -que* di matrice omerico-enniana) in clausola d'esametro, per designare, indicando rispettivamente le donne meno e più giovani, tutto il sesso femminile (in identico contesto a III 529).

10. *telas ... reponunt*: l'attrezzatura del lavoro femminile: i telai (*tela* in questa accezione anche ai vv. 275, 394, VI 54 e 576), i cestelli per la lana (su *calathus* cfr. Casali 1995 a *Her.* 9, 73), la quota di lana assegnata (*pensum* è propriamente la quantità «pesata») ogni giorno dalla matrona alle ancelle per la filatura (cfr. anche XIII 511). L'allungamento in arsi della sillaba finale di *telasque* (cfr. anche Kenney a VII 225 *Othrysque Pindusque*) rientra nel ritmo frenetico, davvero dionisiaco (scandito dal ripetersi di una stessa cellula fonica: *Bacchumque uocant Bromiumque Lyaeumque / ignigenamque satumque iterum uolumque*), dei versi successivi: cfr. Wills 1996, p. 384 e la nota a III 529-30.

11-2. *Bacchumque ... bimatrem*: l'ipermetria che prolunga il v. 11 nel 12 accentua l'idea di continuità nell'enumerazione, in lunga serie polisindetica, delle epiclesi del dio (conferendo, grazie al gioco delle cesure e dell'omeoteleuto *dant ... uocant*, una scansione trimembre anche al primo dei due versi), che rinforzano l'idea della sua identità multipla e sfuggente (Burkert 1977, p. 252; Barkan 1986, p. 39: «incantatory repetition»). Un'analogia enumerazione di attributi culturali di Bacco è in un frammento di Ennio (dall'*Athamas*, dunque in contesto tebanico: cfr. v. 416 sgg.), 120-1 Jocelyn *his erat in ore Bromius*,

his Bacchus pater, / illis Lyaeus uitis inuentor sacrae («chi lo chiamava Bromio, chi padre Bacco, chi Lieo inventore della sacra vite») (Keith 2002, p. 259 sg.). *Bacchum*: il nome è di origine oscura, probabilmente derivato (così come *Iacchus*) dall'invocazione rituale *ἰὼ Βάκχε* rivolta a Dioniso. *Bromium*: «il fremente», il dio che durante i riti estatici fa «muggire» (greco *βρέμω*) i suoi fedeli, i quali si identificano con lui nella sua ipostasi in forma di toro (Euripide, *Bacch.* 66, 84, 88 ecc.; *b. Bacch.* 56 ἐρίβρομος). *Lyaeum*: Bacco è tradizionalmente il dio che «libera» (greco *λύειν*) dagli affanni (cfr. 17 *Liber*; Bömer a *Fasti* I 395). *ignigenamque ... bimatrem*: per le circostanze della singolare doppia nascita di Bacco, estratto da Giove dal ventre di Semele morente fra le fiamme e cucito nella sua coscia fino al compimento della gestazione, cfr. III 309-22 (v. 317 *bis geniti*; importante il tema in Nonno: cfr. I 4 δισσοτόκοιο, con commento di Gigli Piccardi 2003); sull'origine dal fuoco (dell'amplesso di Giove con Semele) cfr. anche *Fasti* III 503 *ortus in igne*. L'idea di unicità è riflessa nell'*bapax* assoluto *ignigena*, calco del greco *πυριγενής* (che, almeno secondo Strabone, XIII 4, 11, sarebbe termine riferito non di rado al dio); molto raro anche l'epiteto *bimater*, modellato a sua volta sul greco *διμάτωρ/διμήτωρ*, mai prima di Ovidio. Paragonabile a quella di Bacco la «doppia vita» (cfr. II 648 *bis tua fata nouabis*) di un altro dio, Esculapio, strappato anche lui dal padre Apollo alla morte (II 629-30).

13. *Nyseus*: senza corrispondenze in greco, l'epiteto (mai prima di Ovidio; poi nella forma *Nysaeus* in Seneca, Stazio, ecc.) deriva dal monte Nisa, di localizzazione discussa (ma per lo più in India: cfr. commento di Fedeli 1985 a Properzio, III 17, 22), comunemente connesso al culto del dio (cfr. III 318 *Nyseides*). *indetonsus ... Thyoneus*: la fluente, «mai tagliata» capigliatura di Bacco, segno di fiorente giovinezza, è proverbiale (p. es. Tibullo, I 4, 37-8 *solis aeterna est Baccho Phoeboque iuuentas: / nam decet intonsus crinis utrumque deum*, «solo Bacco e Febo detengono giovinezza perenne; all'uno e all'altro dio si addicono chiome che non sono recise») e conforme a un diffuso modello dell'iconografia ellenistica del dio. Rispetto al più comune *intonsus* l'*bapax* assoluto *indetonsus* (su questo tipo di conii ovidiani composti col prefisso negativo *in-* più participio perfetto cfr. Kenney 1973, p. 124 sg. = 2002, p. 66 sg.) suggerisce, oltre all'idea di preziosità – in linea col tono esotico delle epiclesi bacchiche – anche quella di lunghezza. *Thyoneus* (già in Orazio, *Carm.* I 17, 23; in greco l'epitesi è attribuita solitamente a Semele) esprime l'idea di eccitazione (greco *θύω*) bacchica, suggerendo l'immagine dei lunghi capelli del dio agitati durante l'ebbrezza estatica (cfr. Euripide, *Bacch.* 150 «rovescia alti nel vento i delicati capelli»; 240-1).

14. *cum Lenaeo*: l'epiteto Ληναῖος (Ληνεύς)/ *Lenaeus* (dava il nome alle feste ateniesi delle Lenee: cfr. anche XI 132 e, trasferito a Mitridate VI-Dionysus, a *Ibis* 329), dal greco ληνός, «torchio da vino», è qui strettamente associato (il *cum* ha valore coordinante: cfr. Bömer a IV 283) a quello di *genialis consitor uuae* (la clausola da Tibullo, II 3, 63 *iucundae consitor uuae*, unica altra occorrenza di *consitor*). L'attribuzione a Dioniso-Bacco del titolo di *repertor uitis* (*Am.* I 3, 11; *Fasti* II 329) è tradizionale (Euripide, *Bacch.* 279, 651 ecc.); l'invenzione avrebbe avuto luogo nell'Attica (Apollodoro, III 14, 7 [191-2]).

15. *Nyctelius*: il carattere notturno del dio (cfr. anche *Ars* I 567 *Nycteliumque patrem nocturnaue sacra* e Virgilio, *Geor.* IV 521 *nocturni ... Bacchi*) è legato ai suoi riti, che si svolgevano appunto di notte (Servio Danielino, *ad Geor.* cit. *sacra eius nocte celebrantur; ex quo Nyctelius est cognominatus*). *Eleleus*: l'epiteto, senza paralleli, anziché al richiamo bellico ἐλελεῦ sembra piuttosto da ricondurre al verbo ἐλελίζω («scuotere, tremare»), connesso alla frenesia orgiastica. *parens*: equivale qui a *pater* (un titolo cultuale di molti dèi romani, anzitutto Giove: Gellio, V 12, 5; Servio, *ad Geor.* II 4 *pater licet generale sit omnium deorum, tamen proprie Libero semper cohaeret: nam Liber pater uocatur*): cfr. XI 132 e XIII 669; Properzio, III 17, 2 (con commento di Fedeli 1985). *Iacchus*: cfr. la nota a 11-2; in poesia da Catullo, 64, 251. *Eubian*: modellato (già in Lucrezio, V 743), come altre espressioni relative al dio, quali p. es. il participio *eu(h)ans*, sulle sue invocazioni rituali (*Ars* I 563 *clamant «Eubion, euboe!»*; *Met.* IV 523; VI 597 ecc.).

16-7. *et quae ... habes*: la formula generalizzante che conclude il catalogo delle epiclesi è notoriamente funzionale allo scrupolo di avviare a involontarie omissioni nella polionimia della divinità celebrata, stornandone eventuali risentimenti (cfr. p. es. Catullo, 34, 21-2); mentre l'apostrofe a Bacco da parte del narratore permette la prosecuzione dell'inno in seconda persona (Danielewicz 1990, p. 82 sg. segnala i modelli ellenistici del procedimento), secondo i tipici moduli anaforici del *Du-Stil*, con la predicazione delle varie qualità del dio, di cui il narratore diventa così come un sacerdote che si aggiunge alla massa dei fedeli (Hardie 2002b, p. 171), diversamente dalle narratrici cui passerà la parola subito dopo. *Liber*: la ricca polionimia greca si chiude con l'unico nome latino dell'antico dio italico della vegetazione (Cicerone, *Nat. deor.* II 62, con commento di Pease) poi identificato con Dioniso-Bacco (e naturalmente connesso con l'idea di «liberazione» a lui peculiare: Servio, *ad Aen.* IV 638 *Liber a libertate*). L'epiclesi latina di *Liber*, che dopo la lunga serie greca cade in coincidenza del passaggio al «tu», pone in risalto il passaggio alla voce personale e a un tono più confidenziale del narratore (ved. Barkan 1986, p. 299 nt. 26).

17-20. *tibi ... caput est*: viene celebrato l'aspetto fisico del dio (cfr. Tibullo, I 4, 37 cit. alla nota a v. 13); la perenne, fiorente giovinezza di Bacco, documentata a partire dal V secolo a.C., è un tratto costante nelle successive rappresentazioni del dio (cfr. *Met.* III 553 *puero*; *Fasti* III 773; Gasparri 1986, p. 414).

17. *inconsumpta*: coniazione ovidiana (anche a VII 592; *Pont.* I 2, 39; *Ibis* 194; per il tipo cfr. *indetonsus* al v. 13) poi attestata solo in Stazio, *Silvae* IV 6, 5. Per il tono spesso solenne di questo tipo di composti cfr. Gärtner 2005, p. 146.

18-9. *formosissimus ... conspiceris*: un'eccezionale bellezza (*Trist.* V 3, 43 *pulcherrime*; Euripide, *Bacch.* 235-6; 453 sgg.), dovuta non solo alla sua natura divina, è abitualmente associata (anche questo in analogia con Apollo) all'eterna giovinezza di Bacco.

19. *sine cornibus*: le corna sono un attributo consueto nelle rappresentazioni letterarie e figurate di Bacco (cfr. Bömer, a *Fasti* III 499; Fedeli, a Properzio, III 17, 19; Gasparri 1986, pp. 414 e 440 sg.), simbolo al tempo stesso della sua ipostasi taurina (o di capro) e della forza che il dio (detto *corniger* in *Am.* III 15, 17 e *bicorniger* in *Her.* 13, 33) infonde col vino (Orazio, *Carm.* III 21, 18; Ovidio, *Ars* I 239).

20. *uirgineum caput*: giovinezza e bellezza conferiscono a Bacco i tipici tratti femminili del suo aspetto (su cui cfr. Dodds 1960, p. 133 sg.): cfr. III 555-6 e 607; Properzio, III 17, 29 sgg.; Seneca, *Oed.* 419 sgg.; ecc.

20-5. *Oriens ... lyncum*: sono celebrate le imprese di Bacco. La conquista dell'Oriente (la relativa delimita i confini spaziali dell'impresa), che apre l'aretologia bacchica, era fra le più celebri imprese attribuite al dio (vv. 605-6 *debellata ... India*; *Fasti* III 729 *Gange totoque oriente subacto*). Al viaggio di Dioniso in Oriente si fa cenno già in Euripide (*Bacch.* 13 sgg.), ma l'associazione specifica con l'India si fa costante dopo la trionfale spedizione di Alessandro Magno, propagandisticamente assimilata a quella del dio (cfr. Fedeli 1985, a Properzio, III 17, 22).

21. *decolor*: indicazione topica (*Ars* III 130 = *Trist.* V 3, 24 *decolor Indus*) per la pelle abbronzata della popolazione. *tingitur*: l'idea del colore, associata all'India, coinvolge anche l'acqua dei suoi fiumi: cfr. *Pont.* I 5, 80 *ubi Taprobanen Indica tingit aqua*. Più diffusa di *tingitur* la notevole variante *cingitur*, con l'immagine del Gange che «circonda» l'India (ma l'idea è in qualche modo già implicita in *extremo*). Inoltre a favore di *tingitur* gioca anche l'identica associazione con l'idea dell'acqua in Properzio, IV 3, 10 *ustus et Eoa decolor Indus aqua*.

22-3. *Pentheia ... mactas*: re degli Edoni in Tracia, Licurgo è con Penteo (cfr. III 513 sgg.) un altro celebre oppositore di Dioniso-Bacco (già in Omero, *Il.* VI 130 sgg.): alla sua vicenda era dedicata una

tetralogia di Eschilo e, a Roma, una tragedia di Nevio. La bipenne a cui è comunemente associato (p. es. *Trist.* V 3, 39, anche lì, come spesso, in unione a Penteo: cfr. Properzio, III 17, 23-4, con Fedeli 1985; per le rappresentazioni figurative, Gasparri 1986, pp. 415; 489; 557) era quella che Licurgo, reso pazzo dal dio e convinto di avere di fronte un tralcio di vite, brandiva colpendo a morte il figlio Driante.

23. *Thyrrena*: la punizione dei marinai tirreni (con *mittis in aequor* si fa riferimento anche alla metamorfosi che li destina definitivamente, come rileva il presente, al mondo marino) è stata narrata a III 577 sgg.; il richiamo anticipa quella che colpirà le Minieidi. In sequenza con Penteo e Licurgo anche in *Fasti* III 721-3 e in Properzio, III 17, 25-6, un testo molto attivo come modello in questa sezione.

25. *colla... lyncum*: insieme a tigri e pantere (cfr. III 668-9 e nota < ad loc., dove l'esotismo barbarico del quadro, qui espresso nel risalto coloristico dei *frena*, è rilevato da *pictarum*, detto delle pantere), le linci sono animali sacri a Bacco e, aggiogate, trascinano abitualmente il carro del dio (Properzio, III 17, 8). *Bacchae Satyrique*: baccanti e Satiri, e fra questi Sileno, il più vecchio di loro, costituiscono abitualmente il corteggio del dio (ma sono ancora assenti nel III libro): *Ars* I 542-7 *Ecce leues Satyri, praeuia turba dei, / ebrius, ecce, senex pando Silenus asello / uix sedet, et pressas continet arte iugas. / dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque, / quadrupedem ferula dum malus urget eques, / in caput aurito cecidit delapsus asello* («ecco gli agili Satiri, la turba che precede il dio, ecco il vecchio ubriaco: sull'asinello curvo sotto il peso Sileno siede a fatica e abilmente tiene stretta in pugno la criniera. Mentre insegue le baccanti e le baccanti fuggono e lo assalgono, mentre quel cattivo cavaliere incalza con la sferza la cavalcatura, eccolo cadere a capofitto scivolando giù dall'asino orecchiuto»); *Met.* XI 89-90.

26-7. *quique... asello*: personaggio dai tratti comici, Sileno viene solitamente rappresentato con andatura malferma – per la vecchiaia ma soprattutto per l'ubriachezza (XI 90) – in groppa a un asino schiacciato dal suo peso (*Ars* I 543-4; *Fasti* I 399; ecc.) e sempre a rischio di caderne (*Ars* I 547; *Fasti* III 755-6; ecc.); della *ferula* con cui in *Ars* I 546 frusta l'asino, Sileno si serve qui come bastone di sostegno per camminare.

28-30. *clamor... buxus*: la presenza di Bacco si annuncia col frastuono delle grida eccitate dei partecipanti ai culti orgiastici, in particolare delle donne (III 703 *cantibus et clara bacchantum uoce*), e dei suoni ossessivamente ritmati (qui suggeriti dal martellamento delle labiali al v. 29) di strumenti a percussione come cembali e timpani uniti a quello del flauto (considerato il più idoneo a generare eccitazione psichica, e perciò tipico dei rituali estatici): cfr. III 528 *Liber adest, fes-*

istisque fremunt ululatus agri; 532-7 *aera... aere repulsa... et adunco tibia cornu... femineae uoces... et inania tympana*; Catullo, 64, 261 sgg. Per l'apparato sonoro dei riti bacchici cfr. la nota a III 532-3.

30. *concaua... aera*: designazione antonomastica dei cembali (Lucrezio, II 618-9 *cymbala... concaua*), costantemente associati ai timpani nelle descrizioni dei culti orgiastici (*Ars* I 537-8; *Fasti* IV 213; Lucrezio, II 618-9; Catullo, 63, 20-1; 29-30). *buxus*: metonimia frequente per designare il flauto (ricavato appunto dal legno di bosso): cfr. XII 158 *longa... multifori... tibia buxi*; *Fasti* VI 697-8 *terebrato per rara foramina buxo / ... tibia longa* (e quindi *longo... foramine* andrà intesa come enallage); *Pont.* I 1, 45 *Phrygii... foramine buxi* (il flauto era originariamente legato al culto della dea frigia Cibele), con la nota di Gärtner 2005, p. 118.

31-54. Persistendo nel loro rifiuto, le Minieidi si chiudono in casa per dedicarsi ai lavori di Minerva, la dea che onorano in polemica opposizione a Bacco. Decidono di accompagnare il lavoro di filatura e tessitura raccontandosi a turno delle storie. La prima di loro ne passa in rassegna una serie, fino a scegliere quella di Piramo e Tisbe.

31-2. *Ismenides... solae Minyeides*: la ripresa dell'opposizione *Ismenides* (III 733) *at non Alcithoe Minyeias* (IV 1; ma anche *iussa... sacra colunt* richiama *sanctas... colunt... aras* dell'ultimo verso del III libro) segnala l'inizio della narrazione vera e propria, dopo la parentesi innica (e l'invocazione delle donne tebane al dio che si mostri *placatus mitisque* fa presagire la violenza della sua vendetta sulle empie ribelli: anche *solae*, che indica il loro ostinato isolamento nel rifiuto, suggerisce la punizione esemplare). *Ismenides* è probabile coniazione ovidiana (cfr. anche III 169; 733; IV 562; VI 159), del tipo *Minyeides* (su cui ved. la nota a 1), per designare le donne di Tebe, e derivata dall'*Ismeno*, fiume della Beozia che scorre nei pressi della città. Nonostante lo spostamento di scena a Orcomeno (cfr. la nota a 1-415), lo sfondo resta sostanzialmente quello di Tebe (cfr. anche v. 416).

32-3. *Minyeides... Minerua*: la metonimia (cfr. Fordyce 1961, a *Aen.* VII 113 e *tenui Minerua* a VIII 409) che fa della dea il simbolo delle arti, specialmente femminili, funge qui da spia di un contrasto (cfr. anche v. 38 *melior dea*) fra le due divinità e il rispettivo *ethos* con le connesse sfere d'azione: Minerva come dea del lavoro domestico, dell'operosità razionale, contro Bacco come dio dell'ebbrezza estatica nei grandi spazi selvaggi (si ricordi, nelle *Baccanti* di Euripide, la «schiera di femmine strappata alla spola e al telaio dal pungolo folle di Dioniso» [vv. 117-9] e in generale il motivo della «claustrofobia» di Penteo – che si propone di «tenere in casa a tessere, come schiave» le

donne [v. 514] – in opposizione alla fuga delle baccanti verso gli spazi aperti sui monti [la rituale ὄρειβασία] lontano dalla città; e in Antonino Liberale 10, 1: «lasciavano la loro città per andare a fare bacchanali sui monti»). Il doppio omeoarco che aggiora i due versi (*Minyeides intus intempestiva Minerva*) rileva da un lato l'idea del «dentro», dello spazio domestico cui le Minieidi ostinatamente si costringono (e a cui la stessa metamorfosi le vincolerà per sempre: cfr. v. 405 e soprattutto v. 414), dall'altro il vincolo che le associa alla loro dea tutelare (l'opposizione città/campagna è del resto centrale in tutto il ciclo tebano, cfr. Hardie 1990, p. 224 sg.). Singolare (quasi blasfemo) il nesso *intempestiva Minerva*, cui si può accostare l'espressione di Antonino Liberale 10, 1 ἐκτόπως φιλεργοί («troppo appassionate al loro lavoro») per indicare l'idea dell'eccesso. Sull'importanza tematica dei campi spaziali nella storia delle Minieidi cfr. Segal 1991, p. 167 sgg.

34-5. *aut ducunt ... telae*: l'impegno totalizzante delle sorelle è riflesso nella rappresentazione di tutte le fasi della filatura e della tessitura, dal cardare la lana (*ducere* non equivale qui al *deducere* di v. 36 [Bömer], ma a *carpere* o *trahere*), al filarla, e poi al tessere la tela (che, diversamente dalla filatura, compito riservato generalmente alle ancelle, nel mondo romano era attività tradizionale, e moralmente paradigmatica, delle matrone). La matrona che (generalmente a notte avanzata) siede al lavoro attornata dalle ancelle è, per l'arcaizzante cultura augustea, un'immagine-simbolo di laboriosa castità femminile tradizionalmente associata alla figura di Lucrezia (cfr. la nota a 219-21). Il verbo *haereo* (cfr. *adfixa* di Tibullo, I 3, 87 e per l'idea più generale Tibullo, II 1, 65 *adsidue textrix operata Mineruae*) indica la continuità della presenza fisica accanto allo strumento di lavoro (*tela* probabilmente non è qui un concreto per l'astratto [«tessitura»], ma vale come «telaio»: cfr. v. 275), ribadendo l'idea dell'*intus*, della volontaria costrizione nello spazio domestico) e l'ostinata tenacia che si esprime anche nella pressione che le Minieidi esercitano sulle ancelle incalzandole al lavoro (cfr. anche v. 390 *urget opus*; che è peraltro ritenuto compito della buona padrona di casa: cfr. ad es. *Fasti* II 745; ma già Omero, *Il.* VI 491-2 e *Od.* I 357-8). Cfr. invece, per opposizione, *immunes ... operum famulas* (v. 5): Bacco, a differenza delle Minieidi, «libera» anche le ancelle.

36. *e quibus una*: la prima narratrice fra le tre sorelle è anonima (ma il caso va distinto dalla tecnica del narratore indefinito, su cui cfr. VI 317 e 382-3). *leui ... filum*: sulla leggerezza del pollice cfr. VI 22. Nell'accingersi a narrare, la Minieide compie il gesto della metafora callimachea (sul senso tecnico del verbo cfr., dopo Fordyce 1961 a Catullo, 64, 311 sgg., Bömer, a IV 34), esibendo anche le sue simpatie stilistiche (Myers 1994, p. 80).

38. *quoque*: collega *leuemus* a *cessant*, istituisce cioè un parallelo tra il rilassamento fatuo delle altre donne della Beozia e quello invece produttivo delle Minieidi: la concretezza dell'*utile opus manuum* si oppone polemicamente ai *commenta ... sacra* (la stessa definizione di Penteo a III 558) così come Minerva, la dea che per antica tradizione presiede alla sfera della razionalità produttiva, viene contrapposta (come *melior*) all'ebbrezza estatica ispirata dal *nouus* (III 520) dio Bacco (su questo tema cfr. Barkan 1986, pp. 38-41).

39-41. *utile ... sinat*: risale a Omero (*Od.* V 61-2 e X 221-2) il *topos* del canto come accompagnamento del lavoro femminile di filatura e tessitura (rispondente peraltro a una pratica universalmente diffusa e documentata dalle cosiddette *chansons de toile*: cfr. G. Lambin, *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris 1992, p. 169 sg.) allo scopo di alleviare la fatica del lavoro (Virgilio, *Geor.* I 293-4 *longum cantu solata laborem / arguto coniunx percurre pectine telas*; Seneca, *Apocolocyntosis* 4, 1, 17 *detinet intentas cantu fallitque laborem*; e inoltre, anche se non è esplicitata la funzione del canto, Tibullo, II 1, 65-6 *atque aliqua adsidue textrix operata Mineruae / cantat, et a pulso tela sonat latere*, con commento di Murgatroyd 1994). La stessa funzione è attribuita ai racconti di storie (Euripide, *Ion* 196-7; *Iph. Aul.* 787 sgg.; Tibullo, I 3, 85-6; Virgilio, *Geor.* IV 348-9, dove una ninfa racconta alle sue compagne filatrici storie di amori divini, fra cui quella di Venere e Marte), che possono fungere anche da semplice passatempo (*quod tempora longa uideri / non sinat*: cfr. Ovidio, *Trist.* III 3, 11-2) o alleviare altri tipi di fatica (come quella del camminare: Virgilio, *Aen.* VIII 309 *uarioque uiam sermone leuabat*; Ovidio, *Met.* XIV 121; Apuleio, *Met.* I 2, 6). Il nesso virgiliano *uarius sermo*, oltre a marcare l'alternanza delle voci e la mescolanza dei registri narrativi, riattiva l'etimologia di *sermo* da *sero*, in un contesto che insiste sull'idea di «intreccio» ed esplora l'intero campo semantico della testualità (Rosati 1999).

41. *uacuas... ad aures*: avere le orecchie «vuote» indica la totale disponibilità dell'ascoltatore (libero da impegni o distrazioni: cfr. Lucrezio, I 50-1 *da uacuas auris animumque sagacem / semotum a curis*) alla ricezione del racconto: cfr. anche XII 56 *hi uacuas implent sermonibus aures*; Orazio, *Ep.* I 16, 26 *his uerbis uacuas permulceat auris*; Marziale, XI 3, 2 ecc. Assicurarsi di questa condizione fa parte di una corretta strategia del buon narratore: cfr. *Met.* V 333-4 *sed forsitan otia non sint, / nec nostris praebere uacet tibi cantibus aures* (ma anche *animum uacantem* a IX 612). Notevole l'analogia con Virgilio, *Geor.* III 3 *uacuas tenuissent carmine mentes* in un contesto programmatico attivo qui come modello (cfr. la nota a 43-52).

43-52. Il narratore descrive l'esitazione della narratrice interna nella scelta del racconto, fra i molti soggetti disponibili (*multis, plurima*), di cui elenca una serie che si conclude con quello prescelto. Il rifiuto (condiviso anche da Alciteo a v. 278 sgg.) di narrare storie troppo note a favore invece di una storia scelta proprio per la sua *nouitas* (cfr. v. 284), perché *non uulgaris* (v. 53), è un criterio di evidente matrice callimachea (fr. 1, 25 sgg. Pfeiffer): colpisce però che le vicende elencate nella preterizione di v. 44 sgg. (e anche in quella di 279 sgg.) come «popolari» siano invece per noi pressoché sconosciute (l'aristocratico callimachismo letterario delle Minieidi sembra corrispondere al loro disprezzo del carattere popolare del culto di Bacco: cfr. specialmente vv. 37-9). Se non si vuole pensare a un caso fortuito della tradizione, si può sospettare una mossa analoga a quella del proemio al mezzo delle *Georgiche* (richiamato al v. 41), dove Virgilio motiva le sue scelte poetiche, à la *Callimaque*, con l'identica constatazione che *omnia iam uulgata* (III 4), cui segue però un'esemplificazione di temi che sono sorprendentemente ellenistico-callimachei (vv. 4-8).

Nella storia del mondo che il poema rappresenta, le Minieidi (se si esclude Acete, che verosimilmente è il dio camuffato in vesti umane: cfr. la nota a III 658-60) sono i primi personaggi umani a fungere da narratori (e a gestire in maniera così esibita la loro funzione), e quelle che raccontano sono tutte storie d'amore (perché le più amate dalle donne, secondo Due 1974, p. 130): amori tragici, o frustrati (che in ogni caso «problematizzano l'idea dell'unione con la persona amata»: Fowler 2000, p. 158), nella cui scelta non è estranea la diffidenza verso l'eros che ci si può attendere da fanatiche devote di Minerva (Leach 1974, p. 109; Newlands 1986, p. 146; un tema che solleverà di nuovo l'altra grande tessitrice, Aracne [cfr. VI 103 sgg.], seppure a Minerva personalmente ostile). La storia in particolare di Ermafrodito e Salmacide (*obscae Salmacis undae*, XV 319), incentrata su una confusione del genere sessuale, sembra implicitamente denunciare un tratto, l'effeminatezza e l'indistinzione dei sessi, che è tipico del dio nemico Bacco (cfr. la nota a 17-20; Keith 1999, p. 220) e dei suoi seguaci (III 537 *obscei ... greges*).

44-6. *Babylonia ... figura*: la prima delle tre storie (tutte ambientate nel vicino Oriente: sugli elementi di contatto con quest'area cfr. Duke 1971) che la narratrice allusivamente richiama e sintetizza riguarda Derceto, la dea dell'amore siriana (*Babylonia* colloca geograficamente la vicenda in area mesopotamica) nota come Atargatis (cfr. Plinio, *Nat. Hist.* V 81; sarebbe uno dei nomi di Astarte), che per la vergogna di amare un giovane mortale si sarebbe tramutata in pesce (*motasse* è correzione palmare di Merkel per il *mutasse* dei mss., erro-

neamente indotto dal contesto metamorfico; sul contrasto etimologico con *stagnum* [Servio, *ad Aen.* I 126 *stagnum dicitur aqua stans*] cfr. Michalopoulos 2001, p. 161). La storia sembra collegata a quella, ambientata nella stessa area e narrata nei *Fasti* (II 461 sgg.), di Dione-Venere che in fuga da Tifone si sarebbe gettata col piccolo Cupido nelle acque dell'Eufrate trovando soccorso nei pesci (a una provvisoria metamorfosi in pesce di Venere, in occasione di quella fuga peraltro verso l'Egitto, si fa cenno a V 331; cfr. anche Manilio, IV 579 sgg. e 800-1), che perciò godevano di venerazione religiosa presso gli abitanti della regione (*Palaestina* designa genericamente la Siria).

47-8. *filia ... annos*: la seconda delle storie elencate nella preterizione riguarda Semiramide, figlia dei colpevoli amori di Derceto (e del giovane mortale da lei amato) e regina di Babilonia (cfr. la nota a 58), donna dall'intensa vita amorosa (cfr. anche *Am.* I 5, 11, con McKeown 1989), che secondo una leggenda attestata dallo storico greco Ctesia, *FGrHist* 688 F 1, p. 438, 23 sgg.) sarebbe stata esposta dalla madre e miracolosamente nutrita da colombe. In seguito ella stessa si sarebbe trasformata in colomba, animale sacro alla dea dell'amore (cfr. XV 386), e infine sarebbe stata divinizzata. Il bianco era il colore tipico (perché ritenuto prediletto dai colombe: Columella, VIII 8, 3) delle colombe dei Romani, costruite a mo' di torrette sui tetti delle case (cfr. Ovidio, *Trist.* I 9, 7).

49-51. *Nais ... passa est*: la terza storia (di cui resta appena traccia nello storico ellenistico Nearco: *FGrHist* 133 F 1, c. 31, 6 sgg.) riguarda una ninfa del mare (qui una Naiade) che, grazie ai suoi poteri magici, avrebbe trasformato in pesci tutti quelli che approdavano alla sua isola (evidenti le analogie con Circe: cfr. XIV 271 sgg.), fino a subire lei stessa quella metamorfosi.

51-2. *quae poma ... arbor*: la preterizione si interrompe sulla storia che la narratrice sceglie (dichiarando il suo callimachismo, per poi passare a illustrarlo metaforicamente) come oggetto del suo racconto, e che viene introdotta come l'eziologia del colore rosso-sangue dei frutti del gelso (che in precedenza erano invece bianchi).

54. *lana ... sequente*: il farsi del filo, sotto le mani della Minieide che lo «tira giù» (*deducit*) dalla matassa, accompagna il dipanarsi della narrazione. Ovidio esplicita e illustra narrativamente la diffusa metafora callimachea del *deducere* (in un contesto di estetica callimachea: cfr. la nota a 51-2) e dell'intero campo semantico della filatura-tessitura; in questa operazione rientra anche *orsa* (*est*), un epicismo virgiliano (cfr. anche vv. 167 e 320, V 300, VI 28), di cui viene recuperato il senso originario di *ordior*, «fare l'ordito» (Rosati 1999, pp. 244-5).

55-166. *Piramo e Tisbe*. Quella di Piramo e Tisbe (due nomi provenienti dal vicino Oriente, dove la storia è ambientata; cfr. Bömer e Duke 1971, p. 321; sul nome di Tisbe, e la sua fortuna, E. Bowie, in D. Innes – H. Hine – C. Pelling (edd.), *Ethics and Rhetoric. Classic Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford 1995, p. 274 sgg.), la prima storia del poema raccontata da un narratore umano, è anche la prima storia d'amore in cui non agiscono personaggi divini, o semidivini (come la ninfa Eco in quella di Narciso), ma due protagonisti umani e «borghesi» (a partire da questa sezione del poema si fanno più frequenti storie legate al riconoscimento di uno status divino vs umano – oltre al caso di Bacco cfr. anche quello di Perseo al v. 610 sgg. – e a un rapporto conflittuale fra uomini e dèi). Il carattere patetico (una tragica storia di amore e morte) e romanzesco (l'ambientazione e uno scenario esotico, l'amore ostacolato dai genitori, i colloqui attraverso la crepa nel muro, l'equivoco come causa del doppio suicidio, la sepoltura comune, ecc.: Rohde 1914, p. 152 sgg.; Due 1974, p. 124 sgg.; Newlands 1986; Holzberg 1988; Stramaglia 2001) le assicurerà larghissima notorietà nel Medioevo e nel Rinascimento (cfr. F. Schmitt-von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg 1972; D. Garrison, *Góngora and the Pyramus and Thisbe Myth from Ovid to Shakespeare*, Newark 1994; R. Hüls, *Pyramus und Thisbe. Inszenierung einer "verschleierte" Gefahr*, Heidelberg 2005); a noi è familiare soprattutto grazie alla mediazione di Shakespeare, che da un lato l'ha inserita nel *Sogno di una notte di mezza estate*, e dall'altro se ne è servito come schema-modello per l'analoga storia di *Romeo e Giulietta* (cfr. N. Rudd, «Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid», in *Creative Imitation and Latin Literature*, ed. by D. West – T. Woodman, Cambridge 1979, pp. 173-93; J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford 1994, in particolare p. 130 sgg.).

Le attestazioni latine della storia sono tutte posteriori a Ovidio e da lui dipendenti (così come alcune raffigurazioni in affreschi pompeiani: Bömer, p. 34; Linand de Bellefonds 1994, pp. 606-7); quelle greche finora note, rare e tarde (soprattutto Nonno, XII 84-5), presupponevano invece una versione che è l'eziologia del Piramo, fiume della Cilicia (Stramaglia 2001, p. 99 e nt. 46). Costui sarebbe stato un giovane innamorato di Tisbe, e da lei ricambiato, che avrebbe seguito nella morte l'amata, suicida perché incinta; gli dèi, per pietà, avrebbero trasformato lui nel fiume omonimo, e lei in una fonte contigua (una vicenda simile cioè alla storia di Alfeo e Aretusa: cfr. V 577-641). Questa versione è documentata anche in rappresentazioni musive del II-III secolo d.C. a Cipro e in altri reperti figurativi (IV-V secolo d.C.) scoperti recentemente (Knox 1989; Linand de Bellefonds 1994), dove accanto ad

alcuni elementi propri della versione greca (come la metamorfosi fluviale) vediamo attestata non solo la presenza di una fiera (con un velo tra le fauci) ma anche l'elemento eziologico tipico di quella latina, cioè la metamorfosi dei frutti del gelso. Anziché quindi riflettere l'andamento specifico della storia come circolava in area greca, è più probabile che la documentazione iconografica attesti un'avvenuta mescolanza di elementi derivanti sia dalla prima (che rimane quindi piuttosto oscura) sia dalla seconda, cioè da Ovidio (Stramaglia 2001, pp. 100-1). Non sappiamo dunque quali fossero gli elementi caratteristici di una storia che dovette nascere come saga locale, e che il poeta latino avrà adattato al suo scopo ambientandola a Babilonia e modificandone alcuni aspetti, quali p. es. l'eziologia-metamorfosi che ne giustifica la narrazione (vv. 51-2): non più quella del fiume di una lontana regione orientale, ma dei frutti di una pianta, la *morus nigra*, familiare ai Romani (Plinio, *Nat. Hist.* XVI 102) e ai lettori di poesia augustea (Virgilio, *Ecl.* 6, 22; Orazio, *Serm.* II 4, 22).

Un recente ritrovamento papiraceo (*PMich.* inv. 3793, edito nel 1980, e databile al I sec. a.C.: Stramaglia 2001, p. 82) ci ha però fornito i resti di uno schema narrativo che presenta forti analogie con la storia di Ovidio: due giovani (Panfilo ed Euridice), probabilmente di Cipro, bellissimi e innamorati, comunicando attraverso delle fessure prendono un appuntamento per incontrarsi (in un luogo all'aperto dov'è presente una fonte e, forse, una pianta). La fanciulla arriva per prima e, stanca, si toglie le vesti per un bagno ristoratore, quando sopraggiunge a dissetarsi alla fonte una fiera reduce da un pasto cruento. Lei fugge lasciando cadere qualche indumento che la fiera, prima di allontanarsi, insozza di sangue; così da indurre in Panfilo, che arriva più tardi, l'idea che l'amata sia stata sbranata: le ultime righe del papiro contengono l'apostrofe del giovane alle fiere perché strazino anche le sue carni. L'esito della vicenda è ignoto (non sappiamo cioè se la storia si concludesse con la morte, come in Ovidio, oppure se, come generalmente accade per i protagonisti nel romanzo, essa fosse alla fine evitata), così come il genere in cui il testo va ascritto (non un vero romanzo, ma probabilmente un racconto erotico facente parte di una collezione di testi di carattere mitografico-novellistico, paragonabile a quella di Partenio: Stramaglia 2001, pp. 94-8). Indipendentemente dall'eventuale presenza del tema della metamorfosi arborea (cui potrebbe far pensare l'accento ai «frutti» di I 2: Stramaglia 2001, p. 104), le forti convergenze con Ovidio (cui si dovrà lo spostamento della scena da Cipro a Babilonia) sembrano rinviare al comune modello ellenistico della storia.

La particolare concentrazione di schemi narrativi, temi e motivi erotico-romanzeschi fa di questa storia, affidata alla prima narratrice

umana (e in una fase antica della storia del mondo narrata dal poema), una sorta di «mito di fondazione» del romanzo. La narratrice racconta un iper-romanzo sentimentale (sulla frequenza del termine *amor* cfr. Bömer, pp. 33-4; ved. la nota a 122-4), con tratti vistosi di inverosimiglianza (su cui si eserciterà l'ironia di Shakespeare nel *Sogno*), che definisce una tipologia di eros alternativo a quelli illustrati in precedenza (p. es. di Apollo e Dafne, o di Eco e Narciso): un amore tutto terreno (perciò i tanti ostacoli cui va incontro, dovuti ai vincoli sociali di cui i due giovani sono vittime, ma anche alle insidie della natura: cfr. v. 111 *loca plena metus*) e «alla pari», cioè reciproco (come quelli di Cefalo e Procri e di Ceice e Alcione: per le analogie con queste storie cfr. Otis 1970, pp. 154-5), ma – forse proprio per questo – destinato alla frustrazione e alla morte. Importante sull'episodio Segal 1991, pp. 165-84.

55-92. Presentazione dei personaggi e ambientazione della vicenda. I due giovani, innamorati contro la volontà dei genitori, possono comunicare solo attraverso una fessura del muro che separa le loro case: decidono perciò di incontrarsi di notte fuori città, fissando un appuntamento presso una pianta di gelso.

55-6. *Pyramus ... puellis*: i nomi dei due protagonisti che occupano il primo emistichio fungono da titolo del romanzo erotico di cui inizia il racconto (sul modello ellenistico documentato in *Cherea e Calliroe*, *Antea e Abrocome*, ecc.: Due 1974, p. 124). Altro tratto romanzesco è l'eccezionale bellezza dei due giovani amanti: cfr. Kost 1971, p. 164 a Museo 22, notevole anche per l'analogo stilema che affida alla geminazione (*alter / altera*) l'idea del «pari» e della perfetta corrispondenza in amore (*ἀμφοτέρων πόλιων περικαλλέες ἀστέρες ἄμφω*). Per formule del tipo «lei la più bella d'Asia, lui pure bellissimo» cfr. A. Stramaglia (ed.), *Ἐρως. Antiche trame greche d'amore*, Bari 2000, p. 207 e Stramaglia 2001, p. 88 (su *PMich.* inv. 3793, col. I 8-9, il testo che con tutta probabilità riflette la versione originaria della storia).

57-8. *contiguas ... urbes*: alla localizzazione generica (*Oriens*) segue una restrizione di campo; il richiamo alla fama (*dicitur*) e alle leggendarie mura ciclopiche (*altam*) di Babilonia, una delle sette meraviglie del mondo (in mattoni cotti cementati da bitume, Erodoto ne valutava l'altezza in oltre cento metri), accentua il tono esotico-romanzesco (anche il forte iperbato *altam ... urbem* dilata visivamente lo spazio). L'aggancio vago alla storia, come strumento di credibilità della finzione, è tratto ricorrente del romanzo greco (Holzberg 1988, p. 276). *Semiramis*: la leggendaria regina dell'Assiria («che succedette a Nino e fu sua sposa», dirà Dante), spesso citata come prototipo di crudeltà e multiforme lussuria (cfr. anche vv. 47-8; Questa

1989, p. 13 sgg.), che gli storici identificano con la principessa babilonese Shammuramat (IX secolo a.C.), e cui si attribuiva appunto anche la costruzione delle celebri mura.

59-60. *notitiam ... iure coissent*: la storia, pur se di ambientazione esotica, viene collocata in una dimensione tutta terrena e «borghese», di quotidiana consuetudine (*notitiam*, «ein merkwürdiges prosaisches Wort»: Bömer; *tempore*) fra vicini di casa (*contiguas ... domos*, v. 57), che di norma avrebbe come esito un tranquillo (*iure*) matrimonio (sulla negazione del *coire* cfr. anche v. 83).

61. *ueteres patres*: anche l'avversione dei genitori all'amore dei figli è un motivo diffuso, dopo la commedia nuova, nella letteratura novellistica (F. Létoublon, *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden-New York-Köln 1993, pp. 183-4; A. Romano, *Le storie di Romeo e Giulietta*, Roma 1993), e centrale nella romantica storia di Ero e Leandro (in Ovidio, cfr. *Her.* 18, 13-4 con Rosati 1996). Allo stesso ambito e derivante anch'esso dalla commedia, appartiene il motivo della passione perfettamente ricambiata (cfr. Kost 1971, pp. 160-1 e Bömer, a VII 803) che, dopo le rituali peripezie, è di norma coronata dal matrimonio (un cliché che qui sembra richiamato proprio dalla sua menzione come esito mancato: Holzberg 1988, pp. 273-4). Insiste sull'amore mutuo di Piramo e Tisbe anche Nonno, XII 84-5 *Θίσβη δὲ ὑγρόν ὕδωρ καὶ Πύραμος, ἦλικες ἄμφω, / ἀλλήλους ποθέοντες*.

63. *conscius ... loquuntur*: la segretezza (elegiaca: Due 1974, p. 126) del rapporto, l'assenza di qualunque complicità esterna in questa relazione clandestina, accentua l'idea del conflitto fra la volontà dei *patres* e la scelta dei due giovani amanti. *Conscius* (detto di persona ma anche di luoghi o oggetti) per indicare un confidente nella relazione segreta è comune in poesia erotica (cfr. Rosati 1996, a *Her.* 18, 105); un ruolo spesso rivestito, sul modello dell'*Ippolito* euripideo, dalla nutrice della protagonista innamorata (cfr. p. es. Mirra a X 382 sgg.). *nutu ... loquuntur*: anche il colloquio muto, non verbale ma gestuale, cui gli innamorati sono costretti dagli ostacoli sociali richiama situazioni elegiache (cfr. Tibullo, I 2, 21-2 con Murgatroyd 1980; Ovidio, *Am.* I 4, 17 sgg. con McKeown 1989; II 5, 15-20; *Ars* I 569 sgg.; *Her.* 16, 258 e 17, 75-90).

64. *quoque ... ignis*: l'idea che quanto più un amore è segreto (per *tectus ignis* cfr. anche III 490) tanto più intensamente divampa è *topos* notissimo dell'eroticità antica (ereditato da quella moderna: cfr. p. es. Petrarca, *Canzoniere* 207, 66-7 *Chiusa fiamma è più ardente; et se pur cresce / in alcun modo più non può celarsi*). L'insistenza sul tema del fuoco suona come anticipazione ironico-tragica del rogo funebre che chiuderà la vicenda (Holzberg 1988, p. 274).

65-70. *fissus ... solebant*: il colloquio reso possibile dalla fessura nel muro sembra quasi realizzare il desiderio espresso dall'innamorato nel παρακλαυσίθυρον di Properzio, I 16, 27-8 *o utinam traiecta caua mea uocula rima / percussas dominae uertat in auriculas!* («potesse un sussurro della mia voce filtrato per una cava fessura giungere a colpire le orecchie della padrona!») e II 17, 16 *aut per rimosas mittere uerba fores* («o inviare parole per le fessure della porta»). Il motivo, attestato nella commedia (ved. Galasso 2000, p. 918), doveva essere diffuso anche nella letteratura novellistica (cfr. Rothstein, a Properzio I 16, 27; ne resta traccia anche nella settima novella della quinta giornata del *Decameron*), ma soprattutto è presente in quella che sembra la versione originaria della vicenda (cfr. *PMich.* inv. 3793, I 6, con Stramaglia 2001, pp. 86-7).

68. *quid non sentit amor?*: il commento della narratrice (che anche altrove rileva la spinta all'azione che proverbialmente l'amore conferisce: *audacem faciebat amor*, v. 96) insiste sulla scoperta (*primi... amantes*) che solo quel sentimento ha reso possibile di fronte a una lunga (*per saecula longa*) generale disattenzione.

69. *uoci fecistis iter*: seppur minoritaria rispetto a *uocis* (scelta anche da Tarrant) la lezione *uoci* (già congetturata da Heinsius e accolta da E.J. Kenney, «CR» XXVIII 1978, p. 252) sembra preferibile: per il nesso cfr. *Her.* 20, 144 *quis tibi fecit iter?*; *Ars* II 332 *multis haec uia fecit iter*; *Met.* XV 106 *fecit iter sceleris*; *Fasti* II 574 *sibi fecit iter*; *ThLL* VII 2, col. 545, 3-4.

69-70. *tutae... blanditiae*: nell'epiteto si può forse cogliere un riflesso del sistema di valori della narratrice, che guarda con diffidenza all'audacia degli innamorati e predilige l'ombra protettiva delle pareti domestiche (con implicito un monito *ex euentu* sull'importanza del «sapersi accontentare»: cfr. la nota a 84-90). I sussurri dei colloqui intimi fra innamorati (un tema rilevato dal fonosimbolismo: cfr. *murmure ... minimo*, e ai vv. 83-4 *murmure paruo / multa*) sono topici nell'erotica antica, specialmente nell'elegia (Properzio, I 11, 13 *blandos ... susurros*; Ovidio, *Ars* III 795 *blandae uoces iucundaeque murmur*; *Am.* II 1, 21 *blanditias elegosque leuis*, con McKeown 1998).

71-7. *saepe ... aures*: l'apostrofe alla parete echeggia moduli e convenienze tipiche del παρακλαυσίθυρον (lo schema più rappresentativo dell'elegia) come la protesta o le imprecazioni contro l'ostacolo (solitamente la porta chiusa) che separa gli amanti, e la preghiera di permettere un contatto fra di loro (L. Perraud, «*Amatores exclusi*»: *apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode*, «CJ» LXXIX 1983-84, pp. 135-9; Rosati 1996, pp. 64-6). Il chiasmo *hinc Thisbe, Pyramus illinc* riproduce graficamente l'opposta posizione dei due giovani separati dal muro (Anderson).

72. *captatus anhelitus oris*: *anhelitus* esprime la comune (*in ... uices*) ansia della privazione e del desiderio inappagato (v. 75, *ad oscula danda*, sostituiti da freddi baci al muro: v. 80); così come *captare* descrive la frustrazione del tentativo ripetuto (è verbo canonico per il gesto di Tantalo: Rosati 1996 a *Her.* 18, 181). Ma è evidente anche il valore tragico-ominoso del gesto: «afferrare» l'ultimo respiro è l'atto dell'innamorato di fronte alla persona amata morente: così Cefalo al momento della morte di Procri: *in me / infelicem animam nostraque exhalat in ore* (VII 860-1, con Kenney; *Ars* III 746), che analogamente richiama, con tragica ironia, il senso erotico di *meoque / spiritus iste tuus semper captatur ab ore* (819-20).

73. *inuide*: questa barriera fisica, il muro, è il simbolo di un mondo che oppone ogni tipo di ostacolo alla felicità dei due amanti (*quid amantibus obstat?*): cfr. v. 157 *non inuideatis* (nell'apostrofe finale ai genitori).

74. *quantum erat*: l'idea del «pochissimo», dell'ostacolo minimo ma insormontabile che impedisce il contatto, ricorre in analoghe situazioni di frustrazione erotica, spesso in associazione al supplizio di Tantalo: cfr. *Her.* 18, 179-80 *Paene manu quod amo, tanta est uicinia, tango, / saepe sed, heu, lacrimas hoc mihi 'paene' mouet!* con Rosati 1996, e soprattutto (per il Narciso di *Met.* III 448-53) Hardie 1988, p. 80 sgg.; Hardie 2002b, p. 157 sgg. *toto ... corpore*: il nesso lucreziano (IV 1111 *penetrare et abire in corpus corpore toto*) richiama la descrizione più efficace di quell'atto del *coire* che rimane il desiderio frustrato dei due amanti (cfr. la nota a 81-2).

76. *nec sumus ingrati*: l'espressione di gratitudine nei confronti del *paries* (unico complice dell'amore proibito, una sorta di parziale correzione di 63 *conscius omnis abest*) corregge il tono aggressivo iniziale (*inuide*); e forse riflette l'attitudine della narratrice (inclina a soffermarsi sull'indugio decisionale che precede la sortita notturna): quasi una concezione antielegiaca della passione, rassicurante e protettiva fino alla frustrazione.

77. *amicas ... aures*: registra la complicità dei due giovani soli (cfr. v. 63) in un mondo ostile e pieno di ostacoli, ma anche l'unico tipo di contatto, la parola, che è loro permesso.

78. *talìa ... locuti*: altro modulo tipico del παρακλαυσίθυρον (Rosati 1996, a *Her.* 18, 47-8), che registra il cadere di ogni illusione sul venir meno dell'ostacolo: cfr. XIII 870 *talìa nequiquam questus*.

80. *oscula ... non peruenientia contra*: la singolarità dell'espressione (Bömer), e la puntigliosità della precisazione, insistono (come già *diuersa ... sede*) sull'idea dell'ostacolo insuperabile, che vanifica ogni tentativo di contatto (sulla «presenza assente» Hardie 2002b, *passim*). Notevole l'analogia con i *uerba ... aures non peruenientia nostras* di Narciso a III 462.

81-3. *Aurora ... locum*: l'insistita descrizione del sole, e del tempo diurno, che è quello degli incontri tranquilli (*solitum*, e già *tutae* a v. 69) ma incompleti dei due amanti (in *coiere* si può percepire un'amarra ironia), segna l'opposizione con il tempo della notte (v. 84), cui essi affidano la speranza di un'unione finalmente piena e appagante (*to-to nos corpore iungi*, v. 74).

84-90. *statuunt ... fonti*: il lungo periodo che descrive le varie fasi del piano segreto di sortita notturna dei due giovani produce un effetto di sospensione che insiste sulla difficoltà della prova (*temptent*) e sui rischi di perdersi, di sbagliare, che la accompagnano (*nocte silenti, errandum, spatientibus, lateant*), una volta lasciati i rassicuranti spazi domestico-urbani (*foribus, domo, urbis ... tecta*) per le incognite di quelli extraurbani (*lato ... aruo* dilata enfaticamente lo spazio della scena, nella quale *lateant ... sub umbra arboris* esprime il bisogno di ricreare un rifugio protetto). Un'opposizione che abbiamo visto costituire un tema essenziale già nella storia-cornice (cfr. la nota a 32-3), e che sembra confermare, nella storia «interna», i pregiudizi anti-dionisiaci delle Minieidi.

85. *fallere custodes*: topico dell'elegia (p. es. Tibullo, I 2, 15 *tu quoque ne timide custodes, Delia, falle*; I 6, 9-10, con Murgatroyd 1980; II 1, 75-6, ecc.) questo ostacolo che si oppone all'incontro fra gli amanti, e che essi devono eludere, ma il tema del *fallere* ha qui un'evidente funzione ironico-ominosa nel seguito della storia (cfr. vv. 94 e 128).

89. *arboris arbor*: il poliptoto (combinato all'allitterazione con *ardua*) conferisce rilievo alla pianta di gelso, che sarà centrale nell'economia della vicenda (già anticipata ai vv. 51-2). Anche il tema della tomba (cfr. v. 95 *tumulum*), scelta come luogo d'incontro dei due amanti, risulterà importante (cfr. vv. 157 e 166), oltre a proiettare un'ombra ominosa sul loro destino. Si tratta del monumento sepolcrale (da immaginare imponente, e quindi facile da individuare nel buio notturno) di Nino, sovrano assiro sposo di Semiramide e fondatore eponimo di Ninive: è quindi in questa città, e non a Babilonia, che esso in realtà si trovava (cfr. Bömer). Siamo probabilmente di fronte a un'innovazione di Ovidio, laddove la versione originaria (Stramaglia 2001, p. 86) poteva prevedere come luogo d'incontro una statua di divinità, forse nell'ambito di un santuario (cui si adatterebbe bene anche la fonte).

91-2. *pacta ... isdem*: l'impazienza degli amanti per il lento trascorrere del tempo che ne ritarda l'incontro è motivo della poesia erotica ellenistica (Kost 1971, p. 433; da aggiungere, fra gli scrittori tardi, Nonno, VII 282-307), ben attestato nella romanzesca storia di Ero e Leandro (Museo, 231 e 288; cfr. anche Properzio, III 20, 11 sgg.; Sta-

zio, *Silvae* I 2, 217-8; Apuleio, *Met.* VIII 11, 1; Claudiano, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* 14-5). Ma quella dell'attesa (*mora*) forzata, del tempo che ritarda l'incontro con la persona amata, è anche una delle molte figure di «ostacolo» che caratterizzano questa storia di desiderio condannato alla frustrazione (Hardie 2002b, pp. 144-5).

93-104. Tisbe, arrivata per prima all'appuntamento, durante l'attesa vede una leonessa, reduce da un pasto cruento, che si avvia a bere presso la fonte vicina. Mentre fugge impaurita a nascondersi, le cade un velo su cui la leonessa lascia col muso delle tracce di sangue.

93. *Callida*: spinta dalla passione, la fragile Tisbe si rivela intraprendente come una *puella* elegiaca (cfr. Tibullo, I 6, 5-6 *iam Delia furtim / nescio quem tacita callida nocte fouet* e McKeown 1998 a Ovidio, *Am.* II 19, 10): si copre il volto (cfr. Tibullo, I 9, 44 *et latuit clausas post adopena fores*, ma è inquietante il parallelo con l'immagine di I 1, 70; sembra comunque il gesto tipico dell'amante clandestino: cfr. Giovenale 8, 144-5 *si nocturnus adulter / tempora Santonico uelas adopena cucullo*, con Mayor 1881) ed esce di casa (per il verbo cfr. la situazione, molto simile, di Ero e Leandro, *Her.* 18, 55-6 *Nox erat incipiens... cum foribus patriis egrediebar amans*). *uersato cardine*: uno dei momenti più delicati della situazione topica del *furtum amoris*: nell'aprire la porta, il *cardo* può facilmente cigolare (XI 608 *ne uerso stridores cardine reddat*, con Bömer, *ad loc.*) e far fallire il piano segreto (cfr. p. es. Tibullo, I 2, 10 *neu furtim uerso cardine aperta sones*, con Murgatroyd 1980; I 6, 12).

94. *fallitque suos*: un tocco di ironia tragica: Tisbe non lo sa, ma è proprio quello che involontariamente farà anche con «il suo» Piramo (cfr. v. 128 *ne fallat amantem*). Per il generalizzante *suos* (l'ostacolo della famiglia) cfr., in analogo contesto, *Her.* 19, 42 *an uigilant omnes et timet ille suos?*

96. *ecce*: oltre che dalla particella dramatizzante (Servio, *ad Aen.* II 270 *hac particula utimur quotiens repentinum aliquid uolumus indicare*; S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, p. 288), la tensione del racconto è alimentata dalla presenza di una fiera (la cui ferocia è suggerita dai tratti descrittivi: *spumantes ... rictus*; poi *saeva* al v. 102) e del sangue (ma la metonimia *caedes* – anche ai vv. 125, 160 e 163 – ne rileva gli effetti, insistendo sull'idea della vittima; per la frequenza del tema cfr. anche vv. 107 *sanguine*, 118 *sanguinis*, 126 *sanguine* e 121 *crur*, 140 *cruri*, 161 *crur*).

100. *obscurum ... fugit in antrum*: anche di fronte all'imprevisto pericola esterno Tisbe reagisce correndo a cercare protezione in uno spa-

zio chiuso (cfr. 88 *lateant ... sub umbra* e la nota a 84-90); il buio dell'antro contrasta con il chiaro di luna (*radius*) di questo notturno la cui ambientazione esotica è marcata dalla clausola *Babylonia Tisbe*.

103-4. *sine ipsa ... amictus*: la puntigliosa precisazione che il velo (*amictus*, quello con cui evidentemente si copriva il volto: v. 94) di Tisbe è «separato» da lei (per un uso analogo di *ipse* cfr. v. 781) chiarisce la falsa induzione che darà luogo al tragico equivoco di Piramo. *tenues*: l'epiteto, frequente per tessuti e capi d'abbigliamento femminile (*Am.* III 1, 9; Properzio, I 2, 2; Tibullo, II 3, 53 ecc.), accentua il contrasto fra la femminile, elegiaca fragilità della «cittadina» Tisbe (anche *amictus* insiste sull'idea della protezione) e la selvaggia ferocia dell'anima (cruentato ... *laniauit*).

105-127. Quando Piramo arriva e trova, accanto alle orme di una fiera, il velo di Tisbe insanguinato, impugna un'arma e, convinto di aver causato la morte di lei, si uccide. Il sangue che esce dalla sua ferita schizza in alto fino a macchiare i frutti del gelso.

105-6. *uestigia ... certa ferae*: l'aggettivo rileva la giustezza dell'ipotesi di Piramo (la presenza di una leonessa) a fronte di quella falsa (la morte di Tisbe) derivata dal velo squarciato (l'ipotesi viene confermata da *uero ... sanguine*, ulteriore segnale della solidarietà emotiva della narratrice con Piramo). Il motivo dell'indumento intriso di sangue come presunta (ma falsa) prova di morte del proprietario ricorre anche nelle storie bibliche di Giuseppe (*Gen.* 37, 12-36): ved. Stramaglia 2001, p. 93.

108-9. *una ... uita*: il patetico monologo di Piramo (cui corrisponde, con evidente funzione strutturale, quello di Tisbe al v. 142 sgg.), dopo un'affermazione iniziale che suona come apostrofe a sé stesso, si rivolge a Tisbe (*te*, dopo *illa*), poi alle fiere (*diuellite ... leones*), per tornare su sé stesso (*sed ... necem*) e concludersi infine sul velo (*accipe*). Le prime parole di Piramo alla vista della presunta prova della morte di Tisbe annunciano già la sua volontà suicida: il motivo della *iuncta mors* degli amanti (spesso espressa mediante l'accostamento dei numerali uno-due: cfr. anche v. 159) è comune in poesia erotica: cfr. anche III 473 *nunc duo concordēs anima moriemur in una* (Narciso); VIII 709 *auferat hora duos eadem* (Filemone e Bauci), con Kenney; V 73 (ved. la nota a 142-6). Il suicidio di Piramo è modellato sul cliché dell'eroe del romanzo che decide di darsi la morte (ma generalmente il suicidio non si realizza) sul cadavere (talora presunto) della persona amata (Stramaglia 2001, pp. 92-3). *longa dignissima uita*: anche Narciso aveva lamentato, più che la propria morte, quella ingiustamente prematura dell'altro (III 472 *hic, qui diligitur, uellem diu-*

turnior esset). Il motivo è largamente diffuso nei *Carmina epigraphica* sepolcrali (Bömer).

110. *ego te ... peremi*: Piramo si attribuisce la colpa della morte di Tisbe (in *nostra nocens anima est*, dove il possessivo si oppone a *illa*, il termine *anima* rileva il suo «esser vivo» [OLD, s.u. 2] di fronte alla morte di lei): insiste sui pericoli (*loca plena metus ... nocte*, dove la metonimia *metus* = *periculum* ne rileva gli effetti psicologici) cui egli l'ha esposta (*iussi*) senza preoccuparsi di precederla sul luogo. Non si specificano le ragioni del ritardo di Piramo (ma nella tipologia folklorica dell'«appuntamento con ritardo» fra amanti è sempre la figura maschile a esserne responsabile: ved. Stramaglia 2001, p. 91), mentre in *PMich.* inv. 3793 sembra che Panfilo indugi a raccogliere fiori per lei (II 7).

112-4. *nostrum ... leones*: la patetica apostrofe alle fiere (cfr. *scelerata fero*) trova ora un vistoso riscontro con quella di Panfilo in *PMich.* inv. 3793 (II 11).

115-8. *uelamina ... haustus*: raccogliendo il velo di Tisbe, Piramo < si reca al luogo dell'appuntamento mancato (*ad pactae ... arboris umbram*: cfr. vv. 88-9), che realizza dunque ora come «per metonimia»; così come al velo, sostituto di Tisbe, sono rivolte lacrime e baci inutili quali quelli dati al muro (cfr. v. 80). E sarà ancora il velo a permettere la macabra unione del sangue dei due amanti (*accipe ... nostri quoque sanguinis haustus*), una sorta di matrimonio virtuale in luogo di quello mancato (v. 60; per il matrimonio come «unione del sangue» cfr. G. Guastella, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, «MD» XV 1985, p. 89 sgg.). Per il gesto del bacio alle vesti, metonimia della persona amata, cfr. *Her.* 19, 31-2 *quid referam quotiens dem uestibus oscula, quas tu / Hellespontica ponis iturus aqua* (con Rosati 1996, ma in tutte le *Heroides* è ricorrente l'idea di un surrogato dell'amato assente: il simbolo di questo *transfert* è l'immagine di cera di Laodamia: Rosati in *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano 1989, pp. 44-5; Hardie 2002b, p. 132 sgg.). Ma le parole alla *nota uestis* dell'amata in contesto tragico, cioè prima del suicidio per amore, evocano soprattutto i *nouissima uerba* della Didone virgiliana alle *uestes* un tempo appartenute a Enea (*Aen.* IV 648-9 *postquam Iliacas uestes notumque cubile / conspexit*).

119. *quoque* = *et ... quo* (con la congiunzione che unisce *demisit* a *inquit*): tipica struttura di frase ovidiana su cui oltre a Bömer cfr. Kenney a VII 79-81.

120. *feruenti ... uulnere*: in *feruenti* vede un *pun* col nome di Piramo (πῖρ) Schmitzer 1992, p. 531 nt. 64, che segnala (a p. 534) nella sezione 120-7 una serie di possibili connessioni etimologico-anagrammatiche con il carattere del personaggio.

121. *et*: non sembra necessario accettare, con Tarrant, la lezione minoritaria *ut* in luogo di *et*, che fornisce invece una sequenza narrativa più naturale (Galasso 2006, p. 126): al colpo suicida deve seguire immediatamente l'estrazione dell'arma e l'accasciarsi al suolo del corpo di Piramo che rende possibile lo schizzo del sangue verso l'alto.

122-4. *fistula ... rumpit*: il più clamoroso anacronismo del poema, questo tratto di realtà quotidiana romana (i tubi di piombo degli acquedotti erano soggetti a frequenti rotture: Seneca, *Nat. quaest.* I 3, 2 e 5, 6; Orazio, *Ep.* I 10, 20; Schmitzer 1992, p. 524 sgg.) messo in bocca a una narratrice di una cittadina della Beozia del mito. Lo scarto prodotto dalla similitudine (in cui è stato anche visto un simbolismo sessuale: Newlands 1986, p. 143; Hinds 1987, p. 31) sul culmine drammatico della vicenda ha fatto pensare alla volontà di frustrare, con l'iperbolica incongruità dell'immagine (accentuata dalle dimensioni della pianta, detta *ardua*, v. 90), le aspettative di *happy end* del lettore e ironizzare sulle convenzioni del romanzo (Newlands 1986; Holzberg 1988). Convenzionalità che sembra emergere anche dall'ingenuo sentimentalismo della narratrice, la quale fornisce un esempio del carattere idealizzante della narrativa romanzesca (insistendo p. es. sul candore e l'innocenza dei due giovani amanti, verso i quali si mostra affettivamente partecipe: cfr. vv. 68 e 96), in questa che è la prima storia d'amore umana del poema.

125-7. *arbori ... colore*: anziché bagnare, come Piramo voleva (v. 118), il velo di Tisbe (la frustrazione sembra il vero *Leitmotiv* di questa storia), il sangue schizzato dalla ferita mortale investe il gelso con tutti i suoi frutti e ne impregna perfino le radici (la contiguità di *sanguine* può giocare a favore della forma *tinguit* anziché *tingit*: cfr. *Her.* 19, 44 *pingui tinguere* con la mia nota). La metamorfosi dei *mora*, i frutti del gelso, è provvisoria (prodotta sia dal contatto esterno con il sangue – cfr. anche v. 52 *contactu sanguinis* –, sia dal fatto che le radici impregnate trasmettono il nuovo colore ai frutti), ma i suoi effetti influiscono sullo svolgimento della storia (v. 132): sarà resa poi definitiva dall'intervento divino (vv. 160-1 e 165). Keith 2001 individua nell'episodio una rete etimologico-anagrammatica che coinvolge termini-chiave come *mora* (more), *mora* (attesa), *amor* e *mors*. *atram ... sanguine ... purpureo*: la definizione del nuovo colore oscilla fra il rosso-sangue e il nero (*nigra*, v. 52; *ater*, v. 165; d'altra parte il nero è epitesi comune per il sangue: cfr. Bömer), quest'ultimo funzionale anche al carattere luttuoso dell' *αἵτιον* (*pullosque et luctibus aptos*, v. 160).

128-166. Quando esce dal suo nascondiglio, Tisbe trova il corpo morente di Piramo e, compreso l'equivoco di cui è stato vittima, decide di darsi anche lei la morte. Non prima di aver espresso due desideri,

che saranno appagati: i genitori permetteranno che i loro cadaveri siano sepolti insieme, e gli dèi che i frutti del gelso abbiano da allora in poi il colore del sangue.

129. *oculis animoque requirit*: la logica «doppia» della sillessi (Tissol 1997, p. 18 sgg.; Kenney 2002, pp. 45-7) permette non solo di descrivere il gesto, ma anche di esprimere l'ansia della ricerca (simile XIV 417-8 *et frustra coniunx oculis animoque Canentis / exspectatus erat*).

134-6. *ora ... aura*: a questa similitudine acquatica (in cui Knox 1989, p. 328 vede una possibile connessione con la versione originaria del Piramo fiume) corrisponde quella (relativa a Piramo) dei vv. 121-4 (cfr. Schmitzer 1992, p. 536 sgg., secondo il quale il riferimento al bosso, pianta invisa a Venere, alluderebbe alla fine del sogno d'amore di Tisbe).

138. *percudit ... lacertos*: ancora un'eco del dolore di Narciso (il paradigma dell'amore senza corrispondenza) per la perdita dell'amato: *suos manibus percusserat ille lacertos* (III 497).

140. *uulnera supplevit lacrimis*: un'ulteriore immagine iperbolica («ein ungewöhnliches Bild», Bömer), questa del «riempire» di lacrime le ferite (rispetto al semplice piangere sulle ferite: XIII 490; *Her.* 11, 125) mescolando pianto e sangue, che si aggiunge alle altre analogie di questo doppio suicidio cruento (oltre alla similitudine dei vv. 122-4 cfr. vv. 126 *madefacta ... sanguine radix* e 133-4 *tremebunda ... pulsare cruentum / membra solum*).

141. *gelidis in uultibus*: è la *Pathosformel* dei baci freddi, cioè destinati a un cadavere o a un moribondo: cfr. anche VI 277-8 *corporibus gelidis incumbit et ordine nullo / oscula dispensat*; XI 738 *frigida nequiquam duro dedit oscula rostro*. *oscula figens*: l'espressione coniata da Lucrezio (IV 1179 *foribus miser oscula figit*) per definire il gesto dell'*exclusus amator* che bacia l'ostacolo che lo separa dall'amata (poi in Virgilio, *Aen.* I 687; II 490) riproduce qui la stessa disperata volontà di afferrare l'oggetto della passione sottratto da un ultimo e definitivo ostacolo, la morte.

142-6. *Pyrame ... illa*: il monologo di Tisbe, come quello corrispondente di Piramo (v. 108 sgg.), ne accompagna il gesto suicida: dopo l'apostrofe a Piramo si rivolge (v. 154) ai genitori di ambedue e infine (v. 158) alla pianta del gelso. Come quella di Piramo all'amata (v. 110) era stata un'apostrofe *in absentia* di lei, così anche Tisbe si rivolge al corpo di un moribondo, con il quale non c'è dialogo ma appena una parvenza di comunicazione (vv. 145-6); a confermare fino alla fine un destino di impossibile contatto tra i due amanti. La triplice menzione del nome (*Pyrame ... Pyrame ... Pyramus*) ricorda la «formula Euridice» virgiliana (*Geor.* IV 525-7, con cui cfr. in particolare *Met.* VIII 231-

3), cioè la tipica invocazione al morto (*conclamatio*) nel rituale funebre romano (Bömer). Una ripresa del gesto patetico di Piramo morente (cfr. Dante, *Purgatorio* 27, 37-9 *Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte e riguardolla / allor che 'l gelso diventò vermiglio*), che richiama quello di Didone (*Aen.* IV 688 *illa grauis oculos conata attollere rursus*), si avrà nel giovane Ati (davanti all'amata Ismene) di Stazio, *Theb.* VIII 647-50 *quater iam morte sub ipsa / ad nomen uisus defec-taque fortiter ora / sustulit; illam unam neglecto lumine caeli / aspexit et uultu non exsatiatur amato* («quattro volte, al suo nome, ormai sul punto di morte sollevò con uno sforzo lo sguardo, gli occhi offuscati: lei sola fissa, incurante della luce del sole, né si sazia del volto amato»); ma cfr. anche Ovidio, *Met.* V 71-3 *iam moriens* (scil. *Lycabas oculis sub nocte natantibus atra / circumspectit Athin seque adclinavit ad illum / et tulit ad manes iunctae solacia mortis* «[Licabante] ormai moribondo con gli occhi erranti nel buio fitto volse lo sguardo ad Athis, si chinò su di lui e portò nell'oltretomba il conforto di una morte comune»).

149-50. *fortis ... manus*: presuppone il *topos* della fragilità femminile (cui Tisbe corrisponde nelle sue paure e indecisioni: vv. 100-1, 128; 132 sgg.), che sarà smentito solo dal coraggio della donna di fronte alla morte (cfr. già v. 96 *audacem faciebat amor*).

152-3. *morte ... morte*: il marcato parallelismo (solo la morte / nemmeno la morte) dei due versi contigui, scandito dall'identità della clausola, e che sarà ripreso da quello del v. 159 (*nunc tegis unius, mox es tectura duorum*), insiste sull'inseparabilità degli amanti e del loro destino (contrassegnata anche dall'intreccio dei pronomi: *te mihi*, v. 142; *tua te*, vv. 143 e 148; *meus illiusque*, v. 155; come già *ego te*, v. 110), suicidi allo stesso modo e con la stessa arma (un vero *geminus cruor*, v. 161; e un'identità suggerita anche dall'idea del pugnale ancora caldo, v. 163).

156. *bora ... iunxit*: solo nella morte, e nella tomba, si realizza quell'unione fisica (*toto nos corpore iungi*, v. 74) che era stata l'aspirazione dei due giovani.

158-9. *ramis ... tegis ... tectura*: la ricerca di un'ombra protettiva (vv. 88-9 *sub umbra / arboris*) da parte degli amanti si realizza, con tragica ironia, solo sui loro cadaveri.

161. *gemi monumenta cruoris*: l'espressione conserva l'eco del riferimento a un'altra morte immatura, quella di Pallante, rievocata a Enea dalla vista del suo balteo su Turno: *saeui monumenta doloris* (Virgilio, *Aen.* XII 945). *Cruor* (l'elemento che, simbolicamente, riassume la storia, e causa della metamorfosi che ne conserva il ricordo) vale qui come metonimia (cioè «sangue» per «morte») di tipo inverso a quella di *caedes* di v. 97.

164. *tetigere ... tetigere*: la struttura parallela del verso (scandita su un verbo, il toccare, che ha una funzione essenziale in questa storia

di contatto impossibile fra gli amanti) insiste sulla realizzazione di ambedue i desideri.

166. *una ... in urna*: la paronomasia finale (cfr. anche Lucano, IX 1093) sembra insistere, con amara ironia, sulla sola unione (il tema che, chiudendo la storia, ne richiama l'inizio: v. 62) possibile per i due amanti, quella nella morte. Sul motivo (che risale a Omero, *Od.* XXIV 76-7 per le ceneri di Achille e Patroclo) della sepoltura comune voluta dai genitori per gli amanti morti tragicamente cfr. anche Apuleio, *Met.* VIII 14, 3, con Hijmans et alii 1985; altro in Fedeli 2005 a II 8, 22.

167-273. *Gli amori del Sole: Leucotoe e Clizia*. La seconda narratrice < si chiama Leuconoe («mente bianca»), nome che costituisce una variazione della Leucippe delle altre fonti, e che sembrerebbe denotare semplicità e innocenza, del cui senso però non risulta ben chiara la pertinenza al contesto (forse indica estraneità all'eros); così come non lo è in Orazio, *Carm.* I 11, 2 (cfr. A. Traina, s.u. *Leuconoe*, in *EO* I 768; un tratto che accomuna tuttavia le due donne potrebbe essere l'interesse per gli astri). Non è da escludere la connessione a espressioni tipo *λευκαῖς φρασίν* («cuore insensato») di Pindaro, *Pyth.* 4, 109, che denoterebbe stoltezza oppure insensibilità alle emozioni, freddezza (cfr. Bernardini et alii 1995, *ad loc.*). Anche le storie che racconta sono di argomento amoroso e sembrano insistere sulle potenzialità rovinose dell'eros, che coinvolgono non solo gli umani (Piramo e Tisbe, la storia narrata dalla prima sorella, e poi Ermafrodito, oggetto del racconto della terza) ma anche gli dèi, e giustificano così il rifiuto del disordine delle passioni (un atteggiamento percepibile anche nel tono della sua narrazione) e la dedizione ai casti lavori domestici delle tre devote di Minerva. Il Sole, dio *moderator* per antonomasia (cfr. v. 245, e II 48 *moderamen equorum*), che assicura il *modus*, la misura del tempo (e con ciò il controllo del mondo: cfr. I 83 *moderantum cuncta deorum*), cade anch'egli vittima della passione d'amore e viene meno alla sua rassicurante funzione pubblica (cfr. v. 195 sgg.); ed è un'altra passione, la gelosia di Clizia, che denuncia al padre della rivale l'amore del Sole per Leucotoe, a scatenare la spietata punizione di lui e l'esito tragico della vicenda.

La storia della principessa persiana *Leucothoe*, di cui il dio Elio-Sole si innamora, non è attestata prima di Ovidio (ma cfr. Cameron 2004, p. 286 sgg., soprattutto p. 298), dal quale dipendono tutte le menzioni successive, anche se ovviamente l'origine greca è confermata dal nome stesso dell'eliotropio, del quale il mito dà l'etiologia. *Leucothoe* è un nome raro (attestato anche come alternativa della dea marina *Leucothea*, cfr. v. 542), e curiosamente simile a quello della

narratrice Leuconoe (una somiglianza di nomi che prefigura quella dei destini secondo Newlands 1986, p. 149): sembra etimologicamente connesso al «bianco» e al «fumo» (P. Perdrizet, *Légendes babylo-niennes dans les Métamorphoses d'Ovide*, «RHR» CV 1932, p. 207), e dunque alla metamorfosi della donna in incenso (il cui tipo bianco è il più pregiato secondo Plinio, *Nat. Hist.* XII 60 *hoc purissimum, candidum*, il quale insiste anche sul particolare rapporto che esso ha col sole [ved. cap. 58]: F. Schirmer, in Roscher II 2, p. 2017). Paschalis 2002 rileva il nesso etimologico che associa Leucotoe, come anche la narratrice Leuconoe, al campo semantico della luce. L'ambientazione esotica, nel vicino Oriente (come per le storie di Piramo e Tisbe e di Ermafrodito), ne ha fatto ipotizzare una comune provenienza da un antico manuale di racconti legati a quest'area geografica. Si può anche supporre che la menzione di Piramo e Tisbe accanto a (S)Milace e Croco in Nonno, XII 84-6 costituisca un indizio della provenienza dei due (e degli altri prossimi) miti da una fonte che li accomunava, e cui avrebbero autonomamente attinto sia Ovidio che Nonno.

167-8. *Desierat ... sorores*: il silenzio degli ascoltatori attenti all'inizio di un racconto (anche a v. 274 *postquam siluere sorores*) – il desiderio di nuove storie è confermato dalla prontezza con cui le due narratrici si danno il cambio – è tipico in situazioni narrative: cfr. p. es. Virgilio, *Aen.* II 1 *Conticuere omnes intentique ora tenebant*.

169. *quoque*: collega, sulla base del comune tema erotico, la storia conclusa a quella che seguirà, e insiste sulla potenza dell'amore, che non risparmia nemmeno il Sole: un dio quindi (la novità è marcata dal poliptoto in cesura al centro del v. 170), e un dio che – come Giove (XV 859) e Augusto (XV 869) – «tutto governa», ma perde il governo di sé stesso. *Temperare* (cfr. anche I 770) insiste, etimologicamente, sul tempo come strumento di controllo del mondo, preparando il paradosso delle irregolarità descritte al v. 198 sgg. (*temperius, serius* ecc.).

171-89. *Venere e Marte*. Il ciclo degli amori del Sole, il dio Elio dei Greci, figlio del titano Iperione (cfr. vv. 192 e 241) e fratello di Sele-ne-Luna, ma non di rado identificato con Febo-Apollo (cfr. I 338; II 24, 36, 111, 399 ecc.; e Barchiesi 2005, p. 237; cfr. anche J.E. Fontenrose, *Apollo and the Sun in Ovid*, «AJPh» LXI 1940, pp. 429-44), cui corrisponde la sorella Febe-Diana (cfr. I 11), viene introdotto dal breve prologo dell'adulterio fra Venere e Marte, che ne costituisce anche l'αἴτιον (cfr. vv. 190-1). L'episodio, notissimo in tutta l'antichità (Bömer, p. 68 sg.) e più volte citato dallo stesso Ovidio (*Am.* I 9, 39-40 *Mars quoque deprensus fabrilis uincula sensit; / notior in caelo*

fabula nulla fuit; Trist. II 377-8 *quis nisi Maeonides Venerem Martem-que ligatos / narrat, in obsceno corpora presa toro?*), che ne dà anche una parallela versione elegiaca nell'*Ars amatoria* (II 561-88), risale a Omero, il quale nell'*Odissea* ne affida la narrazione all'aedo Demodoco presso i Feaci (VIII 266-369). Il rapporto di Ovidio con il testo omerico (un Omero eccezionalmente erotico, certo il meno epico), sia qui che nell'*Ars*, è diretto, come confermano numerosi dettagli (cfr. Baldo 1986, pp. 124-8). Il tono più sostenuto e meno mondano (con qualche punta di biasimo moralistico, come p. es. l'ironico *de dis non tristibus* al v. 187) rispetto alla versione «libertina» dell'*Ars* andrà spiegato soprattutto con la seriosità *prude* della narratrice Leuconoe (cfr. la nota a 167-273). La quale forse è mossa anche da un più preciso intento critico, se si considera che Marte e Venere sono gli dèi protettori della sua città, Tebe (cfr. la nota a 31-2), – come poi lo saranno di Roma e della famiglia Giulia – e progenitori della famiglia del re Cadmo (III 132; H. Cancik-Lindemeier – H. Cancik, *Ovids Bacchanal. Ein religions-wissenschaftlicher Versuch zu Ovid, Met.* IV 1-415, «AU» XXVIII 2, 1985, p. 46). Si tratta della prima comparsa di Venere nel poema, che avviene, programmaticamente, in occasione della sua più famosa relazione adulterina (sintomatico, osserva Barchiesi 1999, p. 126, l'accostamento *adulterium Veneris*; preceduto per di più da un *primus* che funge quasi da segnale narrativo con valore analogo a quello di I 452).

Anche nelle *Georgiche* di Virgilio, nella scena di Cirene, la madre di Aristeo, attorniata da ninfe che filano mentre una di loro, Climene, racconta storie di amori divini (una scena che fa da modello a quella delle Minieidi, e un programma poetico che è un abbozzo delle stesse *Metamorfosi*: Rosati 1999, pp. 241-2), l'adulterio di Venere e Marte fa da prologo alle altre storie: IV 345-7 *Inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furti, / aque Chao densos diuum numerabat amores* (con cui cfr. v. 170 *Solis referamus amores*, la clausola che chiude la premessa della narratrice Leuconoe e richiama analoghe situazioni narrative, p. es. V 576).

172. *uidisse ... uidet*: che il Sole, «occhio del mondo» (v. 228), ve-da tutto è un *topos* tanto antico quanto diffuso (cfr. Bömer, a I 769 e Pease, a Virgilio, *Aen.* IV 607), e il rilievo conferito da subito al «vedere» mette in risalto un tema centrale in tutto il racconto di Leuconoe. Attraverso la geminazione di *primus*, che incornicia il distico facendone un cosidetto verso serpentino, e suona come un omaggio della narratrice ai poteri del dio (cfr. l'analogo ossequio a Cerere da parte di Calliope all'inizio del suo racconto: *prima ... prima ... prima*, V 342-4), Ovidio insiste poi sul «primato» del Sole nel tenere il mon-

do sotto controllo (per un legame etimologico di *deus* col tema del «vedere» cfr. Michalopoulos 2001, p. 69). Al tempo stesso suggerisce l'idea di una remota antichità in cui viene proiettata questa che è la prima storia di amore irregolare fra gli dèi, narrata dal primo poeta, Omero (la fonte cui sembra rinviare *putatur*, come altrove fanno analoghe formule di «Alexandrian footnotes»: *fama est, fertur, dicunt* e simili; Hinds 1998, p. 1 sgg.), che a sua volta la derivava probabilmente da fonti ancora più antiche (Bömer, p. 68): insomma una sorta di adulterio-archetipo.

173. *indoluit facto*: la reazione emotiva del Sole-Febo, del tutto assente sia in Omero (dove viceversa s'insiste su quella, ben più ovvia, di Efesto-Vulcano: VIII 272 e 303-4) sia nell'*Ars amatoria*, si spiega probabilmente (se si accetta la sua identificazione con Apollo) con il suo ruolo di personaggio del poema, e cioè con la sua personale esperienza di amante tradito dall'*adulterium* (II 545) di Coronide, inopportunamente rivelatogli dal corvo (II 598-9). *Iunonigenae ... marito*: l'insolito (*hapax* assoluto) epiteto epicheggiante del dio trova la sua motivazione nel ruolo di marito tradito che associa Vulcano alla madre Giunone come dea tutelare della sacralità del matrimonio, e sempre pronta, proprio come qui Vulcano, a vendicarsi delle infedeltà di Giove.

174. *furta tori furti que locum*: la geminazione (e la specificazione) di *furtum*, termine comune in poesia erotico-elegiaca per indicare relazioni clandestine (cfr. anche Virgilio, *Geor.* IV 346 *dulcia furta*), illegittime (*tori* insiste sull'infrazione del legame istituzionale: cfr. anche v. 182 *coniunx et adulter*, v. 183 *uir*), dice anche l'accuratezza della delazione del Sole.

174-6. *at illi ... excidit*: la caduta di un oggetto, per lo più uno strumento di lavoro, dalle mani di chi subisce una violenta emozione è motivo topico (Omero, *Il.* XXII 448; Apollonio, III 254-5) e frequente nel poema (228-9, IX 571, XIV 350; cfr. anche *Her.* 16, 254 o il «colpo di fulmine» di Tarpea in Properzio, IV 4, 21-2), ma il parallelo più pertinente qui è con la reazione dello stesso Sole-Febo alla notizia del tradimento di Coronide: *laurea delapsa est audito crimine amantis, / et pariter uultusque deo plectrumque colorque / excidit* (II 600-2, con Barchiesi 2005, p. 286). Una corrispondenza marcata dallo stesso *enjambement* e dalla consueta sillessi che unisce sotto un solo verbo uno o più oggetti fisici ed entità psichiche come la *mens* o *uultus* e *color*, che ne sono il riflesso (cfr. anche VII 347 *cecidere illis animique manusque*).

176-9. *graciles ... tigno*: già in Omero Demodoco rilevava la sottigliezza delle catene («come ragnatele sottili [ἡνὶ ὑπὸ ἀράχνης λεπτά]: non li avrebbe scorti nessuno, neppure gli dèi beati, perché erano

fraudolenti», *Od.* VIII 280-1), ma qui la particolare ammirazione espressa per l'abilità di Vulcano nel costruire la rete e per la sua tenuità (*gracilis catena* è ossimorico) è connessa anche al fatto che a narrare sia una filatrice-tessitrice fanatica della sua arte (il lessico della *leptotes* riconferma il callimachismo delle Minieidi: cfr. *graciles, tenuissima, leues*; anche il raro *elimare* evoca il poetico *limae labor* di Orazio, *Ars* 291). Per la ragnatela come emblema di arte tessile cfr. Callimaco, *Hec.* 42, 6 Hollis ἔργον ἀραχνάων; ma il richiamo (in sé anacronistico: per le narratrici Minieidi, e la loro posizione nella storia del mondo, l'animale ancora non esiste) all'abilità del ragno nella tessitura (cfr. *gracilis* a VI 54) anticipa la storia di Aracne (anche per l'immagine suggerita da *pendet* cfr. VI 135-6); cfr. Tsitsiou-Chelidoni 1999, pp. 279-80.

181. *apte*: la fortunata variante *arte* è verosimilmente indotta dal contesto artistico (cfr. anche v. 183).

182. *uenere*: oltre a suggerire il nome soppresso della dea, allude all'etimologia di *Venus* da *uenire* (Cicerone, *Nat. deor.* III 62 *Venus quia uenit ad omnia*: Michalopoulos 2001, p. 169).

185. *Lemnius*: l'epiteto allude anche al viaggio a Lemno (isola dell'Egeo principale luogo di culto del dio, che sull'isola era stato scagliato giù dall'Olimpo dal padre Zeus; cfr. XIII 313 *Vulcania Lemnos*) finto da Efesto-Vulcano come esca per cogliere gli amanti sul fatto (*Ars* II 579 *figit iter Lemnon*, sulla traccia di Omero, *Od.* VIII 283).

185-6. *extemplo ... deos*: l'immediata reazione di Vulcano, che fa entrare gli dèi (evidentemente già in attesa davanti alla porta), accentua il tono burlesco-scandalistico del tranello teso ai due amanti. Tutt'altra è la dinamica degli avvenimenti in Omero e anche nella versione dell'*Ars* (dove gli dèi vengono convocati [II 581] dopo che Marte e Venere sono rimasti prigionieri della trappola); è probabile che la pudica narratrice (cfr. anche *turpiter*, v. 187) voglia insistere sull'immoralità degli dèi (mentre il *praeceptor amoris* dell'*Ars* trae dalla storia l'invito a una maggiore disinvoltura morale: cfr. II 593 sgg.).

187-8. *aliquis ... risere*: la divertita conclusione omerica – con la risata generale degli dèi all'arguta battuta di Ermes-Mercurio («una risata scoppiò fra i numi immortali», *Od.* VIII 343; dopo la prima risata alla vista dei due amanti intrappolati, VIII 326) di esser ben disposto a giacere con Afrodite anche in catene (VIII 339-42) – viene compressa e castigata (Heinze 1960, p. 318) nella moralistica versione di Leuconoe.

189. *haec ... fabula caelo*: la storia si chiude con un'autocitazione (che è anche una conferma della sua notorietà) dall'*incipit* della *fabula* nell'*Ars* (II 561): *Fabula narratur toto notissima caelo* (con Janka

1997). Una popolarità che contrasta con la rarità delle storie narrate, o elencate, dalle altre due sorelle: notevole comunque, in tutta la serie delle storie di queste narratrici callimachee, la tematizzazione della popolarità dei vari racconti (cfr. la nota a 276-84).

190-2. *Cythereia* ... *pari*: vittima dell'*indiciu* del Sole, Venere (*Cythereia*, in luogo del più comune *Cytherea*, dall'isola di Citera, a sud del Peloponneso, nota per aver visto la nascita della dea dalla schiuma del mare e come luogo del suo culto; cfr. anche *Cythereis* al v. 288 e *Cythereias* a XV 386) si vendica del delatore con una punizione per contrappasso (cfr. anche XIV 477-8 *antiquo memores de uulnere poenas / exigit alma Venus*): come lui ha rivelato l'amore segreto (*tektos*) della dea, così per effetto di una delazione (v. 237) vedrà rovinosamente violato il segreto del suo amore con Leucotoe (in *Cytherea Paschalis* 2002 vede un richiamo all'etimologia da *κρύβω*, «nascondo»). La ripresa *laesit* ... *laedit* (nonché *amores* ... *amore*) insiste sul parallelo «danno in amore» (per *laedere* in ambito erotico cfr. R. Pichon, *Index uerborum amatoriorum*, Paris 1902, pp. 182-3); *par amor*, dunque, non richiama qui il *topos* della passione ugualmente intensa fra gli amanti (cfr. sopra al v. 62), ma indica un amore «uguale» a quello di Venere, cioè segreto, e come quello danneggiato da una delazione.

192-3. *quid nunc...* *prosunt?*: la tradizionale formula schetliastica (frequente in contesti di lamentazioni funebri: cfr. *Am.* III 9, 33-4, e Rosati 1996 a *Her.* 18, 173) viene qui ripresa con tono irridente (come è *nempe* di v. 194, su cui Kenney a VII 53): la narratrice (tendenzialmente umbratile come le sorelle) fa ironia nei confronti del dio della luce vittima della passione, cui non giovano né la nobiltà della stirpe (Iperione è il titano padre del Sole, ma talora designa il Sole stesso, come a VIII 565; cfr. anche I 10, con Barchiesi 2005, pp. 153-4) né l'abbagliante bellezza.

193. *color*: la luminosità del Sole, ma anche quella del suo incarnato (indice di salute, diversamente dal *pallor*, cfr. v. 203) era un requisito essenziale nel canone antico della bellezza, soprattutto femminile: cfr. *Ars* II 504 *cui color est, umero saepe patente cubet*. *radiata* ... *lumina*: nelle rappresentazioni artistico-antropomorfe del Sole la luce emana dai raggi che gli coronano la testa (cfr. II 40-1 *circum caput omne micantes ... radios*; *Her.* 4, 159 *radiis frontem uallatus acutis*); ma forse si accenna anche all'intensità di uno sguardo raggianti (cfr. 196-7; e Catullo 63, 39 *Sol radiantibus oculis*), altro canonico requisito di bellezza (*Am.* III 3, 9 *radiant ut sidus ocelli*).

194-5. *ignibus uris* ... *ureris igne*: l'ironia (che caratterizza la lunga apostrofe) della narratrice a spese del dio fa leva qui, oltre che sul rovesciamento della diatesi (che dà forma all'idea del contrappasso), sullo scarto fra senso proprio e senso traslato (ardere d'amore) di uno

stesso campo semantico applicato prima all'astro e poi alla sua figura antropomorfa dotata di psicologia erotica (cfr. anche *Her.* 12, 165-6 e 180; *Fasti* III 545-6; il motivo è comune nell'erotica ellenistica: cfr. P.E. Knox, «CQ» XXXVIII 1988, p. 540).

195-7. *omnia* ... *debes*: la critica di Leuconoe insiste sul venir meno del Sole al suo dovere (*debes* ... *debes*) di «occhio del mondo» (cfr. v. 172) per fissare lo sguardo (l'intensivo *spectas* contrasta col generico *cernere*) sulla sola amata. Per il motivo del *medice, cura te ipsum!* applicato all'innamorato cfr. p. es. *Ars* I 84-5 *quique alius cauit, non cauet ipse sibi; / illo saepe loco desunt sua uerba disertio*.

197-9. *modo* ... *boras*: il Sole che altera il ritmo del suo cammino perché distratto dalla vista di una donna ricorda l'*Inno ad Artemide* di Callimaco dove è descritto l'indugio del Sole che si ferma ad ammirare la danza delle ninfe della dea (vv. 181-2: «mai il dio Sole quel bel coro oltrepassa, ma ad ammirarlo ferma il suo carro, e si allungano i giorni»). Ma va ricordata anche la «lunga notte» dell'amore di Giove (che ferma il corso del sole) con Alcmena (p. es. *Am.* I 13, 45-6); e più in generale il topico venir meno dell'innamorato alle sue attività abituali (cfr. Clausen, a Virgilio, *Ecl.* 2, 69-72). Per un caso simile di comportamento anomalo di un dio innamorato cfr. Apollo a X 170 sgg., o Venere a X 529 sgg. *brumales* ... *boras*: siccome i Romani dividevano lo spazio di tempo dall'alba al tramonto sempre in dodici ore, la durata delle ore variava secondo le stagioni, e quindi quelle invernali erano le più corte dell'anno (*porrigis* riattiva così il valore proprio di *bruma*, da *breuissima* [*dies*]).

200-1. *deficis* ... *terres*: le antiche credenze popolari interpretavano il fenomeno dell'eclissi dei corpi celesti, che suscitavano panico, come sintomo di un loro malessere o travaglio (cfr. p. es. Plinio, *Nat. Hist.* II 54). Anche qui l'eclissi del Sole (*deficio* ne è il termine tecnico) viene interpretata come la «somatizzazione» (che si manifesta appunto nell'assenza di luce [*lumina*]) del suo *uitium mentis*, cioè della sua debolezza psichica di innamorato. *Obscurus* è detto anche, a XI 570, Lucifero che si eclissa in segno di lutto, così come, secondo una nota tradizione, avrebbe fatto il sole alla morte di Cesare: Virgilio, *Geor.* I 466-8 *ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine texit / impiaque aeternam timuerunt saecula noctem* («esso, pure, all'uccisione di Cesare ebbe pietà di Roma, quando coprì di ruggine fosca il suo volto lucente e l'ampia generazione ebbe terrore di una notte eterna»; evidente l'ironia della spiegazione in chiave erotica di eventi interpretati come foschi presagi delle guerre civili). Ma potrebbe esser presupposta anche l'etimologia che vede in Apollo la radice del greco ἀπόλλυμι, «perdo» (Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 17, 3, *Solem etiam quidam*

Apollinem dicunt, quia cottidie in occasu constitutus splendorem luminis perdat: perdere autem Graeci apollin dicunt («alcuni chiamano il Sole anche Apollo, perché ogni giorno preparandosi al tramonto perde il suo luminoso splendore: i Greci dicono "apollin" il perdere», con la nota di Pastorino 1956).

202-3. *nec tibi ... colorem*: la narratrice mostra di essere al corrente della spiegazione razionale, scientifica (fornita, secondo la tradizione, già dal filosofo Talete) dell'eclissi solare prodotta dall'interposizione della luna, ma la nega per attribuire il pallore del Sole alla sua infelice passione d'amore (di cui il pallore è sintomo canonico: cfr. *Ars* I 729 *palleat omnis amans, hic est color aptus amanti*, con Pianezola 1991, p. 265).

204-5. *unam ... Circes*: il nuovo amore ha soppiantato le antiche «fiamme» del Sole: Climene, la Nereide madre di Fetonte (cfr. I 756); Rodo, «sposa del Sole» (Pindaro, *Ol.* 7, 14) ed eponima dell'isola dove il dio era oggetto di un culto particolare (cfr. anche VII 365 *Phoebæam ... Rhodon*); e Perse, figlia di Oceano e madre di Circe (che Omero, *Od.* X 135 colloca nell'isola Eea, nel mare orientale da cui il sole sorge; una tradizione risalente a Esiodo, ripresa dallo stesso Ovidio a XIV 10, localizzava invece Circe sulle coste italiche presso Teracina, nel monte Circeo).

206. *Clytie*: l'ultima fra le donne amate dal Sole, Clizia (anche lei un'Oceanina: Esiodo, *Theog.* 352), è tuttora posseduta da un ardente desiderio di lui, mentre il dio, un tempo amante appassionato (cfr. vv. 234-5), «la disprezza» (*despecta*): il dettaglio, forse implicante un biasimo moralistico della narratrice per l'incostanza del dio (o ironia per la sua attuale monomania elegiaca?), è la premessa che determina l'esito tragico.

208-11. *Leucothoe ... uicit*: dopo lunga attesa viene finalmente presentata la protagonista: Leucotoe è nata in Oriente, nella terra dei profumi (e del sole), dalla bellissima Eurinome: ma, come la madre è più bella di tutte le altre, così lei crescendo supera la madre (sul motivo cfr. Orazio, *Carm.* I 16, 1 *O matre pulchra filia pulchrior*, con Nisbet - Hubbard 1979). L'epiteto *odorifer* induce a intendere *gens* nel significato (che diventerà comune) di terra, regione, ma non va trascurata la sua funzione ominosa, nel senso che la prossima metamorfosi renderà l'epiteto appropriato alla stessa Leucotoe.

208. *multarum obliuia fecit*: l'esclusività di un amore (*diligis hanc unam*, 204) che sostituisce e supera tutti i precedenti ricorda contesti elegiaci: oltre a *cuncta tuus sepeliuit amor* di Propertio, III 15,9, cfr. (anche per l'opposizione molte-una) ancora Propertio, I 13, 5 sgg. *dum tibi deceptis augetur fama puellis / ... / perditus in quadam tardis palle-scere curis / incipis ... / Haec erit illarum contempti poena doloris: / mul-*

tarum miseras exigit una uices («Mentre di continuo si accresce la tua fama di seduttore di fanciulle ... sconvolto alfine da una donna cominci a impallidire per tardivi affanni ... Questo sarà il castigo per lo spregiato dolore delle altre, una sola vendicherà le infelici vicende di molte») o la Saffo ovidiana di *Her.* 15, 15 sgg. *nec me Pyrrhiades Methymniadesue puellae, / nec me Lesbium cetera turba iuuant ... atque aliae centum, quas non sine crimine amavi. / Improbe, multarum quod fuit, unus habes* («non mi piacciono più le fanciulle di Pirra o di Metimna né la folla delle altre ragazze di Lesbo ... né tutte le altre che non senza colpa ho amato. Sciagurato, da solo hai quello che fu di molte»).

212-3. *rexit ... Belo*: alla eccezionale bellezza della protagonista si accompagna la nobiltà della stirpe: il padre Orcamo (nome altrimenti ignoto, ma riconducibile a un termine arcaico della formula omerica ὄρχαμος ἀνδρῶν / λαῶν, «sovrano di popoli», e probabilmente connesso al verbo ὄρχω [cfr. Frisk 1970, p. 432], dunque associato a un'idea di potere antico e assoluto; la parte finale, come quella di Piramo, ne indicherebbe l'origine orientale: Bömer, p. 35) è re della Persia (la dinastia storica degli Achemenidi è anacronisticamente estesa al tempo del mito), e discendente (per il nesso *origine numerari* cfr. X 617) del lontano Belo (nome greco del dio mediorientale Baal, nonché del mitico fondatore dell'impero assiro; solo omonimo del padre di Danao, di cui a v. 463). La precisione nell'ordine della successione al trono suona come una rivendicazione della «esattezza quasi pedantesca» di Ovidio nel rispettare la lista dei re assiri che con ogni verosimiglianza egli leggeva in Castore di Rodi (Cole 2004, p. 362).

214-6. *Axe ... labori*: in tono epicheggiante, che contrasta con il tema erotico, viene predisposto lo scenario per l'incontro: è notte, e a Occidente («nelle Isole dei Beati» secondo il poeta ellenistico Alessandro Etolo, fr. 1 Magnelli, qui forse modello di Ovidio), dove ogni sera il loro viaggio si conclude, i cavalli stanchi del Sole (cfr. v. 634 e la nota relativa) pascolano nutrendosi dell'erba ambrosia (cfr. II 120). *Axis* vale qui come «parte di cielo»: cfr. Hardie 1983, p. 226 nt. 34 (che riconduce a Virgilio l'introduzione del senso di «cielo»; sugli usi ovidiani, pp. 227-8).

217-9. *quadripedes ... genetricis*: approfittando della sua pausa notturna, il Sole si reca presso l'amata sotto le vesti della madre Eurinome: l'identità camuffata (generalmente sotto tranquillizzanti figure femminili, anziane come la nutrice di Semele in cui si tramuta Giunone a III 275 sgg.; cfr. anche VI 26-7) è espediente frequente degli dèi per avvicinare i mortali senza destare timori.

219-21. *inter ... fuso*: la scena di Leucotoe che siede in casa a filare attornata da dodici ancelle (come Cirene, la madre di Aristeo, in Virgilio, *Geor.* IV 334 sgg.) rispecchia quella della storia che le fa da

cornice (cfr. vv. 34-5): una circostanza che spiega la descrizione partecolareggiata, da parte della narratrice, di questo emblema di castità femminile che l'intrusione del dio violerà. Ma la scena mostra anche analogie con quella che, nei *Fasti*, si trovano di fronte Collatino, il marito di Lucrezia, e il futuro seduttore di lei Tarquinio: accanto alla padrona di casa *lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant* (II 743; e in Livio I 57 *nocte sera deditam lanae inter lucubrantis ancillas in medio aedium sedentem inveniunt*).

222. *oscula*: i baci della finta madre ricordano quelli (ancora meno innocenti) dati alle rispettive amate-vittime da altri seduttori sotto mentite spoglie: Giove (in forma di Diana) a Callisto (*oscula iungit / nec moderata satis nec sic a uirgine danda*, II 430-1) e Vertumno a Pomona (*dedit oscula, qualia numquam / uera dedisset anus*, XIV 658-9).

223. *res ... arcana*: la doppiezza dell'epiteto riflette quella delle intenzioni del dio: *arcanus* appartiene infatti al lessico religioso (e ai suoi segreti: cfr. II 639 e 755; VII 192 e 256; X 436) ma è anche frequente in quello erotico (IX 516; *Am.* II 15, 15; *Her.* 17, 265; *Ars* I 137 ecc.); e qui effettivamente è questione di un dio, ma un dio in piena azione seduttiva.

226. *ille ... annum*: il dio si rivela esibendo le sue credenziali, che dovrebbero indurre la donna ad accettarne le profferte (secondo un presupposto enunciato p. es. da Giove in *Fasti* II 591-2), e dichiara le sue intenzioni. Il tono è sostenuto: all'orgogliosa formula di autopresentazione *ille ego sum* (la stessa usata da Ercole in Properzio, IV 9, 38; simile quella di Mercurio a II 742-3 *ego sum qui*; poi cfr. Stazio, *Ach.* I 650 sgg.) segue una sequenza di relativi che arieggia lo stile predicativo del linguaggio religioso (così come, in analoga azione seduttiva, Giove a I 595-6 *nec de plebe deo, sed qui caelestia magna / scepra manu teneo, sed qui uaga fulmina mitto*), conclusa dall'epitesi antonomastica di «occhio del mondo» (cfr. la nota a 172). *metior*: insiste sulla funzione del Sole di garantire la regolare misura del tempo, cui peraltro l'astrodio ha abdicato cadendo vittima della passione amorosa (cfr. la nota a 169). La secca dichiarazione finale (appena attenuata da *crede*), che dovrebbe trarre efficacia persuasiva dalle premesse (si veda il brutale e conclusivo *Tarquiniusque loquor* con cui Tarquinio denuncia le sue intenzioni a Lucrezia in *Fasti* II 796), ricorda (ma senza l'esclusività di *sola*) quella tipicamente elegiaca suggerita dal «maestro d'amore» in *Ars* I 42 *elige cui dicas «tu mihi sola places»* (cfr. Pianezzola 1991, p. XIV anche sui precedenti di Tibullo e Properzio). Significativo il confronto fra il più blando corteggiamento di Apollo a Dafne (I 504-24: il narratore è Ovidio) e quello, ben più perentorio e determinato, del Sole (come lo presenta la «minerviana» Leuconoe).

229. *colus ... remissis*: la caduta dalle mani della terrorizzata filatri-

ce degli strumenti del suo lavoro (un'immagine per cui cfr. la nota a 174-6; cfr. anche *Her.* 19, 197 con Rosati 1996) è come il simbolo della violenza introdotta dall'eros maschile in questo sereno microcosmo di castità e virtù femminili (qualcosa di simile alla caduta dei fiori dal grembo di Proserpina di fronte al ratto di Dite: *collecti flores tunicis cecidere remissis*, V 399); e un'anticipazione dello sconvolgimento che di lì a poco provocherà Bacco, il dio della passione, nel piccolo mondo domestico delle Minieidi.

230. *timor*: la paura (vv. 228 *pauet ... metu*, 230 *timor*, 232 *territa*), reazione tipica in analoghe situazioni di fanciulle che all'improvviso si vedono esposte alla violenza (cfr. p. es. II 873, VI 527, o *Fasti* II 799), ottiene l'effetto di far apparire la preda ancora più attraente allo «sguardo desiderante» maschile, proprio come nel ratto di Europa in *Fasti* V 608 *et timor ipse noui causa decoris erat*, e nel collettivo ratto con stupro delle Sabine descritto nell'*Ars* (cfr. I 126 *et potuit multas ipse decere timor*). Cfr. anche I 527 (Dafne) *tum quoque uisa decens* e 530 *auctaque forma fuga est*; VII 730-3; McKeown 1989 a *Am.* I 7, 12). Che il pianto possa essere motivo di fascino nelle donne è tema diffuso dell'eroticità ovidiana: *Ars* I 533-4 *clamabat, flebatque simul, sed utrumque decebat; / non facta est lacrimis turpius illa suis; III 291 discunt lacrimare decenter*.

231-3. *in ueram ... querela est*: il Sole riassume il suo aspetto (cioè quello antropomorfo) e il suo solito splendore (oltre che attributo ovvio del sole [cfr. v. 348], il *nitor* lo è anche della bellezza sia femminile [I 552; *Med.* 52 *candida quo possint ora nitere modo*; *Ars* III 74 *in nitido ... ore color*] sia maschile: XI 271 e 690), che sembra quasi costituire il mezzo che supera la resistenza di Leucotoe. Anche la forma espressiva sembra incapsulare il tema della violenza: *uirgo ... quamuis ... uisu uicta ... uim* (cfr. anche v. 239).

234. *Inuidit Clytie*: entra in azione, con evidente intenzione ostile (l'*inuidit* iniziale insiste sulla continuità del tema del «vedere», così centrale in questa vicenda del Sole «occhio del mondo»: cfr. vv. 195 sgg., 206 *despecta*, 227-8, 232 *uisu*), l'ultima delle donne amate dal dio (*Solis* è certamente genitivo soggettivo; cfr. anche v. 258 *Veneris modum sibi fecit in illa*). Sul nesso tra invidia e vedere cfr. anche Barchiesi 2005, pp. 302-3 note a II 768-70, 776-7 e 780.

236-7. *uulgat adulterium ... indicat*: il testo insiste sul contrappasso: come aveva rivelato l'*adulterium* (v. 171) di Venere, così ora il Sole viene coinvolto in un'analoga delazione (*indicat*, rilevato dall'*enjambement*, richiama v. 190 *indicii*, insistendo sul ruolo di Clizia come figura-*index*; ved. Keith 1992, pp. 125-6). *Adulterium* registra il punto di vista di Clizia, che vede in Leucotoe una rivale illegittima, l'amante del proprio «sposo» (*paclis* è genitivo oggettivo,

come al v. 277). Il fatto che *diffamare* (mai prima di Ovidio, poi in Tacito e Apuleio) sia prevalentemente riferito a persone induceva già N. Heinsius a emendare *diffamatum* in *diffamatum* (cui daranno poi conferma codici tardi), che insiste sul bersaglio dell'ira di Clizia.

237-9. *precantem ... tendentem ... dicentem*: l'effetto di tensione è sostenuto dal ritmema del triplice participio presente (cfr. anche III 717-8; VI 522-3, 555-6, 639-40, IX 207-10; XI 39-40; XIII 73-5, 455-6; XIV 211-2).

238. *tendentem ... manus ad lumina Solis*: il gesto consueto di chi implora aiuto (p. es. I 635-6; II 477, 580; IV 382, 517; VI 358-9; IX 210), e chiede la testimonianza del Sole che tutto vede (*lumina* è dunque ambiguo; cfr. il giuramento di Climene a I 766-9 e Barchiesi 2005, p. 242 nota a II 45-6), viene qui rimotivato dalla circostanza che fa dell'astro antropomorfizzato il responsabile stesso della violenza.

239. *uim ... inuitae*: dopo quella del Sole, Leucotoe deve subire la brutale violenza del padre (cfr. la nota a 231-3; un caso analogo di fanciulla stuprata da un dio e condannata a morte dal padre a VIII 592-4, ma cfr. anche la pena imposta da Minerva a Medusa: IV 800-1), che le infligge la singolare punizione di sottrarla alla vista del sole seppellendola viva (a Roma era la pena riservata alle Vestali colpevoli: cfr. *Fasti* VI 457-60). *Grauis* (che rinforza *alta*) dà la misura della ferocia paterna smentendo quello che è il canonico gesto di pietà verso i cadaveri, riassunto nella formula augurale *Sit tibi terra levis* (la morte di Leucotoe ricorda quella, per soffocamento sotto un peso, di Ceneo a XII 516 sgg.). Per il nesso implicito violenza-resistenza cfr. anche *Ars* I 673-4 *uim licet appelles, grata est uis ista puellis; / quod iuuat, inuitae saepe dedisse uolunt*; *Met.* VII 19 *sed trahit inuitam noua uis*; notevole il frammento tragico adespoto *inc. inc.* 131 Ribbeck *uirginem me quondam inuitam per uim uiolat Iuppiter*.

243. *enectum*: la lezione dei mss. è stata ripetutamente sospettata (una «testa uccisa» sembra un'espressione anomala); fra le discussioni più recenti ved. soprattutto S. Harrison, «CQ» XLVII 1997, pp. 608-9, che propone di correggere in *inieto*, con riferimento al rituale funebre dello spargere terra sul cadavere. Tuttavia il verbo (che W.S. Watt, «C&M» L 1999, p. 168, trova «impoetico», ma vorrebbe sostituirlo con l'ancor più prosastico *oneratum*) ha dalla sua buone ragioni: in primo luogo *enectum* è assai espressivo, adatto a una lenta morte per sfinimento o soffocamento (cfr. J.N. Adams, «Glotta» LXIX 1991, pp. 100-1), e inoltre la sua larga diffusione in riferimento alla vegetazione (soprattutto in Columella e Plinio: *ThLL* V 2, col. 562, 84 sgg.) sembra fungere da segnale che anticipa la metamorfosi della donna in pianta.

246. *post Phaetonteos ... ignes*: la morte di questa sua «fiamma», Leucotoe, è il dolore più grande «visto» dal Sole (l'insolito nesso *ui-*

disse dolentius insiste sul «vedere», funzione principale del dio-astro) dopo la morte del figlio Fetonte (la descrizione del suo lutto di padre a II 381 sgg.; anche la perifrasi di v. 245 *uolucrum moderator equorum* richiama l'αἵτιον della sciagura) a seguito del fuoco-fulmine scagliato da Giove (cfr. II 313 *compescuit ignibus ignes*) per arrestare l'incendio da lui causato.

250. *nectare ... locumque*: fallito il tentativo di strappare alla morte l'amata (come per Apollo a II 618-9 *conlapsamque fouet seraque ope uincere fata / nititur et medicas exercet inaniter artes*), il Sole sparge nettare profumato sul suo corpo (proprio come farà Venere sul cadavere di Adone a X 732 *nectare odorato sparsit*, facendone nascere un fiore, l'anemone) e sulla terra che lo accoglie (che ne sarà ulteriormente impregnata dallo sciogliersi del corpo della donna): è l'αἵτιον che spiega la peculiarità della Persia-Arabia (cfr. 209 *odoriferae*), che ha il monopolio dell'incenso (cfr. Virgilio, *Geor.* II 117 *solis est turea uirga Sabaeis*). Il profumo del nettare, la bevanda degli dèi (*caelesti*, v. 252), è proverbiale come quello del loro cibo, l'ambrosia (cfr. v. 217 *caelestia pabula*).

251. *multaque praequestus*: un modo di eludere la narrazione di parti convenzionali (p. es. un lamento di Apollo sul cadavere dell'amato è riferito da Orfeo a X 196 sgg.), e che il lettore può supplire con la sua competenza letteraria: cfr. anche v. 84 *multa prius questi* (la topica del παρακλαυσίθρον); II 333-4 *postquam dixit quaecumque fuerunt / in tantis dicenda malis* (i lamenti di una madre sul cadavere del figlio). Talvolta l'ellissi riguarda precisi, e ben noti, modelli letterari: p. es. VII 5 *multaque perpessi* (che condensa alcune centinaia di versi di Apollonio: cfr. Kenney, *ad loc.*); VIII 176 *desertae et multa querenti* (i canonici lamenti di Arianna, con riferimento a Catullo, 64); XIV 243 *multaque conquesti* (Ulisse e i suoi che piangono i compagni uccisi dai Lestrigoni: cfr. Omero, *Od.* X 116-202). Sulla predilezione di Ovidio per i composti in *prae-* cfr., oltre a Bömer, McKeown 1989 a *Am.* I 4, 33. *tanges ... aethera*: suona quasi come una promessa-risarcimento d'immortalità (cui sembra alludere anche il nettare spruzzato sul cadavere: cfr. la divinizzazione di Enea a XIV 605-7), ma indica anche il salire al cielo, verso gli dèi, del fumo dell'incenso in cui Leucotoe viene trasformata (per l'immagine del «toccare il cielo» cfr. Galasso 1995 a *Pont.* II 5, 57).

254-5. *uirga ... rupit*: all'affondare delle radici nella terra corrisponde un movimento ascensionale della pianta che realizza la promessa del Sole (*surrexit tumulumque ... rupit* al tempo stesso vanifica il gesto spietato del padre: v. 240). Un'ampia descrizione dell'incenso (tipi di piante, produzione, commercio), insieme alla mirra l'aroma più celebrato dell'Arabia, in Plinio, *Nat. Hist.* XII 51-65.

256-8. *Clytien ... illa*: la narratrice mostra una certa comprensione nei confronti di Clizia, colpevole del fatale *indicium* (per la collera derivante dall'amore), diversamente dal Sole che rifiuta ogni contatto con lei (*Veneris ... modum sibi fecit in illa*, contrariamente all'amore senza *modus* del passato: vv. 234-5, e dunque non l'ama più, se è vero che *uerus amor nullum nouit habere modum*, Properzio, II 15, 30).

auctor lucis: la rara perifrasi che definisce l'astro (in Properzio, IV 3, 32 *lucis auctores* sono gli uccelli del mattino) sembra suggerire la funzione vitale che l'amore del Sole rappresentava per Clizia (in pseudo-Quintiliano, *Declamationes maiores* II 8, 1 *lucis auctor* designa «colui che dà la vita», cioè il padre), e che viceversa non ha più per Leucotoe.

259-63. *tabuit ... pauit*: folle d'amore (*dementer* richiama il *topos* < elegiaco dell'amore-furor, senza misura: cfr. il già citato Properzio, II 15, 30), Clizia si lascia morire, consumata dalla passione non corrisposta come Narciso (cfr. III 487 sgg.), fisso anche lui con lo sguardo sull'amato e anche lui destinato a una metamorfosi in fiore. Topica l'indifferenza dell'innamorato, o di chi ha subito una perdita affettiva, al cibo e al riposo (p. es. III 437; X 73-4; *Fasti* II 505-6), così come l'insoddisfazione di compagnia, la ricerca della solitudine (cfr. *Rem.* 579-84). Questo il senso che darebbe la lezione dei codici migliori (*nympharum patiens* corretta poi in *inpatiens*); ma sembra tutto sommato preferibile seguire la via suggerita da Bentley (e seguita ora anche da Tarrant), che sul modello di *Fasti* IV 506 *patiens et pluuialis aquae* correggeva in *nimborum patiens* (lezione attestata, sia pur debolmente, anche nella tradizione manoscritta), con riferimento all'indifferenza agli agenti atmosferici. In effetti l'ostinazione nel restare sempre all'aperto, sotto il cielo (*sub Ioue*; anche qui in opposizione al destino di Leucotoe), nel caso specifico è rimotivata dalla speranza della donna di veder riapparire il Sole. *nouem lucis*: la comune metonimia poetica di *lux* per *dies* viene qui rimotivata dal punto di vista della protagonista (per lei la vita si identifica con la luce, con il Sole; un uso rimotivato della metonimia di *lux* anche a II 383 e XI 570-1).

264-70. *tantum ... amorem*: ha luogo la metamorfosi, preparata dall'immobilità di Clizia sul terreno e dal suo sguardo fisso a Elio-Sole: il nuovo fiore, l'eliotropio o girasole, pur trattenuto a terra dalle radici continua a tendere verso l'astro. Sul «miracolo» dell'eliotropio cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XXII 57-8 (*tantus sideris amor est*), che ne illustra le varietà note agli antichi, difficilmente identificabili con le moderne (cfr. Bömer; certo la descrizione di Ovidio non corrisponde al nostro comune girasole).

269-70. *suum ... ad Solem*: l'espressione suona paradossale, perché contraddice il noto *topos* filosofico dei *munera publica*, per cui il

sole «è di tutti»: cfr. VI 350 *nec solem proprium natura ... fecit. seruat*: è il segno della continuità fra il prima e il dopo: Clizia «conserva» l'amore per il Sole (anche il *pallor* che passa alle foglie del nuovo fiore sembra il colorito dell'innamorato infelice: cfr. la nota a 202-3), ma anche lo «guarda» come prima della metamorfosi (*seruare* è comune per l'osservazione degli astri: cfr. anche *Her.* 18, 167 con Rosati 1996).

271-3. *dixerat ... Bacchus in illis*: la fine della narrazione di Leucotoe è seguita dalle reazioni del suo uditorio: tutte le ascoltatrici (le altre due sorelle e le ancelle) si mostrano attratte dal racconto (il *mirum* è tratto comune delle storie di metamorfosi), ma si dividono sulla sua credibilità. Alcune sono scettiche in assoluto, altre si dicono credenti nell'onnipotenza degli dèi (sono pur sempre fedeli devote di Minerva), escludendo però dal novero di questi Bacco (una puntualizzazione che richiama la situazione narrativa che fa da cornice). Reazioni analogamente discordanti nell'uditorio di un racconto a III 253-4; ma il parallelo più pertinente è con VIII 611 sgg., dove alla generale ammirazione (*factum mirabile cunctos / mouerat*) segue una divisione fra lo scettico Piritoo (*ficta refert nimiumque putas, Acheloe, potentes / esse deos*) e il pio Lelege (*inmensa est finemque potentia caeli / non habet*).

274-5. *Poscitur ... telae*: di nuovo si fa silenzio (cfr. vv. 167-8) ed è il turno (cfr. V 333 *poscimur Aonides*) di Alcitoe, la terza sorella (cfr. già al v. 1). Alcitoe (un nome parlante che indica il «correre veloce», forse da connettere alla fuga delle donne di cui parla la versione di Plutarco) dà inizio al racconto e al tempo stesso svolge il lavoro di tessitura: il correre della navetta (*radius*) attraverso i fili dell'ordito (*stamina*) teso al telaio (*stans* indica che è il telaio verticale, quello generalmente in uso fra greci e latini: una descrizione più dettagliata del processo a VI 53 sgg.) accompagna il «correre» del racconto (cfr. a VI 58).

276-388. *Salmacide e Ermafrodito*. L'ultima storia raccontata dalle < Minicidi è ambientata anch'essa in Asia Minore: è l'etiologia dei poteri effeminanti delle acque della fonte Salmacide (localizzata in Caria, presso Alicarnasso). Alla cattiva fama conseguente a questi poteri accenna già Ennio (347 Jocelyn citato da Cicerone, *Off.* I 61), e la loro notorietà è confermata a XV 319 (*cui non audita est obscenae Salmacis undae?*). Una diversa interpretazione di questa cattiva fama si legge in Vitruvio, II 8, 11, che la spiega con la dolcezza civilizzatrice della cultura greca sui costumi dei barbari; ma questa, che si credeva una versione razionalizzata della leggenda, rivela ora notevoli analogie con una iscrizione metrica, risalente al II o I secolo a.C., trovata

proprio nel sito di Salmakis (l'odierno promontorio Kaplan Kalesi), che presenta la storia come un «mito di colonizzazione»: Ermafrodito è visto come l'inventore, grazie alle facoltà civilizzatrici della ninfa-fonte, del matrimonio legale (Isager 1998, pp. 13-4; cfr. da ultimo R. Gagné, *What is the pride of Halicarnassus?*, «CA» XXV 2006, pp. 1-33, con ricca bibliografia). Le testimonianze letterarie greche finora note erano rare (Robinson 1999, p. 214 nt. 17), mentre quelle figurative, che rappresentano Ermafrodito come una figura femminile con genitali maschili, sono frequenti già a partire dal IV secolo (Ajooutan 1990, p. 283). A questa tradizione di un Ermafrodito bisessuato sembra legato anche lo storico greco Diodoro Siculo, il quale accenna a scrittori di miti che avrebbero raccontato della sua «natura mista di uomo e di donna» (che invece in Ovidio è conseguente alla metamorfosi). In effetti la bisessualità di Ermafrodito sembra originariamente legata a un suo ruolo di divinità della fecondità (M. Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris 1958; Ead., *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles 1966); ma in età ellenistica, quando (come attesta l'iscrizione menzionata) il legame con la fonte Salmacide è già costituito, la storia di Ermafrodito è interpretata come un mito locale di civilizzazione (attraverso il matrimonio). A ogni modo, della versione del mito fornita da Ovidio (e da allora in poi divenuta canonica), come eziologia dei poteri effeminanti della fonte, non ci sono testimonianze precedenti (sulla documentazione letteraria e le varie versioni del mito cfr. ora G. Ragone, «L'iscrizione di Kaplan Kalesi e la leggenda afrodizia di Salmacide», in B. Virgilio (ed.), *Studi ellenistici XIII*, Pisa 2001, pp. 75-119; C. Sourvinou-Inwood, «Hermaphrodites and Salmakis: the voice of Halikarnassos», in S. Isager – P. Pedersen (edd.), *The Salmakis Inscription and Hellenistic Halikarnassos*, Odense 2004, pp. 59-84).

L'esistenza di una tradizione che accentuava l'effeminatezza di Ermafrodito, e l'uso del termine *hermaphroditus* già nel comico latino Titinio (III-II secolo a.C.) come sinonimo insultante di effeminato, sessualmente passivo (*pathicus*), sono presupposti necessari per interpretare il testo di Ovidio (Robinson 1999). Più che sulla doppia sessualità di Ermafrodito, esso insiste infatti sulla perdita della virilità, sull'effeminatezza della nuova figura (cfr. v. 381 sgg. *semimarem, mollita, non uoce uirili, semiuir, mollescat, incesto*), e sul disgusto che il fenomeno provoca nel ragazzo che ne è vittima: dunque l'eziologia di un *nomen* che si rivela *omen* (*Hermaphroditus* diventa *hermaphroditus*). E insieme un'altra storia sulle potenzialità rovinose dell'eros, in linea con le precedenti affidate alla narrazione delle «minerviane» Minieidi. Nella costruzione della storia il testo spiazza le aspettative

del lettore rovesciando una serie di clichés (la vergine-cacciatrice e il maschio-stupratore) e modelli narrativi (il dio che trama l'aggressione sessuale ai danni di una vergine indifesa) resi familiari nei libri precedenti (mentre analogie significative si riscontrano con il mito di Eco e Narciso: cfr. le note a 292-5; 297-301; 331-3; 334-6), col presentare una ninfa indolente e sensuale, proclive all'eros e sessualmente intraprendente, che cerca di sedurre un giovane amante della vita naturale e restio al sesso (un tipo-Ippolito). Un eludere modelli letterari che naturalmente rientra nel gioco più complesso che coinvolge i ruoli di genere sessuale (destabilizzando gli stereotipi propri dell'epica: Keith 1999) e che si risolve nella metamorfosi finale. Al tempo stesso il racconto di Ovidio è anche una risposta al famoso mito platonico dell'androgino (illustrato da Aristofane in *Symp.* 189d sgg.): il ritorno all'unità dei due corpi separati degli amanti, ricostituendo l'originaria pienezza, annulla oltre alla distanza anche il desiderio e l'amore stesso, come noterà argutamente Ausonio (*epigrammata* 103; cfr. Labate 1993, p. 59 sgg.). Oltre a Robinson 1999 e Labate 1993 è importante sull'episodio Nugent 1990.

276-84. *uulgatos ... tenebo*: dopo quella del v. 43 sgg. (cfr. la nota a 43-52), un'altra dichiarazione di poetica callimachea, anche questa avviata da una preterizione (*taceo ... nec loquor ... praetereo*) che elenca una serie di storie rifiutate come «vulgate» e conclusa dalla scelta di una vicenda privilegiata per la sua piacevole novità: se infatti la proprietà della fonte è *notissima* (v. 287), tutto il contrario sembra della storia che ne dà ragione (*causa latet*; fra i motivi che la fanno apprezzare dalla narratrice, forse vanno inclusi anche gli esiti anti-erotici, che non devono dispiacere a una fanatica cultrice di Minerva).

276-8. *pastoris ... amantes*: la prima delle storie universalmente note sono gli amori infelici del pastore siciliano Dafni (ma Ovidio sembra situarlo in Frigia, come alcuni scrittori ellenistici: *Idaeus* dovrebbe infatti indicare non il monte Ida a Creta bensì l'omonimo monte della Troade; più dubbio al v. 289), a noi familiare da Teocrito e Virgilio (ecloga V). Tra le donne da lui amate ci sarebbe stata la ninfa Nomia, che per gelosia (*paclis ira*, come Clizia al v. 235) lo avrebbe punito con la cecità e la metamorfosi in pietra. Il commento conclusivo della narratrice *tantus dolor urit amantes* (formalmente simile, ma limitato al caso singolare di Narciso, quello di III 447 *tantus tenet error amantem*) rileva la temibilità della passione erotica (cfr. la nota a 43-52).

279-80. *naturae iure ... Sithon*: null'altro sappiamo di questo Sito-ne e della sua metamorfosi sessuale, che, diversamente da quelle di Ifide (IX 666 sgg.) e Ceneo (XII 172 sgg.), sembra reversibile; al tempo stesso appare diversa anche da quella di Tiresia (III 323 sgg.), e

realizzarsi quasi a piacere (cfr. *modo ... modo*). Sulle metamorfosi sessuali in genere cfr. Forbes Irving 1990, p. 149 sgg.

281-3. *adamus ... flores*: Celmi (personaggio di cui restano tracce confuse: cfr. Forbes Irving 1990, p. 291) sarebbe stato un fedele servitore di Giove bambino (che alla nascita la madre Rea nascose sul monte Ida a Creta per sottrarlo alla volontà omicida del padre Saturno), punito poi dallo stesso Giove (del quale aveva messo in dubbio la divinità) con la metamorfosi in acciaio (propriamente il termine designa un metallo molto duro). Allo stesso ruolo di protezione del piccolo Giove sono legati i Cureti (della cui origine dalla pioggia non si parla altrove), associazione cretese di sacerdoti-guerrieri talora assimilati ai Coribanti (i sacerdoti di Cibele), che nascondevano i vagiti del neonato coprendoli col frastuono di armi e danze di guerra. L'ultima di quelle toccate dalla preterizione è una storia di metamorfosi floreale (e perciò forse troppo simile a quella appena narrata di Leucotae e Clizia) cui accenna anche Plinio, *Nat. Hist.* XVI 154 (e che altre fonti collocano in Lidia): doveva trattarsi di una vicenda di amore infelice (ma i termini non sono chiari: cfr. Forbes Irving 1990, p. 283), alla fine della quale Croco (menzionato in *Fasti* V 225-7 accanto a Narciso e altri giovani efebi) era trasformato nel fiore omonimo (il *crocus sativus*, o zafferano) e la fanciulla appunto in smilace (o salsapaglia, pianta rampicante delle liliacee).

285-7. *unde ... fontis*: la nuova storia si annuncia come l'eziologia (*unde, quare, discite* e ovviamente *causa* ne sono segnali tipici: cfr. Myers 1994, p. 63 sgg.) delle proprietà «effeminanti» dell'acqua della fonte. *male fortibus*: l'espressione ha valore causativo («che debilitano»; sulla natura di questi effetti cfr. Robinson 1999, pp. 212-4), per cui l'avverbio non funge qui da semplice negazione dell'aggettivo (cfr. 521 *male sana* come *insana*), ma implica anche un giudizio complessivo sull'esito dell'azione (come al v. 351 e a V 240). La «mala fama» (*infamis*) della fonte e dei suoi effetti sarà ribadita al v. 388 *incesto*, e a XV 319 *obscae ... undae*. Anche Strabone, XIV 2, 16 la dice «malfamata», e Cicerone, *Off.* I 61, considera il nome stesso un insulto.

288-91. *Mercurio ... ab illis*: viene presentato il protagonista della storia, la cui origine è denunciata dal nome e dalla somiglianza fisica (evidentemente il sogno impossibile di Hermes-Mercurio richiamato al v. 187 si è realizzato). Il nome è un ibrido (il «greco» *Hermaphroditus*, da *Hermes* e *Aphrodite*), suggerito iconicamente già nel primo verso dai nomi dei genitori (il primo in latino, il secondo da un suo epiteto grecizzante: cfr. sopra la nota a 190-2; la menzione diretta verrà invece ritardata fino al v. 383); così come è ibrido l'aspetto fisico, l'androginia è suggerita già dalla doppia somiglianza. Una somiglianza che, nella teoria embriologica lucreziana (sulle cui ascendenze medico-scientifi-

che cfr. Brown 1987, pp. 321-3), attesterebbe l'identica, perfetta partecipazione dei genitori nella concezione del nascituro: cfr. IV 1213-8 *quos utriusque figurae / esse uides, iuxtim miscentes uulta parentum, / corpore de patri et materno sanguine crescunt, / semina cum Veneris stimulis excita per artus / obuia confligit conspirans mutuus ardor, / et neque utrum superauit eorum nec superatumst* («quelli che vedi prendere dell'uno e dell'altra e presentare un insieme dei tratti dei genitori, sono formati insieme dalla sostanza del padre e dal sangue della madre: questo avviene quando i germi, eccitati nei loro organi dai pungoli di Venere, si incontrano e si mescolano per l'accordo di un uguale ardore, e non c'è né vincitore né vinto»). È ovvio che questa ambigua, androgina bellezza, dovuta anche all'età adolescenziale, è presupposto della futura metamorfosi (cfr. vv. 378-9).

292-5. *tria ... laborem*: i quindici anni (come anche per Arcade, II 497; o i sedici per Narciso, III 351-2) è l'età per l'esperienza che segna il destino di Ermafrodito, il quale abbandona simbolicamente i luoghi dell'infanzia (*patrios* e *altrice* insistono sul distacco, sul «passaggio») per esplorare, con spirito odissiacco (Keith 1999, p. 217), terre e luoghi sconosciuti. La ripetizione *ignotis ... ignota* insiste sul vagabondare senza meta del giovane atteso da un'esperienza davvero unica e insolita, così come il passaggio dai *montes* ai *flumina* prefigura il destino «acquatico» che lo attende. *studio ... laborem*: cfr. VI 60.

296-7. *Lycias ... Caras*: dall'Ida, dove è stato allevato dalle Naiadi (ninfe dell'acqua, come lo è Salmacide: cfr. v. 304), il giovane si sposta sulle coste dell'Asia Minore, fino in Licia e in Caria (dove è localizzata la fonte): siccome quest'ultima è più a nord della Licia, si può pensare a un movimento lineare da ovest a est-nord che porterebbe a identificare il punto di partenza non nell'Ida promontorio della Frigia ma nell'omonimo monte di Creta (di cui ai vv. 281-3; sembra confermarlo anche la connessione fra Ermafrodito e Giove bambino nell'iscrizione di Salmacide: Isager 1998, p. 13 nt. 24).

297-301. *stagnum ... herbis*: Ermafrodito raggiunge una fonte solitaria (un *topos* ricorrente nei miti di seduzione acquatica, come Ila, in Properzio, I 20, 24, o lo stesso Narciso: III 413; Segal 1969, p. 23 sgg.), descritta secondo il cliché del *locus amoenus*: un'acqua limpida (un tratto della *lympha*, *lucentis*, v. 297, che sarà richiamato nella descrizione della *nympha* e delle sue vesti trasparenti, *perlucenti*, v. 313), priva di vegetazione usuale come canne o alghe o giunchi (la menzione della *cuspidis*, che evoca un'idea-presagio di pericolo, attiva il rapporto etimologico con *caespes*: cfr. Isidoro, *Etymologiae* XVIII 7, 11 *cuspidis hastilis amentata, a cespite dictus, quod est uirgulta*; Michalopoulos 2001, p. 63), e attorno zolle con erba sempreverde (proprio come in quella di Narciso, III 407 e 411; cfr. anche III 161-2).

302-4. *nympha ... Dianae*: la fonte è abitata da una Naiade, che presenta però tratti opposti all'*ethos* rustico e alla passione venatorio-atletica che contraddistingue questa tipologia di ninfe (come Aretusa, V 578 sgg., Dafne, I 475-6, Siringa, I 694-5, Callisto, II 411 sgg., ecc.) devote a Diana (*celer* contrasta con l'indolenza di Salmacide). Viene in mente (anche in considerazione del contesto bacchico che funge da cornice) la mollezza e la femminile cura del corpo rinfacciate da Penteo a Bacco (III 554-6 *quem neque bella iuuant nec tela nec usus equorum, / sed madidus murra crinis mollesque coronae / purpuraque et pictis intextum uestibus aurum*).

305-9. *sorores ... miscet*: le Naiadi, sorelle di Salmacide, la esortano a dedicarsi alle fatiche della caccia. La ripetizione quasi letterale dei vv. 306-7 nei due immediatamente seguenti, oltre a suggerire l'ostinazione di Salmacide nelle sue scelte, conferisce un tono cantilenante, di affettata semplicità, da racconto popolare (cfr. Hollis a VIII 628; simili I 481-2; IV 575-6; VI 15-6; VIII 628-9; IX 488-9).

310-5. *fonte ... flores*: questa Naiade frivola e oziosa somiglia a una dama della società galante romana: è bella (*formosus* connota fascino sensuale: cfr. McKeown 1989 a *Am.* I 5, 11), ama i bagni, passa il tempo nella cura dei capelli (mentre le ninfe-cacciatrici li portano regolarmente *incompti*: cfr. II 413 ecc.), si guarda allo specchio per agghindarsi (come l'*Ars amatoria* alle donne insegna di fare: *quod quamque decebit / eligat, et speculum consulat ante suum*, III 135-6), indossa vesti trasparenti (come Cinzia, in Properzio, I 2, 2, o Nemesi, in Tibullo, II 3, 53), si distende mollemente sui prati (l'anafora di *mollihus* richiama per contrasto quella di *duris* ai vv. 307 e 309), raccoglie fiori (un passatempo che spesso prelude a scene di violenza erotica: cfr. V 391 sgg.). Tutto contribuisce a tracciare un quadro di morbida sensualità, di *otium* rilassato, che cela l'insidia e prepara lo sviluppo della vicenda (Segal 1969, pp. 10 e 25). *Cytoriaco ... pectine*: cfr. la nota a VI 132.

316. *uidit ... habere*: lo sguardo che fa scattare il colpo di fulmine, e, con un sussulto di energia volitiva nella pigra Salmacide, il conseguente desiderio di possesso immediato dell'oggetto d'amore, sono tipici del comportamento erotico maschile (p. es. II 574 sgg. e soprattutto Tereo a VI 455 sgg.; cfr. anche V 395 *paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti*). Cfr. tuttavia i casi di Eco (III 371-2 *uidit et incaluit, sequitur uestigia furtim, / quoque magis sequitur, flamma propiore calescit*) e Circe (mentre sta raccogliendo erbe, XIV 349 sgg.). Sullo «sguardo maschile» di Salmacide cfr. Salzman-Mitchell 2005, p. 161 sgg.

317-9. *ante adiit ... uideri*: i preparativi della ninfa richiamano gli accorgimenti cui ricorre Mercurio per conquistare Erse (II 733-6 *permulcetque comas cblamydemque ut pendeat apte / conlocat, ut limbus*

totumque appareat aurum, / ut teres in dextra quae somnos ducit et arceat / uirga sit, ut tersis niteant talaria plantis; «si liscia i capelli, sistema, per farla cadere a dovere, la clamide, e mettere in mostra tutto l'oro del bordo; si lucida in mano la verga che induce e che scaccia il sonno, si lustra i calzari e si lava le piante dei piedi»), e naturalmente i precetti sulle *munditiae* a scopo di seduzione rivolti a uomini e donne rispettivamente in *Ars* I 509 sgg. e III 133 sgg.

320-8. *Tum ... eundem*: l'epicismo *sic orsa loqui* (Virgilio, *Aen.* VI 125 e 562) suggerisce il modello epico presupposto dall'approccio di Salmacide, che si rivolge a Ermafrodito con le parole di Ulisse a Nausicaa (*Od.* VI 149 sgg.): «Ti supplico, o sovrana: un dio sei forse o un mortale? Se un dio tu sei ... assai somigliante ad Artemide ... mi sembri in volto, statura e aspetto. Se uno dei mortali tu sei ... tre volte beati tuo padre e la madre augusta, beati tre volte i fratelli ... Ma più di tutti beato nel cuore colui che pieno di doni ti condurrà a casa sua». L'omaggio discreto dell'eroe omerico naufrago alla principessa dei Feaci viene qui però riconvertito in chiave di corteggiamento galante, e addirittura concluso da uno spregiudicato invito a condividere lo stesso letto: come amanti (*furtiva uoluptas*), se il giovane ha già una sposa, o altrimenti come legittimi sposi. Naturalmente l'assimilazione della persona amata a una divinità (a Venere spesso la *puella*, a Cupido il *puer*) è motivo comune della poesia d'amore (cfr. Kost 1971, p. 185), ed è anche una diffusa tecnica di seduzione già dell'erotica ellenistica (p. es. Ovidio, *Am.* III 2, 60). Un reimpiego dello stesso passo omerico in chiave di corteggiamento (ma maschile, di Leandro a Ero) si legge in Museo (135 sgg.; cfr. Rosati 1996, p. 13 sgg.). Va comunque prestata attenzione anche alle interferenze con la cornice narrativa, dato che l'affermazione «meriti in tutto di passare per dio, se sei un dio», è sulla bocca di una narratrice che si rifiuta di credere alla divinità di Bacco (per la tematizzazione del rapporto divino-umano in questa sezione cfr. la nota a 55-166).

330. *erubuisse*: la reazione di Ermafrodito è quella tipica delle vergini esposte alle pressioni di amanti irruenti (come p. es. Dafne a I 484), e dovuta proprio all'inesperienza in amore (appunto come Dafne: I 479-80). Sul motivo della paura, o di un aspetto triste, come possibile ragione di fascino cfr. la nota a 230.

331-3. *color ... lunae*: la mescolanza di bianco e rosso nel volto, topica nelle descrizioni della bellezza di efebi e fanciulle (cfr. Bömer, a III 423), è illustrata con tre paragoni: col colore delle mele (cfr. Narciso a III 483-4, con Bömer, *ad loc.*), con l'avorio macchiato di rosso (una similitudine risalente a Omero, *Il.* IV 141 sgg., e che Virgilio aveva applicato al rossore di Lavinia davanti a Turno: *Aen.* XII 67 sgg.), e con il colore rosso-su-argento assunto dalla luna nelle eclissi,

attribuito a una sofferenza dell'astro (cfr. la nota a 200-1), cui si cercava di portare soccorso mediante un frastuono di oggetti di bronzo teso a mettere in fuga il presunto aggressore (cfr. VII 207-8).

334-6. *poscenti ... relinquo*: l'ardita iniziativa erotica di Salmacide ricorda quella di Eco, seguita anch'essa dal rifiuto, più netto e indignato (quasi più «virile»), di Narciso (III 388 sgg.). La richiesta di manifestazioni d'affetto familiare, come succedaneo dell'eros (un'idea già implicita nel μαχαρισμός dei vv. 323-4), ricorda invece un'altra storia di amore fraterno eccessivo, quello di Biblide per Cauno (per i suoi «baci da sorella» ved. IX 539), ma anche l'ambigua proposta di Fedra a Ippolito in *Her.* 4, 144 (*oscula aperta dabas, oscula aperta dabis*).

338. *hospes*: con questo appellativo Salmacide vuol essere rassicurante, e ristabilire le distanze volute da Ermafrodito: finge quindi di andarsene (come Mercurio a II 697), ma nell'allontanarsi continua a voltarsi indietro (ovvio gesto di rimpianto erotico: cfr. Rosati 1996 a *Her.* 18, 118).

342. *adludentibus undis*: l'immagine dell'acqua che gioca seduttivamente (v. 344 *blandarum captus*) al contatto con Ermafrodito sembra esprimere il desiderio di quel corpo con cui essa (come ninfa Naiade) in qualche modo si congiungerà: lo stesso desiderio che simbolicamente coglie Cicerone nel «giocare» del mare con la terra: *Nat. deor.* II 100 *mare sic terram appetens litoribus eludit, ut una ex duabus naturis conflata uideatur* («il mare ... spinto dal desiderio della terra, gioca sulla spiaggia in modo che due elementi sembrano fondersi in uno»). Cfr. a V 592 sgg. l'analoga scena di seduzione erotica di cui rimane vittima Aretusa, attratta da uno specchio d'acqua nel quale lentamente si immerge e dove la attende l'agguato di Alfeo. Il verbo ricorda anche la scena di molle abbandono di Arianna rimasta sola sulla spiaggia di Nasso, e le cui vesti sono simbolicamente lasciate al gioco delle onde, in Catullo, 64, 66-7 (*omnia quae toto delapsa e corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis adludent*).

346-9. *tum uero ... Phoebus*: la sensualità della scena (*blandarum, mollia, tenero*) culmina nella vista della nudità di Ermafrodito (sulle analogie con la scena di Aretusa e Alfeo a V 587 sgg. cfr. Segal 1969, pp. 10 e 55-6), che fa scattare (*tum uero*) il desiderio di Salmacide, il quale cresce fino all'assalto erotico (topiche le metafore di fuoco – *exarsit, flagrant* – un po' paradossali per una ninfa-acqua). *Nitidissimus* attiva qui il nesso etimologico con *Phoebus* (Macrobio, *Sat.* I 17, 33 *plerique autem a specie et nitore Φοῖβον, id est καθαρὸν καὶ λαμπρὸν dictum putant*): Michalopoulos 2001, pp. 145-6.

350-1. *uix ... amens*: l'impazienza erotica di Salmacide ricorda quella di altri seduttori (come Giove a II 862 sgg. o Tereo a VI 513

sgg.; sull'anafora di *iam* in simili contesti cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 41 sgg.).

353-5. *desilit ... uitro*: la similitudine della statua d'avorio o dei gigli bianchi (simboli di verginità in Virgilio, *Aen.* XII 68-9) visti attraverso un cristallo insiste sulla trasparenza dell'acqua (già ai vv. 297-300 e poi 380; notevole qui il fonosimbolismo della trasparenza: *liquidis ... aquis ... siquis*), rendendo ancora più seducente e prezioso quel corpo (assimilato all'avorio anche ai vv. 332 e 335) la cui verginità sta per essere violata (Segal 1969, pp. 25-6). L'insistenza, nella descrizione del corpo efebico di Ermafrodito, sulla luminosità attenuata, opalescente, dei colori chiari, e sulla loro vitrea trasparenza (su questo aspetto cfr. A. La Penna, *La parola traslucida di Ovidio*, «Vichiana» XII 1983, pp. 235-43), sembra presupporre le tecniche della glittica, cioè della lavorazione dei cammei, che si realizza mediante incisione e sovrapposizione dei vari strati di materiali preziosi, pietre dure e vetro, per ottenere la gradazione dei contrasti cromatici (personaggi e scene della mitologia ne sono ovviamente un soggetto privilegiato: cfr. OCD³ s.u. «cameos»; per lo stesso Ermafrodito cfr. Ajoatian 1990, nn. 57, 73d ecc.).

356. *uicimus*: la metafora militare per il seduttore-stupratore che raggiunge il suo obiettivo: cfr. II 437 (Giove), VI 513 (Tereo) ma anche X 443 (la nutrice complice a Mirra).

358-67. *pugnantem ... flagellis*: il duro conflitto erotico tra aggressore e vittima (*inuita*: cfr. v. 239), descritto con lessico militare (*pugnantem ... tenet, luctantia, nitentem contra, hostem, pugnes* ecc.; per l'*enjambement* dei vv. 361-2 cfr. la nota a 236-7), si conclude con ben tre similitudini (due tipicamente epico-omeriche, intervallate da una più propria della tradizione erotica) che insistono sull'indissolubilità dell'intreccio dei due corpi. La prima similitudine suggerisce inizialmente l'impressione di un'inversione di ruoli fra aquila (il re degli uccelli e quindi, tradizionalmente, l'uccello dei re, dunque di Giove: cfr. v. 714 e VI 517) e serpente, che anziché vittima sembra l'agente dell'aggressione (forse una spia dell'inversione, rispetto al genere sessuale, di ruolo attivo e passivo in questo episodio di violenza). Nella seconda la narratrice-tessitrice usa un'immagine (l'edera che «intesse» i tronchi) che per tragica ironia prelude a quanto accadrà poco dopo (394-5: l'edera copre telai e tessuti).

360. *circumfunditur*: oltre che ninfa Salmacide è anche acqua, e come il suo elemento «si avvolge» al corpo del giovane (proprio come Alfeo si farà fiume per unirsi ad Aretusa: V 637-8).

368. *Atlantiades*: il papponimico, cioè l'epiteto derivante dal nome di un antenato (Atlante è padre di Maia, madre di Ermete-Mercurio: cfr. II 685), un po' paradossale per designare l'efebico Ermafro-

dito, destinato a veder soccombere la sua fragile innocenza alla violenza di una donna forte, è qui rimotivato dal contesto narrativo (il giovane lotta eroicamente per resistere).

369. *corpore toto*: il segmento lucreziano (IV 1111 *penetrare et abire in corpus corpore toto*) rinvia al testo che più di ogni altro aveva dimostrato (IV 1097 sgg.) l'irrazionalità di questo desiderio degli amanti di reciproca compenetrazione dei corpi fino all'unione totale (Labate 1993, p. 56 sgg.).

371-7. *ita di ... tenaci*: la preghiera di Salmacide di veder realizzare il suo desiderio di eterno possesso (*nulla ... diducat*) dell'amato (il sogno degli elegiaci: cfr. Properzio, II 6, 41-2) viene esaudita dagli dèi; ma essi, crudelmente, soddisfano così alla lettera la richiesta che, annullando tra i due ogni distanza (*inducitur ... conducatur*) e differenza, eliminano anche il desiderio. E l'unione dei due corpi (*mixta ... iunguntur ... complexu coierunt*) perde ogni connotato di passione sessuale per essere assimilata a una tranquilla tecnica botanica come l'innesto.

378-9. *nec duo ... uidentur*: i due individui diventano uno solo, e le loro differenze si compongono in un'unica forma, nuova (*neutrum*) ma comprensiva dei loro tratti specifici (*utrumque*); la formulazione richiama la definizione dell'androgino in Lucrezio, V 839 *androgynem, interutrasque nec utrum, utrimque remotum*; cfr. Campbell 2003, *ad loc.*). L'attenzione a questo tipo di figura-androgino (*nec femina ... nec puer*), all'identità sessuale indistinta, è frequente nelle *Metamorfosi*: cfr. almeno IX 712-3 (Ifide) e VIII 322-3 (Atalanta).

380-8. *uir ... tinxit*: la reazione di Ermafrodito, che rilutta a questa unione (mentre non si fa più cenno a Salmacide, come annullata nella fusione), è di disgusto (*semimarem*: «mezzo maschio» è a XII 506 la definizione sprezzante che un centauro dà dell'ex donna Ceneo; sull'ermafroditismo inteso come passività sessuale cfr. la nota a 276-388). La sua richiesta (agli dèi-genitori, contro l'operato di altri dèi) suona dunque come un risarcimento-vendetta contro la fonte che lo ha privato della sua identità maschile (*uir*), perché sia sempre accompagnata dalla cattiva fama (cfr. la nota a 285-7): qualunque *uir* in futuro si bagnerà in quell'acqua ne sarà reso un molle *semiuir* come Ermafrodito (nominato qui per la prima volta, ora che il suo «ermafroditismo» sessuale si è realizzato: egli è diventato il suo nome). *Semimas* (propriamente «castrato», come i sacerdoti di Cibele in *Fasti* IV 183) e *semiuir* (che può avere accezioni più varie: cfr. Casali 1995 a *Her.* 9, 141) sono qui equivalenti (Plinio, *Nat. Hist.* XI 263 accomuna eunuchi ed ermafroditi nella categoria dei *semiuiuri*), a designare una virilità menomata.

383. *iam non uoce uirili*: lo stesso fenomeno in direzione inversa

(metamorfosi in maschio) per Ceneo (XII 203-5): *grauiore nouissima dixit / uerba sono poteratque uiri uox illa uideri, / sicut erat*.

389-415. Il racconto torna alla cornice esterna (fanno da raccordo i vv. 389-90), cioè alle Minieidi ostinatamente impegnate nel loro lavoro (v. 32 sgg.), sulle quali si abbatte ora la punizione di Bacco.

390. *spernit ... deum*: richiama l'atteggiamento temerario delle Minieidi, vv. 3-4, come di altri nemici degli dèi: Penteo a III 513; Aracne a VI 4; Erisittone a VIII 739-40, ecc.

391-3. *tympana ... sonant*: i tre versi descrivono le allucinazioni acustiche e olfattive che fanno da sfondo alla spettacolare esibizione dei poteri di Bacco, il dio dei sensi, tanto immediata quanto inattesa (un tratto rilevato dall'avverbio *subito*, frequente nelle epifanie: cfr. Janka 1997 a 493, e più ancora dalla struttura sintattica del *cum inuersum*). Gli strumenti musicali sono quelli tipici dei culti orgiastici (cfr. la nota a 28-30): timpani (invisibili come gli altri strumenti: cfr. anche la nota a v. 402 *uidentur*), flauti (del tipo frigio, con un'estremità ricurva a rinforzarne il suono; *adunco tibia cornu* anche a III 533, su cui cfr. Bömer) e cembali (cfr. anche VI 589 *tinnitibus aeris acuti*, sempre in un'orgia bacchica, e XIV 536).

393. *redolent*: le epifanie divine (di Venere soprattutto) sono spesso accompagnate da profumi, specialmente ambrosia (p. es. *b. Cer.* 277-8; Euripide, *Hipp.* 1391; Virgilio, *Aen.* I 403-4; Ovidio, *Fasti* V 376), ma nel caso di Bacco i profumi esotici di mirra e croco (al cui mito si è alluso al v. 283; per il primo cfr. X 310 sgg.) richiamano anche i suoi tratti di mollezza femminile (cfr. III 555 *madidus murra crinis*, con Bömer).

394-8. *telaee ... uuis*: la potenza di Bacco, il dio delle epifanie improvvise e violente, si dispiega miracolosamente (lo rileva *res ... fide maior*, una delle varie formule di incredibilità; cfr. p. es. III 660 *ueri maiora fide*) attraverso i suoi simboli vegetali (così come a III 664 sgg., e già nel modello dell'omerico *b. Bacch.* 38 sgg., l'improvviso lussureggiare di rami d'edera e tralci di vite nella nave dei marinai tirreni) che invadono e trasformano gli strumenti (molto simile qui il testo di Eliano: ved. la nota a 1-415) e i prodotti del lavoro delle Minieidi, affermando il superiore potere della sua incontenibile vitalità. Una vittoria cioè di Bacco su Minerva che è un miracolo di esuberanza della natura con tratti da età dell'oro: (cfr. Virgilio, *Ecl.* 4, 18-20 *At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tellus / mixtaque ridenti colocasia fundet acantho*) («Per te, o fanciullo, la terra senza che nessuno la coltivi effonderà i primi piccoli doni, l'edera errante qua e là con l'elicriso e la colocasia con il gaio

acanto»); 23 *ipsa tibi blandos fundent cunabula flores* («la stessa culla spargerà per te soavi fiori»); 42-5 *nec uarios discet mentiri lana colores, / ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti / murice, iam croceo mutabit uellera luto; / sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos* («e la lana non saprà più fingere i vari colori, l'ariete da sé nei prati cambierà il colore del vello con la porpora che rosseggia soave, con il giallo che svaria nell'oro: spontaneamente il carminio rivestirà gli agnelli al pascolo»). La descrizione di Ovidio è attenta a definire la metamorfosi (colta nel suo inizio anche grazie agli incoatiui *uirescere* e *frondescere*) dei singoli elementi del mondo di Minerva (*telaе, uestis, fila, stamina, purpura*) in quelli corrispondenti del mondo di Bacco (*hedera, uites, palmites, pampini, uuae*). La porpora dei tessuti (cfr. la nota a VI 61) passa nel colore brillante dell'uva (l'associazione uva-porpora, già in Orazio e prima ancora in Lucilio, anche a III 484-5; VIII 676; XIII 813-4; è ovviamente tratto esornativo, e non implica riferimenti al tipo specifico di uva descritto da Plinio, *Nat. Hist.* XIV 40 e Columella, XII 44); e rientra d'altronde nell'abbigliamento lussuoso ed effeminato del dio (cfr. III 556; in generale cfr. Gasparri 1986, pp. 414-5). D'altra parte la metamorfosi del tessile nel vegetale è una sorta di rovesciamento della metafora per cui certe piante (specialmente l'edera) «vestono» gli oggetti circostanti: cfr. Virgilio, *Ecl.* 3, 38-9 *lenta quibus torno facili superaddita uitis / diffusos hedera uestit pallente corymbos*; Plinio il Giovane, *Ep.* V 6, 32 *platanis circumitur ... illae hedera uestiuntur utque summae suis ita imae alienis frondibus uirent* (ma cfr. anche l'uso di *stamen* in ambito vegetale in Plinio, *Nat. Hist.* XXI 23). L'invasione della casa (Bacco è dio straniero, che arriva dal di fuori: Burkert 1977, pp. 252-3) da parte di questa lussureggiante vegetazione dionisiaca (che evoca l'ampio uso a scopo decorativo dell'edera nelle ville romane: cfr. p. es. Cicerone, *ad Quin.* 3, 1, 5-6; cfr. anche P. Grimal, *I giardini di Roma antica*, trad. it. Milano 1990, pp. 314-27 sul carattere dionisiaco di questa estetica paesaggistica) sembra in effetti realizzare un ritorno dalla cultura alla natura, cioè lo stesso percorso per cui pittura e decorazioni introducono campagna e natura negli ambienti e arredi domestici (quella che Plinio, *Ep.* V 6, 35 chiama *inlati ruris imitatio*; importante Kuttner 1999, con bibliografia). Sulla diffusione in ambito pittorico-musivo nelle ville di motivi quali ramoscelli di edera e tralci o germogli di vite cfr. p. es. Clarke 1991, pp. 136, 237 e 286; M. Denti, *I romani a nord del Po. Archeologia e cultura in età repubblicana e augustea*, Milano 1991, pp. 81 e 83.

399-401. *dies ... noctis*: la dettagliata definizione del quadro cronologico è funzionale al tipo di metamorfosi che avrà luogo (il crepuscolo è l'ora dei pipistrelli: cfr. v. 415).

402-5. *tecta ... tecta*: anche qui si avvertono suggestioni visive (*fal-*

sa simulacra): si pensa alle rappresentazioni pittoriche (ispirate anche dai cosiddetti παράδεισοι, o *uiuaria*, cioè recinti per animali selvatici, nelle ville: H. Mielsch, *La villa romana*, trad. it. Firenze 1990, pp. 19-20), o ai gruppi marmorei (cfr. p. es. Apuleio, *Met.* II 4, 4, con van Mal-Maeder 2001), con animali feroci in atto di aggredire le loro vittime (Clarke 1991, p. 25); cfr. anche Barchiesi 2005, pp. CLIII-CLIV. L'insistenza sulla casa (vv. 402 e 405 *tecta*; 403 *aedes*) individua il luogo-simbolo, prima ancora che della metamorfosi, della vendetta di Bacco, il quale sembra farne il bersaglio delle forze (terremoto, fiamme) scatenate dalla sua potenza divina. Il fuoco (ma in *ignis* andrà qui inteso anche quello del fulmine) è naturalmente elemento ben familiare al dio, che dal fuoco è nato (cfr. v. 12 *ignigena*).

402. *uidetur*: varie forme di illusionismo, acustico, olfattivo, ottico (*falsa ... simulacra*), sono frequenti nelle epifanie divine: cfr. anche III 668-9 (*simulacra ... inania*). Per le fiere di Bacco cfr. vv. 24-5.

405. *latitant per tecta*: come sempre, viene individuato un gesto tipico del personaggio (in questo caso il disordinato correre qua e là delle tre sorelle, figure dell'«ombra» e quasi delle ἀγῶνισται callimachee, nel tentativo di fuggire l'elemento-simbolo di Bacco, il fuoco) che la metamorfosi fisserà definitivamente nella nuova forma.

408. *includit*: questa lezione è da preferire a *includunt*, chiaramente indotto da *braccia* (che è invece oggetto di *membrana ... includit*; sulle *membranaceae pinnae* dei pipistrelli cfr. Plinio, *Nat. Hist.* X 168).

409-10. *ueterem ... tenebrae*: la conferma indiretta di quanto sia normale la percezione anzitutto visiva della metamorfosi (Rosati 1983, p. 142 sgg.): cfr. anche XIII 671-2 *nec qua ratione figuram / perdidierint, potui scire aut nunc dicere possum*.

412-3. *conatae ... querelas*: lo sgradevole, lamentoso *stridor* in cui si risolve il vano tentativo di parlare, da parte di coloro che erano state fino a poco prima abili narratrici, è suggerito dall'effetto di suono *conataeque loqui* (simile *Her.* 14, 91 *conatoque queri*, detto di Io tramutata in vacca). Davvero un esito amaro per il loro callimachismo (si pensa al suono acuto delle cicale nel prologo degli *Aitia*), cui forse allude ironicamente anche *minimam ... uocem e leues ... querelas*.

414. *tecta ... non siluas celebrant*: il segnale del contrappasso che governa la metamorfosi delle Minieidi, le quali hanno rifiutato i grandi spazi selvaggi del culto di Bacco (cfr. la nota a 32-3) per rinchiudersi nello spazio domestico dedicandosi alle opere di Minerva (e dunque i pipistrelli sono uccelli solo in parte, perché legati alle case: uccelli e insieme topi, secondo Esopo, 251). A tale scopo Ovidio sembra aver reso ancora più funzionale al contesto la versione del mito presente in Nicandro (cfr. Antonino Liberale, 10, e la nota a 1-415),

secondo la quale le donne erano sì tramutate in uccelli notturni (e quindi *lucem ... perosae*), ma questi non erano vincolati ai *tecta*.

415. *nocte ... nomen*: l'ultimo verso illustra l'etimologia del nome latino di «pipistrello», *uespertilio* (cfr. vv. 399-401); ma la specificazione, lievemente contraddittoria, *nocte uolant* intende suggerirne anche quella greca (νυκτερίς). Sui *puns* translinguistici nel poema cfr. Tissot 1997, p. 172 sgg.

416-562. *La follia di Ino*. La punizione inferta da Bacco alle Miniedi, e più ancora quella precedente a Penteo, ispirano e provocano per reazione quella di Giunone su Ino («a horrible parody of the Pentheus episode»: Otis 1970, p. 131), che, in quanto sorella di Semele, è zia materna (*matertera*) di Bacco e lo ha allevato. Ma tra le due storie c'è anche un legame di continuità geografica, perché la scena rimane a Orcomeno, di cui è re il marito di Ino, Atamante. L'antico odio di Giunone per la famiglia di Cadmo, fratello di Europa (altra amante di Giove: II 833 sgg.), trova nuovo e maggiore alimento nella relazione di Giove con Semele (III 256 sgg.), che di Cadmo è figlia, e quindi nel frutto dell'adulterio, il nuovo dio Bacco (cfr. *paelex* al v. 422 e a III 258). Anche le altre due figlie di Cadmo erano state colpite proprio nella loro funzione materna: Autonoe aveva perso il figlio Atteone per la punizione inflittagli da Diana (III 143-252), mentre Agave, resa pazza da Bacco, aveva fatto a brani suo figlio Penteo (III 710 sgg.; allo scempio aveva partecipato la stessa Ino: cfr. v. 722). La punizione di Ino segna così una prima conclusione del ciclo tebano (cfr. la nota a 470-1), che si chiuderà definitivamente con la metamorfosi di Cadmo, fondatore della città, in serpente (cioè un ritorno all'inizio di quel processo di civilizzazione che proprio con l'uccisione di un serpente – e la metamorfosi dei suoi denti in uomini, gli Sparti – era cominciato, e che così rivela simbolicamente il suo fallimento: Hardie 1990, p. 225).

Già Omero parla di Ino, figlia di Cadmo, che diventa la ninfa marina *Leucothea*, ma l'associazione con Atamante e la storia della follia indotta da Giunone per il suo ruolo di zia e nutrice di Bacco risale probabilmente al teatro tragico attico, in cui fu soggetto molto fortunato (vi si impegnarono sia Eschilo sia Sofocle sia Euripide, e la fortuna continuò fino ai latini Ennio e Accio; Gildenhard – Zissos 1999, p. 174 sgg. individuano specifici «effetti di scena» nel testo di Ovidio). Una versione parallela della storia più succinta, senza la discesa di Giunone agli Inferi, anche se la dea è responsabile della follia che colpisce Ino e Atamante, è presente in *Fasti* VI 485-500, come αἴτιον delle antiche divinità italiche di *Mater Matuta* e *Portunus* (cfr. la nota a 539-42) e con una prospettiva specificamente latina (cfr. v. 501

sgg.). Importanti sull'episodio Bernbeck 1967, pp. 1-43; Otis 1970, p. 131 sgg.; Hardie 1990.

416. *Tum uero*: nesso di matrice epica (cfr. McKeown 1998 a *Am.* II 5, 23) che porta una narrazione al suo culmine (cfr. 346; V 41; IX 635-6), o la rimette in moto verso nuovi sviluppi quando, come qui, si è apparentemente conclusa (cfr. VI 313). *totis ... Thebis*: cfr. la nota a 31-2.

416-7. *memorable ... numen*: all'*exploit* di un dio o eroe (cfr. IX 134-5) fa seguito la celebrazione (*narrat*) del suo nome e del suo potere (cfr. Perseo a v. 615). Il testo è incerto: a *numen*, della tradizione più autorevole, si contrappone la variante *nomen*, accolta da Tarrant, e nella scelta agisce il precedente di Virgilio. Il nesso ricorre infatti solo in *Aen.* IV 94 *magnum et memorable numen* (in relazione al potere dimostrato da Cupido nel suscitare la passione di Didone), dove si fronteggiano peraltro le stesse lezioni: *numen* (ben difesa da Austin, *ad loc.*; così anche Mynors) sembra tuttavia preferibile a *nomen* (Geymonat e altri), che ha l'aria di una banalizzazione (per i molti paralleli cfr. Pease, *ad loc.*), indotta forse anche dal v. 415. *matertera*: tranne rare occorrenze in commedia (Plauto, Afranio) e satira (Persio), è usato in poesia quasi solo da Ovidio (9 volte); poi da Seneca (*Oed.* 445 *matertera Bacchi*) e Stazio (*Silvae* V 1, 25). Su Ino (il cui nome non viene fatto prima dell'ultima parola del monologo di Giunone al v. 431), zia materna di Bacco, cfr. III 313.

418. *sororibus*: le altre due sorelle di Semele (morta nell'amplesso con Giove), Autonoe (madre di Atteone) e Agave (madre di Penteo), avevano assistito alla morte dei propri figli (tutte e due, con la stessa Ino, collaborando allo smembramento di Penteo: III 720 sgg.); l'insistenza sulla parentela (e l'accento ai *nati*) fa presagire che anche Ino sarà colpita nella sua funzione materna (cfr. anche *alumnus*). Su questa funzione della *matertera* (*quasi mater altera*: Paolo, in Festo, p. 121 Lindsay) nella cultura romana cfr. Bettini 1986, p. 77 sgg.

420-1. *natis ... alumnus*: la premessa (l'unica delle figlie di Cadmo a non aver sofferto sciagure) e il posarsi dello sguardo di Giunone su Ino orgogliosa per il proprio potere terreno (figli e regno del marito Atamante; cfr. anche Niobe a VI 153-5) e per quello divino (*numen*) di Bacco (suo *alumnus*: cfr. III 313-4.) innescano la sua punizione.

422. *de paelice natus*: spregiativo per designare (come nel caso di < Arcade a II 469) la nascita adulterina di Bacco, mai nominato (cfr. anche *Fasti* VI 487-8 *intumuit Ino, raptum quod paelice natum / educet*, con evidente focalizzazione sulla dea). L'indignato monologo di Giunone è modellato su quelli virgiliani di *Aen.* I 37 sgg. e VII 297 sgg. (che funzionano da motori dell'azione drammatica delle due metà del

poema). La protesta riguarda le affermazioni di potere (*potuit*) del nuovo dio (la metamorfosi dei marinai tirreni, lo smembramento di Penteo da parte di Agave, la metamorfosi delle Minieidi), a fronte delle quali Giunone lamenta la propria impotenza (vv. 426 *nil poterit*; 427 *haec una potentia*; in Virgilio il confronto era con il potere di Minerva: *Pallasne ... potuit ...?*, I 39-40; o di Marte e Diana: *uoluit, concessit*, VII 305). Un lamento simile in relazione a un'altra amante di Giove, Callisto, è a II 512 sgg. (vv. 520 *potentia*, 522 *potestas*); proprio la ripresa dalla sarcastica protesta di Giunone (v. 520 *quam uasta potentia nostra est!*) del segmento *potentia nostra*, già in contesto analogo sulla bocca di Giunone in Virgilio (*Aen.* X 72-3 *quae dura potentia nostra / egit?*), sembra avvalorare l'autenticità del verso, sospettata da Tarrant (che espunge anche II 520).

423. *Maenios*: cfr. le note a III 583 e VI 5. *pelago ... immergere*: qui è nitida la ripresa del modello virgiliano: *potuit sommergere ponto*, *Aen.* I 40.

428. *fas est ... doceri*: attestato già in Aristofane (*Au.* 375 «anche dai nemici molto impara chi è sapiente»), il concetto, cui Plutarco dedicherà uno specifico trattatello morale (*de capienda ex inimicis utilitate*), sarà reso proverbiale da questo verso (Tosi 1991, p. 575). Naturalmente il principio deresponsabilizza moralmente la dea, che presenta la sua azione come una replica di quella del suo nemico (cfr. la nota a 513).

429-31. *furor ... Ino*: l'esempio del *furor* di Agave (III 711 sgg.; *cognata* rileva appunto la parentela con Ino, suggerendo il ricorso allo stesso strumento) ispirerà l'analoga vendetta di Giunone (*furoribus*). Il pungolo (*stimulus*; o in alternativa l'assillo, con il suo pungiglione) come strumento tormentoso che alimenta la follia (cfr. Io, che è una giovenca, sempre per opera di Giunone, a I 726-7, con Barchiesi 2005, pp. 227-8) è immagine tratta dal mondo animale resa familiare già dalla tragedia greca (p. es. dall'*Eracle* di Euripide).

432-80. *Giunone agli inferi*. La rappresentazione del mondo infernale presuppone e condensa allusivamente il modello virgiliano del sesto libro dell'*Eneide*, ma anche della catabasi di Orfeo nel quarto libro delle *Georgiche*. Ovidio semplifica la complessa topografia dell'Ade di Virgilio, dando una descrizione sommaria dell'atmosfera (silenzio, freddo, nebbia e squallore), limitando i diversi corsi d'acqua allo Stige e riprendendo l'immagine del movimento brulicante delle anime incorporate. Ma il modello di Virgilio agisce anche altrove: la discesa agli inferi di Giunone per trovare aiuto contro Ino richiama, e insieme supera, la discesa *in terra* di Giunone che contro Enea (dopo averlo visto appagato: *laetum ... prospexit*, VII 288-9) e i Troiani

chiede l'aiuto della furia Alletto: *Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petiuit; / luctificam Allecto dirarum ab sede dearum / inferisque ciet tenebris*, VII 323 sgg. Ovidio sa infatti che gli dèi celesti non scendono agli inferi (II. XX 65), e insiste sull'infrazione di questa convenzione da parte di una dea mossa da odio e ira (cfr. vv. 447-8 e la nota relativa). Tratti simili all'Ade mostra la sede della Fame a VIII 788-91 *Est locus extremis Scythiae glacialis in oris, / triste solum, sterilis, sine fruge, sine arbore tellus; / frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque / et ieiuna Fames* («c'è un luogo nella parte estrema della gelida Scizia, suolo desolato, terra sterile, senza messi, senza alberi; abitano lì il Freddo che rende inerti, il Pallore, il Tremore e la Fame insaziabile»), dove non può recarsi Cerere (*neque enim Cereremque Famemque / fata coire sinunt*, vv. 785-6), che si serve perciò di una ninfa come intermediaria; ma cfr. anche la sede dell'Invidia a II 761 sgg. *domus est imis in uallibus huius / abdita, sole carens, non ulli peruia uento, / tristis et ignavi plenissima frigoris et quae / igne uacet semper, caligine semper abundet* («È una casa nascosta in fondo a una valle dove il sole non batte e non passa una folata di vento, funerea, piena soltanto di torpore e di gelo, che manca sempre di fuoco e abbonda sempre di nebbie»), dove non può accedere Minerva (vv. 766-7).

432. *Est uia ... taxo*: il brusco cambio di scena, segnalato dal tipico modulo ecfrastico, rileva l'immediatezza dell'azione dopo la decisione. La via verso gli inferi in discesa (*est uia decliuus* = VII 410, per la catabasi di Ercole), a indicare la facilità della morte (cfr. Seneca, *Herc. fur.* 675 *nec ire labor est; ipsa deducit uia*) richiama, per opposizione, la descrizione della via Lattea che sale al mondo degli dèi celesti (I 168 *est uia sublimis*), la cui luminosa limpidezza (*caelo manifesta sereno; / Lactea nomen habet, candore notabilis ipso*) contrasta con il freddo e nebbioso mondo infernale (un tratto già caratteristico della terra dei Cimmerii in Omero, *Od.* XI 14 sgg.; in generale, Thome 1993, p. 200 sgg.). La scarsità di luce qui è aumentata dal fitto e opaco fogliame dei tassi. Cfr. la descrizione della risalita di Orfeo dall'Ade: X 53-4 *carpitur adcliuis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca*. L'associazione al mondo infernale della pianta del tasso (probabilmente per l'aspetto: Plinio, *Nat. Hist.* XVI 50 *minime uirens gracilisque et tristis ac dira*; e soprattutto per le proprietà venefiche: *ibid.*) è costante a partire da Ovidio.

433. *muta silentia*: il pleonismo (anche a VII 184 e X 53), che banalizza il virgiliano *tacitae ... amica silentia lunae* (*Aen.* II 255) e sembra suggerito (Anderson) da *taciturna silentia* di Lucrezio, IV 583 (= *Ars* II 505), insiste sul topico silenzio del mondo infernale (*Aen.* VI 264-5).

434. *Styx ... iners*: altrettanto topica è l'acqua stagnante e paludosa dello Stige (p. es. I 737; Virgilio, *Aen.* VI 323), il fiume infernale (di cui, nell'idrografia virgiliana, sono bracci distinti il Cocito, l'Acheronte e il Flegetonte). *umbrae*: l'avvenuta sepoltura (*functus sepulcris*) dei cadaveri (ma *simulacra*, così come *umbrae*, insiste sull'idea di incorporeità contribuendo all'atmosfera nebbiosa e fantasmatica) è condizione indispensabile per l'accesso delle anime all'Ade (Omero, *Il.* XXIII 71 sgg.; Virgilio, *Aen.* VI 325 sgg.).

436-7. *loca ... urbem*: *loca senta* è esibita ripresa virgiliana (*Aen.* VI 462 *loca senta situ*). *noui ... manes*: riprende *recentes* (v. 434) e rileva il senso di estraneità delle anime smarrite in un ambiente ignoto e pauroso (*nigri fera*), prive delle indicazioni date a Enea dalla Sibilla (*Aen.* VI 540 *hic locus est*; 542 *hac iter ... nobis*). *Stygiam ... urbem*: di quelle che in Virgilio erano mura fortificate (*moenia lata ... triplici circumdata muro*, *Aen.* VI 549) Ovidio fa una città (lo seguirà Dante, *Inferno* 8, 68).

438. *nigri fera regia Ditis*: non necessariamente una doppia enallage: come l'idea del nero, del buio, si associa spesso al sovrano infernale (cfr. Virgilio, *Aen.* VI 127 e Ovidio, *Her.* 2, 72 *nigri regia caeca dei*, con Barchiesi), così quella della crudeltà può estendersi ai luoghi da lui abitati (Seneca, *Herc. fur.* 725 *regni truci*; Valerio Flacco, *IV* 411 *saevi ... regni*).

439. *mille ... portas*: l'idea dell'abbondanza, del numero infinito di anime che (nonostante l'ignoranza del cammino) confluiscono nella città infernale, attiva il valore semantico di *Dis* come dio «ricco» (in parallelo all'epiteto «Plutone» del greco Ade: Cicerone, *Nat. deor.* II 66). Il facile accesso all'aldilà ricorda le parole della Sibilla a Enea: *facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis* (*Aen.* VI 126-7). Si riscontra qualche analogia fra l'illimitata capacità di accoglienza della città infernale e l'assoluta apertura e pervietà della casa della Fama (*XII* 44-6 *innumerosque aditus ac mille foramina tectis / addidit et nullis inclusit limina portis; / nocte dieque patet*), dove si affollano, come anime esangui, le «voci» in perenne movimento (*XII* 53 *atria turba tenet: ueniunt, leue uulgus, euntque*).

443-5. *errant ... uitae*: nella città infernale le anime si aggirano (*errant* indica un movimento incerto, come prima dell'arrivo alla città, dovuto anche all'assenza di peso di quelle entità incorporee: Virgilio, *Aen.* VI 329 *centum errant annos uolitantque haec litora circum*) distribuendosi fra luoghi e attività che ricordano la vita cittadina di Roma (virgiliana, ma già omerica, l'idea che i defunti conservino nell'aldilà la loro posizione sociale e le occupazioni abituali: *Aen.* VI 653 sgg. e *Od.* XI 573-4).

446. *exercent, aliam partem sua poena coercent*: trasmesso solo in

marginale da pochi manoscritti, è espunto da vari editori, a partire da D. Heinsius, che indicava quindi una lacuna dopo il v. 445 (lacuna che il v. 446 sembra appunto aver voluto colmare). Risulta in effetti improbabile la sequenza testuale 445-446-447, che implicherebbe l'accostamento immediato dei condannati alle anime che nella città dei morti vivono una tranquilla imitazione della vita terrena (chi affolla il foro, il luogo di Roma dedicato alle pubbliche attività; chi l'atrio di Dite, come a Roma i *clientes* in visita al patrono; chi continua le attività che svolgeva da vivo). Il termine *imitamen* solo in Ovidio (quattro volte; sulla sua predilezione per le parole in *-men* cfr. Kenney 1973, pp. 26-7 = 2002, p. 69); C. Burrow (in Hardie - Barchiesi - Hinds 1999, p. 275) vi coglie un segnale della vistosa *imitatione* virgiliana dell'episodio.

447-8. *Sustinet ... Iuno*: odio e ira di Giunone (singolarmente rilevati dal commento del narratore) sono tali da farle superare i confini invalicabili fra mondo infernale e mondo celeste. La crudeltà e disumana durezza delle divinità ovidiane (cfr. anche v. 547 sgg.) va ben al di là dello standard della tradizione epica (e del modello della stessa *Eneide*, come la clausola virgiliana *Saturnia Iuno* sembra rilevare). Su questo tema è importante Feeney 1991, p. 200 sgg.

450. *ingemuit limen*: per il peso della dea, sia rispetto all'incorporea leggerezza delle ombre (evidente la ripresa da *Aen.* VI 413-4 *gemuit sub pondere cumba / sutilis*) sia per la sua «pesantezza» divina (*sacro*; un tratto, come la grande statura, tradizionale nell'epica: *Il.* V 838; H. Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim 1965, pp. 93-4). Il suono, sinistro (non casuale la scelta del verbo: cfr. Bömer), è ovviamente esaltato dal silenzio generale. *Cerberus*: diversamente da Virgilio (*Aen.* VI 417-8 *Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat*), l'abbaire di Cerbero con tutte le sue tre teste è qui determinato, come in un vero cane da guardia, dal rumore che segnala un arrivo (un effetto di realismo quotidiano in linea con la rappresentazione di un aldilà che imita la vita terrena).

451-2. *illa ... genitas*: la reazione di Giunone sembra di spavento, < come di chi invoca il soccorso delle padrone di casa (peraltro non così rassicuranti), che, poste a guardia del carcere infernale, stanno dedicandosi alla cura dei capelli (un gesto tipicamente femminile: cfr. v. 311 e XIII 738, sul modello di Afrodite in Apollonio III 45-7). L'immagine delle Furie-guardie è tratta da Virgilio, *Aen.* IV 472-3 *armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit [scil. Orestes] ultricesque sedent in limine Dirae* (con Pease); ma ved. anche VI 555-6 *Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta / uestibulum exsomnis seruat noctesque diesque* (il particolare della *coiffure* esalta appunto il realismo della

scena). *sorores*: le tre Erinni (latino *Furiae*) sono (fin da Eschilo; cfr. anche Virgilio, *Aen.* XII 846) figlie della Notte: i loro nomi sono Tisifone (che ha un ruolo dominante anche in *Aen.* VI 555 sgg. e 570 sgg.), Alletto e Megera. Ironico, ovviamente, che il ricorso all'azione delle sorelle infernali scateni la furia omicida contro gli affetti familiari.

453. *fores clausas adamante*: l'acciaio delle porte (ovvia metafora dell'«indomabilità» della morte), *topos* già omerico (*Il.* VIII 15) e virgiliano (*Aen.* VI 552 *porta aduersa ingens solidoque adamante columinae*), facilita l'assimilazione, non attestata prima di Ovidio, del Tartaro a un carcere (anche *Ibis* 79-80 *quasque ferunt torto uitatis angue capillis / carceris obscuras ante sedere fores*; poi cfr. in particolare Seneca, *Herc. fur.* 57, 1222; *Phdr.* 836; *Thy.* 16, 70, 805 ecc.); un ulteriore elemento di somiglianza con una città reale.

454. *atros ... angues*: i serpenti (neri, il colore del mondo infernale: Thome 1993, p. 117 sgg.) intrecciati ai capelli o in luogo di essi (come in Tibullo, I 3, 69), appartengono già in Eschilo all'iconografia delle Erinni (ved. anche *Met.* X 349 *atro crinitas angue sorores*; VI 662 *uipereas ... sorores*): cfr. Virgilio, *Aen.* IV 472 *serpentibus atris*; VII 329; *Geor.* IV 482; Properzio, III 5, 40 *Tisiphones atro si furit angue caput*, e oltre (fino a Dante, *Inferno* 9, 41-2 «serpentelli e ceraste avien per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte»); Sarian 1986, p. 841; Thome 1993, pp. 123 sgg. e 255 sgg. Senza paralleli il gesto, femminile, del «pettinarli via» (poi cfr. però Lucano, IX 635 *depexo crine*), non per eliminarli (*ThlL* X 1, col. 906, 40) ma per metterli in ordine (cfr. v. 474 sgg.; Claudiano, in *Eutropium* II 111 *Illyricis pingues pectebat* [scil. *Bellona*] *stragibus hydros*).

455. *inter caliginis umbras*: la scena descritta qui (vv. 455-63) mostra forti somiglianze soprattutto con Tibullo, I 3, 67-80, che prima descrive Tisifone anguicrinata e il guardiano Cerbero (v. 72 *aeratas excubat ante fores*) e poi elenca fra i dannati Issione, Tizio, Tantalo e le Danaidi (vv. 73-80).

456. *sedes Scelerata*: la denominazione apre già la descrizione del Tartaro in Tibullo, I 3, 67-8 (*at scelerata iacet sedes in nocte profunda / abdita*, con Murgatroyd 1980; cfr. *sceleratum ... limen* in Virgilio, *Aen.* VI 563).

457. *Tityos*: ad aprire la galleria dei «grandi criminali» è Tizio, un gigante colpevole di tentata violenza a Latona e perciò ucciso da Apollo: disteso a terra (proverbiale, fin da Omero, *Od.* XI 577, l'estensione di nove iugeri), due avvoltoi (uno in Virgilio) gli rodevano perennemente il fegato (ritenuto sede delle passioni) che continuamente si rigenerava (Virgilio, *Aen.* VI 595-600).

458. *Tantale*: il famoso supplizio alimentare di Tantalo (immerso fino al collo nell'acqua, che si ritira quando egli si china per soddisfa-

re la sua sete, come si ritirano i rami degli alberi circostanti quando cerca di afferrarne i frutti per sfamarsi: cfr. già Omero, *Od.* XI 582-92) sembra la pena per contrappasso della sua colpa. Figlio di Giove e re della Frigia, aveva infatti rubato alla mensa divina, cui era ammesso (cfr. anche VI 173), nettare e ambrosia per i propri amici (cfr. Pindaro, *Ol.* 1, 60 sgg.), oppure aveva subdolamente imbandito agli dèi le carni di suo figlio Pelope (così Servio, *ad Aen.* VI 603, e cfr. anche Ovidio, *Met.* VI 407; diverse le colpe attribuitegli da altre fonti: ved. Murgatroyd 1980, a Tibullo, I 3, 77-8; Gantz 1993, p. 531 sgg.).

460. *Sisyphus*: figlio di Eolo e re di Corinto, famoso per la sua astuzia, condannato a spingere eternamente verso la cima di una collina un masso che ogni volta riprecipita a valle (cfr. anche XIII 26 *Aeoliden saxum graue Sisyphon urget*). La sua colpa sarebbe stata quella di rivelare ad Asopo che Giove gli aveva rapito la figlia Egina (così anche Apollodoro, I 9, 3 [85]), o di aver incatenato Thanatos (la Morte) inviato dal dio a prenderlo, impedendo in tal modo la sua azione regolatrice dell'ordine naturale (Gantz 1993, p. 173 sgg.).

461-3. *Ixion ... undas*: Issione, re dei Lapiti, in Tessaglia, e padre di Pirito (VIII 403), si macchiò di ingratitudine verso Giove, che lo aveva beneficiato, tentando di fare violenza a Giunone (la quale si fece sostituire da un fantasma in forma di nuvola: dal suo accoppiamento con Issione nacque un Centauro). La sua pena (attestata non prima di Pindaro, *Pyth.* 2, 21 sgg.) è quella di essere legato a una ruota che gira senza tregua vorticosamente. La sua presenza fra i grandi criminali dell'Ade, così come quella delle Danaidi, è documentata solo dall'età ellenistica: Gantz 1993, p. 720.

463. *Belides*: la serie dei grandi criminali si chiude con le Danaidi, le cinquanta figlie di Danao, figlio del re egiziano Belo (padre, o secondo altre fonti fratello, di Agenore, e nonno di Ipermestra, dalla cui unione con Linceo era nato Abante padre di Acrisio, a sua volta padre di Danae). Danao, costretto dal fratello Egitto a dare come spose le sue figlie ai cinquanta figli maschi di lui, accettò, ma ordinò alle figlie di uccidere ognuna il proprio marito durante la prima notte di nozze. Tranne Ipermestra (che risparmiò il cugino-sposo Linceo) tutte compirono il delitto, di cui pagano nell'Ade l'eterna pena di riempire vanamente d'acqua recipienti forati. Pur trattandosi di presenze topiche nel mondo infernale, la menzione di figure legate ad Argo come le Danaidi e Sisifo (cfr. la nota a 466) segnala al lettore le vicende della città che Ovidio ha scelto di omettere: Cole 2004, p. 376.

464-6. *Saturnia ... Sisyphon*: più che su tutti gli altri dannati, lo sguardo torvo di Giunone si sofferma su Issione, suo nemico personale, per poi tornare a Sisifo, nel quale trova un aggancio con la situazione narrativa e la ragione che l'ha indotta a recarsi nell'Ade.

466. *e fratribus*: Atamante, figlio di Eolo re di Tessaglia (e padre di Canace e Macareo: cfr. VI 116), è fratello di Sisifo. Secondo Virgilio (*Aen.* VI 585-94) anche un altro fratello, Salmoneo, era fra i dannati del Tartaro. Evidente il parallelismo con i vv. 418-9 *de tot sororibus expers una* (come Ino fra le sorelle, anche Atamante deve essere colpito alla stessa stregua dei suoi fratelli).

467-9. *superbum ... spreuit*: in realtà nulla ci parla di un Atamante empio o tracotante: evidentemente Giunone gli addebita la responsabilità della moglie Ino (*cum coniuge*), colpevole di averle mancato di rispetto nel mostrarsi orgogliosa (vv. 420-1) del piccolo Bacco.

470-1. *ne regia Cadmi staret*: l'obiettivo di Giunone è la distruzione non solo della reggia di Atamante, ma dell'intera stirpe di Cadmo: esso si realizza attraverso la follia omicida di Atamante. L'esplicitazione definisce così il punto di volta nella sezione narrativa aperta nel terzo libro: cfr. III 131 *iam stabant Thebae*.

472-3. *imperium ... deas*: quello di Giunone non è tanto l'ordine imposto dalla massima dea celeste a divinità di rango minore, infernale (in effetti Tisifone obbedisce senza indugio: vv. 476-7); pur di ottenerne l'appoggio ella non esita a far ricorso anche a promesse e preghiere (più che il rapporto della Giunone virgiliana con Alletto, viene in mente perciò la sua richiesta a Eolo: cfr. spec. *Aen.* I 64 e 71 sgg.; Bernbeck 1967, pp. 23-4).

474-5. *canos ... colubras*: il particolare descrittivo dei capelli bianchi (su cui contrasta il nero dei serpenti: v. 454) e arruffati varia il modello virgiliano (*Aen.* VII 346 *caeruleis ... de crinibus*) aggiungendo un tocco di grottesco infernale (cfr. VI 300 *canities inculca iacet*, di Caronte). All'orrido del quadro contribuisce il gesto del ravviare i serpenti cadenti sul viso, suggerendo l'idea di una capigliatura vivente (che svilupperà Stazio, *Theb.* I 90-1; IV 54-5).

476-8. «*non longis ... auras*»: la risposta di Tisifone, che si dichiara pronta a eseguire i suoi ordini, richiama i reali rapporti di forza fra Giunone e le divinità infernali, e suona come una velata critica alle lungaggini (*longae ambages*, da confrontare con III 692, nella spazientita reazione di Penteo al racconto di Acete) con cui Giunone pensa di dover giustificare la richiesta (*exponit causas*, v. 469) per guadagnare la disponibilità delle Furie. *inamabile*: ancora un richiamo all'Ade virgiliano (*tristisque palus inamabilis undae*, *Aen.* VI 438; cfr. anche *Geor.* IV 479), dove l'epiteto faceva risaltare il contrasto con il cielo terreno rimpianto dai suicidi (*Aen.* VI 436 *quam uellent aethere in alto*); qui il *melius caelum* è quello degli dèi, dove Tisifone invita Giunone a tornare.

479-80. *laeta ... Iris*: la maligna soddisfazione di Giunone per l'imminente vendetta sui suoi nemici (un tema iscritto nel nome stesso di Tisifone, «vendicatrice di assassini») sembra richiamare il suo

appagamento per le assicurazioni che ottiene da Giove sul futuro dell'Italia in *Aen.* XII 841 (*Iuno... laetata*; ved. Anderson). Iride, figlia di Taumante (a sua volta nato da Ponto e Gaia) e tradizionale servitrice e messaggera della dea (II 270; il patronimico *Thaumantias* è un'ulteriore ripresa da Virgilio, *Aen.* IX 5; cfr. Hardie, *ad loc.*), è stabilmente associata all'arcobaleno e alla pioggia (con cui Giunone si purifica, come chi viene a contatto con la morte: cfr. Virgilio, *Aen.* VI 230-1 *rore... lustravit*).

481-5. *Nec mora ... uultu*: l'intervento immediato dell'«agente provocatore» Tisifone è modellato su quello di Alletto in *Aen.* VII 341 sgg. Ma rispetto al semplice corredo di serpenti della sorella (*Gorgoneis ... infecta uenenis*), Tisifone prima di uscire indossa attributi di morte come una torcia intrisa di sangue e una tunica anch'essa insanguinata (rispettivamente associate alle Furie già in *Aen.* VII 456 e VI 555), che cinge in vita con un serpente (Michalopoulos 2001, p. 27 segnala un nesso etimologico fra *torto* e *angue*: cfr. Isidoro, *Etymologiae* XII 4, 1 *anguis uocabulum omnium serpentium genus quod plerique et contorqui potest*). Quest'ultimo particolare compariva forse nella descrizione delle Furie in Ennio, 26 Jocelyn (dove per *caeruleae incinctae igni* si è proposta la correzione in *caeruleo incinctae angui*) ma era comunque attribuito comune di Gorgoni e Menadi (cfr. Jocelyn 1967, *ad loc.*; p. es. Catullo, 64, 258 *sese tortis serpentibus incingebant*). Inoltre, la segue un corteo di personificazioni di forze del male (la clausola virgiliana *comitatur euntem* richiama ben altro corteo, quello di Marcello in *Aen.* VI 863) che ricordano quelle collocate nel vestibolo dell'Ade in *Aen.* VI 274 sgg. (ma cfr. anche Tisifone in *Geor.* III 552). Gli effetti della loro azione non tarderanno a manifestarsi (vv. 488-9, 506, 512, 528).

486-8. *limine ... fugit*: l'arrivo di Tisifone ha i caratteri dell'epifania di una divinità del male (cfr. Thome 1993, p. 173 sgg. sul motivo *aduentus diaboli*), accompagnata dalle manifestazioni consuete del potere divino. *postes*: vale sì come sineddoche (= palazzo), ma coglie anche l'effetto che la presenza della dea produce fin dalle porte, dall'ingresso che immette nell'edificio (il cui tremare sembra la prima manifestazione della volontà distruttiva di Giunone: *ne regia ... staret*, vv. 470-1), dove si svolgerà l'azione successiva (489 sgg.). Lo conferma l'improvviso «impallidire» (come per una reazione umana di paura: detto di piante a VII 759-60, XIV 407) dell'acero delle porte, un legno di pregio (cfr. Orazio, *Serm.* II 8, 10), di colore scuro (Virgilio, *Aen.* IX 87), che sono come il simbolo della stabilità dell'edificio stesso (cfr. Plauto, *Most.* 818; Virgilio, *Aen.* II 480, 493, 504; Properzio, IV 9, 61 ecc.). *Aeolii*, l'epiteto che qualifica il palazzo, sottolinea naturalmente la continuità di una stirpe colpevole (cfr. la nota a 466). Topico il na-

scondersi del sole di fronte a un'azione delittuosa (il motivo, di origine tragica, sarà particolarmente sfruttato in Lucano e nelle tragedie di Seneca: Thome 1993, pp. 173-4; cfr. anche v. 201 *obscurus* e nota *ad loc.*), tanto più se promossa da agenti infernali.

488-9. *exterrita ... territus*: il terrore congiunto dei due sovrani (espresso anche dal gioco di simmetrie fra i due versi: sullo stilema poetico che al composto fa seguire il verbo semplice cfr. Wills 1996, p. 438 sgg.) li induce ad abbandonare il palazzo, un'intenzione frustrata dall'opposizione della Furia.

490. *obstitit ... obsedit*: in posizione iniziale il verbo (ripreso, con ripetizione del prefisso, da *obsedit*) che esprime l'ostacolo opposto sulla soglia da Tisifone (analoga collocazione iconica, per descrivere il tentativo di Ciane di bloccare la fuga di Dite, a V 419-20 in *partes diuersas brachia tendens / obstitit*; cfr. anche III 92; *Her.* 18, 135), la quale impedisce ai due sposi di uscire dal palazzo (c'è un che di simbolico in questo intervento di un'Erinni che costringe le sue vittime a restare nella casa, lo spazio fisico della sua azione di garante dell'ordine morale nella famiglia). Chiara anche qui la ripresa del modello virgiliano (Alletto che si reca a casa della regina Amata): *obsedit limen Amatae* (*Aen.* VII 343; poi cfr. pseudo-Seneca, *Herc. Oet.* 609); ma per l'impedimento all'uscita potrebbe esserci un precedente nel perduto *Orestes* di Pacuvio, in cui l'eroe, rifugiatosi in un tempio di Apollo, vi sarebbe rimasto «assediato» dalle Furie (così Servio, *ad Aen.* IV 473). *infelix*: come epiteto (inconsueto: cfr. Bömer) con valore causativo («funesta») della Furia sembra un'estensione del nesso *tristis Erinys* (Virgilio, *Aen.* II 337; Ovidio, *Her.* 6, 45), analoga a quella per cui un'*infelix arbor* (infertile, e dunque malaugurante, funesta) può esser definita *triste lignum* (Orazio, *Carm.* II 13, 11, con Nisbet-Hubbard 1979).

491. *nexa ... nodis*: per bloccare l'uscita Tisifone allarga le braccia avvolte da grovigli di serpenti, che nell'iconografia più comune sono limitati alla testa (ma cfr. Virgilio, *Aen.* VI 571-2 *Tisiphone ... toruos ... sinistra / intentans anguis*, e già Euripide, *El.* 1345 *χειροδράκοντες*, «con grovigli di serpi alle braccia», con Denniston, *ad loc.*; e del resto le Furie usano i serpenti come fruste, cfr. v. 492). Mimetica la struttura perfettamente «intrecciata» del verso aureo. Il nesso *uipe-reis nodis* varia, e adatta all'esametro (l'aggettivo è un conio virgiliano, cfr. *Aen.* VI 281 *uipe-reum crinem uittis innexa cruentis*, con Norden) l'oraziano *nodo ... uiperino*, detto dei capelli delle baccanti, di *Carm.* II 19, 19 (cfr. Nisbet-Hubbard 1979).

492. *caesariem excussit*: l'altro gesto della Furia, e cioè lo scuotere la chioma (di serpenti, come a risvegliarne l'attività), ricorda quello minaccioso di Giove indignato all'inizio del concilio: I 179-80 *terrificam capitis concussit terque quaterque / caesariem* (ma il tratto ferino

trova conferma nel leone pronto all'attacco in Virgilio, *Aen.* XII 6 sgg. *gaudetque comantis / excutens ceruice toros ... et fremit ore cruento*); Tisifone lo ripeterà, lanciando il grido di guerra, in Stazio, *Theb.* VIII 344-6 *addit acerba sonum Teumesi e uertice crinem / incutiens acutique tubas et sibila miscet / Tisiphone*. In generale è il gesto tipico di chi è in preda al furor, come p. es. le Baccanti (III 725 *collaque iactauit mouitque per aera crinem*, con Bömer, *ad loc.*; XI 6 *e quibus una leues iactato crine per auras*), o a invasamento divino (come i sacerdoti di Cibeles: Lucano, I 565-6 *crinemque rotantes / sanguineum populis ulularunt tristia Galli*, con Servio, *ad Aen.* X 220; Stazio, *Theb.* X 172-3 *quatit ille sacras in pectora pinus / sanguineosque rotat crines*; cfr. anche Lucrezio, II 632; Lucano, V 170-1, ecc.). Quintiliano lo considera anzi il gesto tipico dell'invasato: *comas excutientem rotare fanaticum est* (*Inst.* XI 3, 71). *sonuere colubrae*: qui il suono dei serpenti è quello derivante non dal loro sibilo (espresso al v. 494), ma dal loro scuotimento: viene solitamente identificato con quello prodotto dalle sferze, spesso costituite proprio da serpenti, che le Furie agitano tradizionalmente (Horsfall 2000, p. 234; Thome 1993, p. 264 sgg.): lo conferma *Ibis* 159 *uerbera saeua dabunt sonitum nexaeque colubrae*. Il modello sembra costituito da Virgilio, *Aen.* VII 451 *uerberaque insonuit* (scil. *Erinys*); poi cfr., p. es., Seneca, *Herc. fur.* 982 *flammi-fera Erinys uerbere excusso sonat*; *Medea* 961-2 *ingens anguis excusso sonat / tortus flagello*; *Oed.* 590 *torua Erinys sonuit*, ecc.

493. *pars ... pars*: l'anafora che bipartisce il verso descrive lo spazio su cui si diffonde la massa dei capelli-serpenti (*lapsae* ne suggerisce il movimento), cioè dietro e davanti la testa di Tisifone. L'immagine è ben presente a Lucano, IX 630 sgg. *illis e faucibus angues / stridula fuderunt uibratis sibila linguis, / femineae qui more comae per terga soluti / ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae: / surgunt aduersa subrectae fronte colubrae / uipereumque fluui depexo crine uenenum* (che combina il modello ovidiano con quello virgiliano).

494. *sibila dant*: il sibilo (riprodotto fonosimolicamente dall'insistito sigmatismo) è fenomeno tipico nelle descrizioni dei serpenti (cfr. v. 589; III 38; XV 684 *dedit ... sibila*), in particolare di quelli delle Furie (p. es. Alletto in Virgilio, *Aen.* VII 447 *tot Erinys sibilat hydris*; Stazio, *Siluae* III 3, 26; Thome 1993, pp. 145-6). *saniemque uomunt*: quest'accezione di *sanie* («bava velenosa»), che di solito indica un umore purulento, sembra un'estensione da Virgilio, *Aen.* II 221 *perfusus sanie uittas atroque ueneno* (dove designa verosimilmente «Laocoon's own blood, poisoned by the serpents' venom», Austin, *ad loc.*); passerà a Silio, in un passo che chiaramente echeggia (anche) Ovidio: XII 8-10 *euoluit serpens arcano membra cubili / et spondente die nouus emicat atque coruscum / fert caput et saniem sublati fauci-*

bus efflat (ma cfr. anche VI 678; Seneca, *Medea* 732; Plinio, *Nat. Hist.* XI 279). Sempre da Virgilio, *Aen.* III 632 *saniem eructans* (detto di Polifemo), sembra suggerito il nesso, senza paralleli, *saniem uomere*; ma l'immagine ricorda i serpenti che muovono all'attacco del piccolo Ercole in Teocrito, 24, 19 βαρὺν δ' ἐξέπνυν λόν. *linguisque coruscant*: la terza delle orribili manifestazioni (che tripartiscono il verso) dei serpenti di Tisifone, il lampeggiare minaccioso delle lingue, richiama la descrizione virgiliana dei serpenti che attaccano Laocoonte: *Aen.* II 211 *sibila lambebant linguis uibrantibus ora*. Ma rispetto a *uibro*, all'idea del movimento, che è quella originaria, *corusco* (mai altrove in Ovidio) aggiunge quella della luce (per l'espressione cfr. Virgilio, *Geor.* IV 72 *pinnisque coruscant*, a proposito delle api). Evidente la ripresa di Valerio Flacco, III 457-8 *angues ... linguis rapuere coruscis*.

495-6. *duos ... immisit*: il gesto di Tisifone che getta un serpente nel seno di ognuna delle vittime è chiaramente ripreso da Virgilio, *Aen.* VII 346-7 (dove Alletto trasmette così la follia bacchica ad Amata) *huic dea caeruleis unum de crinibus anguem / conicit inque sinum praecordia ad intuma subdit* (ma l'idea del doppio serpente ricorda anche quelli che la Furia fa drizzare sulla propria testa per terrorizzare Turno: *geminus erexit crinibus anguis*, v. 450; anche *pestifer* ha un legame specifico con *Aen.* VII 570). Quel gesto presuppone però, come è stato mostrato di recente, un preciso rito di iniziazione dionisiaca (i riferimenti in Clemente Alessandrino, *Protr.* II 16, 2; Arnobio, *aduersus nationes* V 21; Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 10, 1) in quanto «prefigura una unione mistica con il dio, di cui il serpente è simbolo» (Bocciolini Palagi 2001, p. 574, che insiste anche sulle forti interferenze tra sfera furiale e sfera bacchica; pp. 569-70 sulla centralità del serpente nella simbologia e liturgia dionisiaca). È dunque evidente l'ironia di questa forzata iniziazione, ai danni della zia-nutrice, al culto del dio odiato dalla mandante Giunone. Da notare che le due vittime delle Furie, Ino e Amata, sono accomunate dal ruolo di *mater terae* (Amata lo è di Turno; e anche lei, secondo una tradizione attestata da Servio, uccide due figli favorevoli alle nozze della sorella Lavinia con Enea: cfr. Horsfall 2000 a VII 51).

497-8. *pererrant ... animas*: derivano dal modello virgiliano il movimento dei serpenti sul corpo (ma *sinus* ha una precisa valenza rituale: Bocciolini Palagi 2001, p. 573) delle vittime, suggerito anche dal ritmo sinusoidale-ripetitivo (*-oosque ... -eosque*) prodotto dai due rari aggettivi del v. 497; così come l'immagine del soffio (*anima*) velenoso con cui essi trasmettono la follia: *Aen.* VII 349-53 *ille inter uestis et leuia pectora lapsus / uoluitur attactu nullo, fallitque furem / uiperam inspirans animam ... / ... et membris lubricus errat* (cfr. comun-

que *totamque pererrat* detto del veleno al v. 375). La riprenderà, potenziando l'aspetto fonico, Apuleio, *Met.* V 12, 3 *pestes illae taeterri-maeque Furiae anhelantes uipereum uirus*. Sull'insolito nesso *grauas animas* (col sostantivo rimotivato etimologicamente) agisce certamente il virgiliano *grauiter spirantibus hybris* di *Aen.* VII 753, su cui cfr. Horsfall *ad loc.*; cfr. anche Ovidio, *Met.* III 75-6 *quique halitus exit / ore niger Stygio, uitiatas inficit auras*.

498-9. *membris ... mens*: la specificazione *nec uulnera ...* esplicita il virgiliano *attactu nullo* (*Aen.* VII 350: anche lì la trasmissione del veleno avviene senza morso); mentre sembra derivata da *Aen.* VII 355-6 (*sensus atque ossibus ... animus*) la distinzione fra effetti fisici e psichici (*diros* indica l'ambito delle Furie, o *Dirae*: Virgilio, *Aen.* IV 473 e 610; *sentire ictus* detto dell'effetto del morso dei rettili in Plinio, *Nat. Hist.* XXIII 56).

500-5. *attulerat ... cicuta*: al veleno trasmesso dal fiato dei serpenti si aggiunge la pozione (*liquidum uenenum* sembra variazione del virgiliano *udum uenenum* di *Aen.* VII 354) che Tisifone ha portato con sé dagli inferi, e che è una miscela di vari mostruosi ingredienti (*tere-re, miscere, coquere* sono verbi tecnici del linguaggio farmacologico; cfr. anche XIV 44): alcuni concreti e tradizionali, come la schiuma della bocca di Cerbero (di cui fa uso anche Medea a VII 408-9) e il veleno dell'Echidna («vipera», il mostro madre di Cerbero e dell'Idra di Lerna, nonché sorella di Medusa), mentre altri sono la materializzazione di concetti astratti negativi (il nesso pleonastico *error uagus* tornerà in Lucano, VII 546 e in Valerio Flacco, V 115; mentre *caedis amor* è attributo di Polifemo a XIII 768, poi in Stazio, *Theb.* II 612; VII 138; Silio Italico, V 229, 245, 427). L'elemento liquido che accoglie e amalgama la polvere risultante (*trita*) è il sangue (fresco, come a indicarne la facile, perenne disponibilità: anche *recens* è tecnico nel linguaggio farmacologico); durante la cottura la miscela è rimestata (cfr. anche VII 279) con rami di cicuta, una pianta dalle ovvie connessioni con la morte (la specificazione sul verde: cfr. Columella, VII 5, 8 e 9; Larg. 247, insiste, in linea con *recens*, sulla sua piena efficacia letale).

506-7. *pauent ... mouit*: mentre Ino e Atamante sono presi dalla paura (il *Pauor* faceva parte del corteo di Tisifone: v. 485), Tisifone versa loro nel petto quel liquido, *furiale uenenum* (dove l'aggettivo ha valore causativo; ricalca *furiale malum* di Virgilio, *Aen.* VII 375), che ne raggiunge le profondità della psiche (evidente anche qui la ripresa da Virgilio, *Aen.* VII 347) scatenando la follia. *uergit*: è correzione acuta (Graevius) del tradito e banalizzante *uertit*; per l'uso del verbo in relazione a liquidi cfr. Lucrezio, V 1009-10 *uenenum / uergebant*, con Campbell 2003.

508-9. *face ... ignes*: il gesto di Tisifone (che agita una fiaccola con insistito movimento rotatorio) ricorda quello con cui Alletto aveva trasmesso il furore di guerra a Turno in *Aen.* VII 456-7 (cfr. Horsfall sull'associazione fuoco-follia). *consequitur*: il verbo, che descrive l'«inseguire» il fuoco col fuoco, delinea graficamente l'immagine del cerchio formato dal gesto della Furia. Sulla figura del cerchio legata all'azione delle Furie si ricordi l'inno (che si suppone cantato in cerchio attorno a lui: cfr. Sommerstein 1989, p. 135) con cui le Erinni «incatenano» (ῥυμὸν ... δέσμιον) Oreste in Eschilo, *Eum.* 306; più in generale, sulla sua connessione con le pratiche magiche, va ricordata anche la ruota (ῥυγξ) di cui si servono le due donne incantatrici nell'omonimo idillio di Teocrito (2, 17 con Gow; J.J. Winkler, «The Constraints of Eros», in *Magika Hiera*, ed. by C.A. Faraone – D. Obbink, New York 1991, p. 241 nt. 84). Al senso più ovvio (la fiaccola agitata nell'aria dà più forza alla fiamma: cfr. Ovidio, *Am.* I 2, 11) sembra aggiungersene un altro sull'accrescersi del fuoco-furore che ha colpito le due vittime (per un'idea simile cfr. VI 708).

510-1. *uictrix ... anguem*: assolto il suo compito di agente provocatore (chiara la ripresa del modello virgiliano, dove Alletto rende conto a Giunone del lavoro compiuto: *Aen.* VII 541-4 *promissi dea facta potens ... Iunonem uictrix adfatur*), Tisifone torna nell'Ade. L'accostamento quasi ossimorico *inania magni*, che combina insieme *Ditis ... inania regna* e *Ditis magni* di *Aen.* VI 269 e 541, rileva la sua smisuratezza e insieme l'inconsistenza delle sue ombre (cfr. la nota a 439). Il gesto (come di una donna che si rilassa rientrando in casa) del togliersi il serpente-cintura al ritorno richiama quello da lei compiuto all'uscita, definendo così lo spazio testuale della sua azione (cfr. v. 483 *tortoque incingitur angue*, sempre in clausola: su questa collocazione privilegiata di *anguis* nel libro cfr. la nota a 585).

512. *Protinus ... furibundus*: è la prima conseguenza dell'intervento della Furia: *furibundus*, in preda un'allucinazione bacchica, Atamante uccide brutalmente il piccolo Learco. A inizio di verso e di periodo *protinus* indica l'effetto immediato di una decisione (p. es. I 262 *protinus Aeolides*) o di un'azione (I 474, 724; II 760; III 696; IV 252 ecc.; ved. Bömer, a V 557); nel caso specifico, dell'azione di Tisifone su una delle vittime, Atamante (mentre la follia di Ino è successiva, forse in reazione al gesto infanticida di lui: vv. 519-20). *Aeolides*: il patronimico richiama la volontà di Giunone (cfr. vv. 466-7) di accomunare Atamante alla punizione subita dal fratello Sisifo, mentre l'assonanza con *aula* (suggerita da Virgilio, *Aen.* I 140-1 *illa se iacet in aula / Aeolus*, in riferimento peraltro a Eolo re dei venti; cfr. anche Ovidio, *Her.* 11, 65 *media sedet Aeolus aula*) insiste sullo spazio fisico-simbolico, la sala del palazzo reale di Eolo (cfr. v. 468 *regia diues*),

in cui essa si realizza (evidente, come spesso, la posizione iconica di *media*: p. es. 357; V 1; VI 72, 409, 453 ecc.; Kenney, a VII 62).

513-4. *clamat ... leaena*: la ripresa del grido di caccia con cui Agave furente, dopo aver strappato la testa del figlio (creduto un cinghiale: III 714), aveva apostrofato le sue compagne (III 728 *clamat «io, comites, opus hoc uictoria nostra est!»*) sottolinea il parallelismo dei destini di Penteo, vittima di Bacco, e di Atamante (che crede di essere non nell'*aula* ma nelle *silvae*, e di vedere nei suoi figli due leoncini), punito dalla nemica del dio, Giunone (la quale quindi, come da programma, si vendica replicando la vendetta di Bacco, cioè l'uccisione del figlio da parte di una madre, mediante un'analogia allucinazione bacchica di tipo venatorio). È attivo tuttavia anche il modello di Amata, che simulando furore bacchico esorta le compagne a partecipare ai riti del dio: Virgilio, *Aen.* VII 400 sgg. *clamat «io matres, ... soluite crinalis uittas, capite orgia mecum»*.

516-7. *parua ... braccia tendentem*: lo stesso gesto patetico, ma potenziato, in questa icona di affetti familiari, perché rivolto a un padre incosciente, dei gemelli divini di Latona a VI 358-9 *qui nostro braccia tendunt / parua sinu*; diverso invece l'effetto dei piccoli Sabini in *Fasti* III 221-2 *blando clamore nepotes / tendebant ad auos braccia parua suos*. Sul possibile nesso «etimologico» fra *braccia* e *parua* cfr. Barchiesi 2005, p. 266 nota a II 350-2.

517-8. *bis terque ... rotat*: la morte violenta (dove *rotat* ridisegna la figura del cerchio) inflitta da Atamante al figlioletto Learco ha qualcosa in comune con quella imposta da Ercole a Lica in quanto latore della tunica fatale (IX 216 sgg.): *dicentem genibusque manus adhibere parantem / corripit Alcides, et terque quaterque rotatum / mittit in Euboicas tormento fortius undas*. Diversamente da *terque quaterque* (cfr. Kenney, *ad loc.*), *bis terque* non ha alle spalle una lunga tradizione epica, ma non è affatto «senza paralleli» (Bömer): cfr., dopo Cicerone, *ad Quin.* III 6, 6, p. es. Orazio, *Epod.* 5, 33; *Ars* 440; e, dopo Ovidio, Persio 2, 16; Lucano, V 519; Seneca, *Thy.* 702; Stazio, *Silvae* IV 2, 58; *Ach.* I 773; Silio Italico, II 616; IV 118; Marziale, VI 64, 15; 66, 7 ecc.

518. *infantia*: il termine enfatizza il *pathos* di questa uccisione brutale (una tecnica che ricorda quella di Polifemo: *Od.* IX 289-90; e ispirerà l'*Hercules furens* di Seneca, 1005-7 *dextra precantem rapuit et circa furens / bis ter rotatum misit; ast illi caput / sonuit, cerebro tecta disperso madent*) non solo grazie al gioco dei contrasti (con *rigido, discutit, ferox*) ma anche riattivando il suo valore semantico, di *ora* («volto», ma anche «bocca») che «non parlano», perché Learco è troppo piccolo (in *Fasti* VI 494 Ino lo trae *cunis*), e non può quindi implorare il padre.

519. *concita mater*: per reazione all'atroce morte di Learco e per <

sottrarre il fratello Melicerte alla folle caccia del padre (come Megara di fronte a Ercole in Seneca, *Herc. fur.* 1008-9), o per analogo effetto del veleno inoculato nei due sposi da Tisifone (il narratore lascia aperta la doppia possibilità, secondo una tecnica ricorrente: cfr. p. es. X 80-1; XIV 26-7; XV 324-5). Ino fugge in preda a un'eccitazione di tipo bacchico, ululando e con i capelli sciolti (manifestazioni tipiche del menadismo: cfr. anche *Fasti* VI 493-4 *funestos ut erat lanata capillos, / prosilit et cunis te, Melicerta, rapit* e 513-4 *complant ululatus auras / thyiades, effusis per sua colla comis*; Virgilio, *Aen.* VII 394-5 *uentis dant colla comasque; / ast aliae tremulis ululatus aethera complent*, con Horsfall). Tutto questo rientra, naturalmente, nella vendetta di Giunone e ne spiega il sarcasmo (v. 524). Analogo era stato il comportamento di Agave, sorella di Ino, nell'atto di slanciarsi contro il figlio Penteo (III 711 *prima est insano concita cursu*) e soprattutto lo sarà di Procne a VI 594-9 *concita per silvas turba comitante suarum / terribilis Procne furis agitata doloris, / Bacche, tuas simulat: uenit ad stabula auia tandem / exululatque euboaeque sonat portasque refringit / germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi / induit*. Fin dalla tragedia attica, le analogie fra Menadi e Furie, così come fra menadismo e follia, sono molto forti: ved. D. Hershkowitz, *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford 1998, p. 48 nt. 196 (con bibliografia).

520. *sparsum ... uenenum*: da intendere cioè *seu dolor hoc fecit seu causa (fuit) sparsum uenenum* (cfr. E.J. Kenney, «CR» XXVIII 1978, p. 252, che recupera una proposta di restauro di T. Faber ora accolta anche da Tarrant).

522. *Melicerta lacertis*: il segmento anagrammatico (*Melicerta lacertis*) riscopre nel nome la presenza degli arti, le braccia, in cui Ino accoglie il piccolo Melicerte (anche in *Fasti* VI 497 Ino viene descritta mentre abbraccia Melicerte *insanis ... lacertis*). La nudità dei *lacerti*, propriamente la parte fra spalla e gomito, sembra tratto spiccatamente patetico: cfr. la funerea descrizione della Patria che appare a Cesare in Lucano, I 188-9 *canos effundens uertice crines / caesarie lacera nudisque ... lacertis*; o quella dell'ombra di Ercole in pseudo-Seneca, *Herc. Oet.* 1554-5 *umbra nudatis uenies lacertis / languido uultu tenuique collo* (mentre in Silio Italico, II 669 quel tratto viene attribuito a una donna sconvolta paragonata ad Alletto).

523. *euboe Bacche*: quella che era stata l'invocazione di Amata, in preda ad analogo invasamento bacchico (*Aen.* VII 385 sgg. *in silvas, simulato numine Bacchi ... euolat ... «euboe Bacche» fremens*), suona tragicamente ironica ora sulla bocca della zia Ino, dando luogo all'irruzione di Giunone (*usum praestare* è locuzione del linguaggio medico-didascalico: Celso, V 19, 1; 21, 1; Vitruvio, VII 12, 2; Manilio, V

503; Plinio, *Nat. Hist.* XXII 117; XXIV 65; Larg. 255 ecc.). Per il riso divino di fronte all'inferiorità degli umani cfr. II 429, 704; cfr. anche il semidivino Ercole a IX 66. *sub nomine*: per quest'uso temporale di *sub* cfr. OLD, s.u. 24 (*Fasti* III 642 *sub uerbum querulas impulit aura fores*; Virgilio, *Aen.* V 394 *ille sub haec (uerba)*; Livio, XXI 18, 13 (= XXIV 25, 7; XXIX 15, 4) *sub hanc uocem* ecc.).

525-7. *imminet ... aequor*: questo paesaggio preromantico, con gli scogli protesi sul mare aperto, quasi a suggerire il destino che attende madre e figlio (lo stesso *immineo* è frequente a indicare un evento o una condizione appunto imminente: cfr. OLD, s.u. 6), è modellato (Hardie 1990, p. 226 nt. 14) sul porto naturale che, nel primo libro dell'*Eneide* (vv. 162-6) offre riparo ai Troiani dopo la tempesta: *Hinc atque hinc uastae rupes geminique minantur / in caelum scopuli, quorum sub uertice late / aequora tuta silent; tum siluis scaena coruscis / desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra. / Fronte sub aduersa scopulis pendentibus antrum* («Di qua e di là minacciano il cielo vaste rupi, una coppia di scogli sotto il cui vertice tacciono ampie acque sicure; sopra, uno sfondo di selve scintillanti, e in basso un oscuro bosco incombe con orrida ombra; di fronte, una grotta formata dagli scogli sporgenti»). Mentre in Virgilio i tratti selvaggi e violenti di quel paesaggio facevano da contrasto con la protezione offerta dalla natura ai naufraghi, in Ovidio creano lo sfondo a una scena drammatica: in *imminet* è insito un che di aggressivo (come lo scoglio infernale che incombe in Virgilio, *Aen.* VI 602-3), che affiora anche dall'idea della resistenza (*defendit*) contro l'attacco delle acque. È dal virgiliano *tuta* (*Aen.* I 164) che Ovidio trae il paradosso dell'acqua del mare «protetta» da quella del cielo, cioè dalla pioggia (Bernbeck 1967, p. 35): quasi il simbolo dello spazio in cui le due prossime divinità marine potranno sottrarsi all'ira di Giunone. Vistose le analogie con lo scenario del (minacciato) suicidio di Fillide in *Her.* 2, 131 sgg. *Est sinus, adductos modice falcatus in arcus; / ultima praerupta cornua mole rigent. / Hinc mihi suppositas inmittere corpus in undas / mens fuit* (cfr. Barchiesi, *ad loc.*), il cui gesto è simile a quello di Ino (cfr. v. 545); e ancora un tentato suicidio, quello di Esaco (che come nel caso di Ino subirà una metamorfosi per intervento divino), avviene con modalità analoghe, e da una rupe sporgente sul mare: *dixit et e scopulo, quem rauca subederat unda, / decedit in pontum* (XI 783-4; cfr. anche Dedalione a XI 339-41).

528. *uires insania fecerat*: è un *topos* che la follia (naturalmente anche quella erotica: cfr. p. es. VIII 143 *faciente cupidine uires*) infonda energie inconsuete (specie nel sesso ritenuto debole).

530. *onusque suum*: un «peso» perché portato fra le braccia, e privo di autonomia, ma il termine, assieme ad altri simili (come *pondus*, o *sarcina*: cfr. VI 224), in poesia può anche indicare il frutto della gra-

vidanza (cfr. McKeown 1998 a *Am.* II 13, 1 e 14, 14). *recanduit unda*: il segmento anagrammatico (*recanduit unda*), che produce un effetto di suono simile a quello di III 680 *repandus in undas* (cfr. già Virgilio, *Aen.* III 384-5 *lentandus remus in unda / et... lustrandum nauibus aequor*; Catullo, II 4 *tunditur unda*), crea un legame di senso tra «bianco» e «acqua», anticipando in qualche modo il nuovo nome di Ino (il più comune *Leucothea*, cioè «dea bianca»: cfr. F. Schirmer, in Roscher II 2, p. 2012, 11 sgg.; per la forma *Leucothoe* cfr. la nota a 542). Su *recandesco* cfr. la nota a VII 78.

531. *Venus ... labores*: Venere, nonna di Ino (in quanto madre di Armonia, cfr. III 132), invoca Nettuno (fratello di suo padre Giove, secondo la genealogia, attestata già in Omero, *Il.* V 371 e 421, che la fa nascere dalla sua unione con Dione), affinché accolga madre e figlioletto fra le divinità del suo regno. Nella versione attestata dal mitografo Igino (*Fab.* 2) l'apoteosi di Ino è merito (forse più naturalmente) del suo *alumnus* Bacco, e non prevede la mediazione di Venere; lo schema di Ovidio però, oltre a coinvolgere Nettuno, nella cui «giurisdizione» i nuovi dèi rientrano, può contare su collaudati precedenti epici (in particolare dell'*Eneide*: ved. Bernbeck 1967, p. 36 sgg.; Hardie 1990, p. 234), marcando l'opposizione «politica» fra Venere e Giunone. L'insistenza sui rapporti di parentela è funzionale a un mito centrato sulla vendetta inflitta da Giunone a Ino *matertera* di Bacco. *immeritae*: registra certamente il giudizio di Venere, ma non è da escludere che lo stesso narratore lo faccia proprio: Ovidio infatti non si fa scrupolo di dar voce, come al v. 448, a perplessità o critiche esplicite sulla teodicea.

534-5. *meorum iactari*: il verbo andrà inteso in relazione ai corpi di madre e figlio sballottati dalle onde (come a *Trist.* I 2, 39 *in immenso iactari corpora ponto*), forse già cadaveri (*Met.* XI 700; Lucano, VIII 699); ma è soprattutto parola tematica legata a un altro parente (*meorum*) di Venere vittima di Giunone *saeua* (cfr. v. 547), cioè suo figlio Enea (*terris iactatus et alto / ui superum, saeuae memorem lunonis ob iram*, *Aen.* I 3-4), a cui proprio Nettuno era venuto in soccorso (*Aen.* I 131 sgg.). Sull'uso di *iacto* nell'*Eneide* cfr. Hardie 1990, p. 234 nt. 53. *in Ionio immenso*: la definizione dello spazio marino in cui sono sbattuti i due corpi (l'effetto combinato di iato, allitterazione e clausola spondiaca, che rallenta il ritmo, sembra dilatare quello spazio) andrà intesa come generica (Tebe, o Orcomeno, sono lontane dal mare, e in ogni caso il più vicino sarebbe quello del golfo di Corinto o dell'Eubea; ma Pausania, I 44, 7-8 individuava tale luogo nella rupe Moluride, sacra ai due dèi, nel golfo di Megara; cfr. anche I 42, 7) e iperbolica, a fini patetici; proprio lo Ionio era stato del resto lo scenario delle peripezie di Enea (*Aen.* III 211 *Ionio in magno*).

536. *aliqua ... est*: Venere parla il linguaggio del potere divino: chiede l'aiuto di Nettuno, ma il richiamo ai propri legami con il mare vale come una rivendicazione di diritti (analogo appello ai propri diritti, nel comune regno con il figlio Cupido, a V 378-9 *at tu pro socio, si qua est ea gratia, regno / iunge deam patruo*).

536-7. *concreta ... spuma*: quella che fa nascere Venere-Afrodite dalla schiuma marina (prodotta dai genitali di Urano tagliati e gettati in mare: cfr. già Esiodo, *Theog.* 188 sgg.) è una genealogia ovviamente alternativa a quella che ne fa la figlia di Giove (v. 532), ma la dea è abile a sfruttare gli argomenti forniti dall'una e dall'altra (qui inoltre, in evidente contesto virgiliano, ricorda a Nettuno l'argomento che il dio stesso aveva riconosciuto in *Aen.* V 800-1). La stessa diffusa etimologia del nome greco Afrodite è richiamata anche in Ovidio, *Fasti* IV 61-2 *sed Veneris mensem Graio sermone notatum / auguror; a spumis est dea dicta maris* (con Fantham, *ad loc.*).

539-42. *adnuat ... dixit*: al pronto assenso di Nettuno (*adnuat oranti* = *Fasti* III 337 è ancora segmento virgiliano, *Aen.* XI 797) fa seguito il suo intervento sui due nuovi dèi: l'apoteosi implica l'eliminazione dei loro tratti mortali (non specificati, come per Enea a XIV 602) e l'attribuzione di una *maiestas uerenda* (che incute cioè rispetto e timore; sul concetto politico di *maiestas* cfr. Galasso 1995, pp. 361-2; per il nesso, cfr. Lucano, III 429-30 e VII 680-1). L'analogia con il processo che subirà anche Ercole (*sic ubi mortales Tirynthius exuit artus, / parte sui meliore uiget, maiorque uideri / coepit et augusta fieri grauitate uerendus*, IX 268 sgg.) induce a intendere *maiestas* anzitutto in senso fisico-etimologico (cfr. Maltby 1991, s.u.), come un «diventare grandi», assumendo cioè la statura super-umana che tradizionalmente si attribuisce alle divinità. Le si accompagna una nuova *facies* e un nuovo nome (i due elementi che vengono rilevati dopo la metamorfosi: cfr. VI 674 e II 674-5 *pariterque nouata est et uox et facies*): saranno rispettivamente *Leucothoe* (la forma qui meglio attestata nei codici, diversa da quella dei *Fasti*, è garantita da Properzio, II 26, 10 e 28, 20, dove il secondo componente [-thoe], frequente nei nomi di Nereidi, esprimerebbe l'idea del movimento veloce delle onde marine: cfr. Rothstein, a II 26, 10) e *Palaemon*, due divinità marine protettrici dei naviganti (cfr. Pease, a Cicerone, *Nat. deor.* III 39), che in latino saranno note come (*Mater*) *Matuta* e *Portunus* (cfr. *Fasti* VI 545 sgg. *Leucothea Graia, Matuta uocabere nostris; / in portus nato ius erit omne tuo, / quem nos Portunum, sua lingua Palaemon dicit*).

543-62. *Sidoniae ... Ismenides*: segue la metamorfosi, non nota da altre fonti, delle compagne fedeli di Ino (come per le Eliadi, sorelle di Fetonte, a II 340 sgg.; e per le sorelle di Meleagro a VIII 546 sgg.; cfr. anche le baccanti dopo la morte di Orfeo, a XI 67 sgg.), mutate alcu-

ne in pietra e altre in uccelli. Le donne, seguendo le tracce di Ino, arrivano allo scoglio, e convinte che si sia suicidata si abbandonano alle consuete manifestazioni di lutto.

543. *Sidoniae*: l'epiteto, che designa per metonimia le donne tebane (dalla città di Sidone, in Fenicia, da dove il fondatore di Tebe, Cadmo, era venuto: cfr. III 129 e IV 572), prepara lo spostamento della scena su Cadmo (cfr. anche v. 545 *Cadmeida*) per la conclusione dell'intero ciclo tebano.

545-6. *Cadmeida ... deplanxere domum*: il pianto sulla casa di Cadmo ricorda il modo in cui era stata descritta la morte dei giovani Sparti, che evoca il lamento funebre (*sanguineam tepido plangebat pectore matrem*, III 125 con la nota *ad loc.*); ma allinea anche la reazione dei personaggi al commento-anticipazione del narratore a III 131-7 (Tsitsiou-Chelidoni 1999, pp. 297-8).

547-8. *parum iustae ... deae*: il dolore per la morte della persona cara provoca il biasimo per la divinità che l'ha spietatamente provocata (come nel caso di Atteone, III 253-5 *aliis uiolentior aequo / uisa dea est, alii laudant dignamque seuera / uirginitate uocant*; sulle critiche alla giustizia divina nel poema è importante soprattutto Feeney 1991, p. 200 sgg.; altra bibliografia in G. Rosati, «MD» XLVI 2001, pp. 50-1). La *saeuitia* attribuita a Giunone richiama un tratto tipico della dea in Virgilio (*Aen.* I 4; II 612; VII 287 e 592), che aveva suscitato l'imbarazzo degli interpreti antichi (cfr. Servio, *ad Aen.* I 4).

548-50. *conuicia ... secuta est*: insofferente delle critiche (la «formula d'impazienza» virgiliana *non tulit*: *Aen.* II 407; VIII 256; IX 622; XII 371, che prelude alla reazione di un personaggio eroico, segnala l'imminente vendetta della dea; cfr. anche *Met.* VI 134) e del mancato rispetto delle gerarchie di potere, Giunone rivendica la sua *saeuitia* dandone duratura dimostrazione proprio mediante le compagne di Ino (*saeuitiae monimenta* evoca il virgiliano *saeui monimenta doloris* di *Aen.* XII 945; cfr. anche sopra v. 161, detto di Enea che vede indosso a Turno il balteo di Pallante). La loro metamorfosi in statue (come nel libro successivo quella dei compagni di Fineo, anticipata dalla minaccia di Perseo: *mansura dabo monimenta per aeuum*, V 227) conferisce a *monimenta* un senso anche fisico, di monumenti artistici (cfr. Hardie 2002b, pp. 178-9), confermato dal linguaggio ecfastico della metamorfosi. *res dicta secuta est*: rileva l'immediatezza, senza ripensamenti, della punizione (e insieme la potenza divina, che fa seguire alle parole i fatti: cfr. III 527 *dicta fides sequitur*, e Tosi 1991, p. 435).

551. *praecipue ... pia*: la duplice metamorfosi delle donne è descritta in maniera marcatamente asimmetrica: ampia e articolata (dieci versi, con illustrazione di quattro casi particolari) quella in statue,

come si conviene a una ἑκφρασις; sintetica e brevissima (due versi) quella in uccelli. Non si vede comunque la ragione delle due diverse e anzi opposte metamorfosi fra le donne, alcune destinate alla rigidità della pietra, altre alla leggerezza dei volatili. Il fatto che proprio la *pietas* diventi il primo bersaglio dell'ira di Giunone ricorda ai lettori l'atteggiamento della dea nei confronti del protagonista dell'*Eneide*: cfr. Fabre-Serris 1995, p. 86.

553. *adfixa cohaesit*: la condanna a restare attaccata come fredda pietra a uno scoglio sembra crudelmente frustrare la generosa volontà della donna di restare unita alla sua regina.

554. *solito ... plangere*: qui è l'ostinato abbandono al lutto (cfr. *deplanxere*, v. 546) che sembra esser punito da Giunone. L'irrigidimento di un gesto nella forma definitiva della metamorfosi (suggerito al v. 560 dalla specularità di *quo ... illo* agli estremi del verso) è stilisticamente affidato alla ripetizione (*temptat ... temptatos*, come poi *manus ... in ... undas ... manus in ... undas* e ancora *crinem ... crine*), che sottolinea la corrispondenza fra realtà vivente e sua riproduzione in statua. Il lessico della rigidità (*adfixa cohaesit, riguisse, saxea, duratos, haesit*) illustra la pietrificazione in statue delle compagne di Ino, che anticipa quella dei compagni di Fineo, con cui mostra vistose analogie (cfr. *in hoc haesit signum de marmore gestu*, V 183); *uideres*, al v. 559, è tratto tipico (cfr. Wheeler 1999, p. 152) di questo stile quasi-ecfrastico.

561. *uolucres*: questa seconda metamorfosi sembra piuttosto < l'eziologia (come segnala il topico *nunc quoque*) di una specie di uccelli che stazionano in quel tratto di mare, sorvolandolo, fino a sfiorarlo con le ali, come per stare vicini a Ino che lì è scomparsa. Non è chiaro di che specie si tratti. Secondo Haupt – Ehwald *Ismenides*, cioè «tebane» (cfr. la nota a 31-2), sarebbe il loro nome di uccelli, ma di questo nome non c'è traccia altrove; pare ovvio, tuttavia, che debba esistere una connessione fra la loro attitudine in vita e il loro comportamento come uccelli. L'immagine omerica (*Od.* V 337) di Ino-Leucotea che soccorre Ulisse naufrago emergendo dal mare «come una folaga (αἰθρία)» ha fatto pensare (Eitrem) a questo tipo di uccello, e un ulteriore indizio a favore di questa ipotesi potrebbe venire, sempre che non si tratti di reminiscenza letteraria, da un dizionario di metamorfosi su papiro recentemente scoperto che identifica nelle folaghe le compagne di Ino (cfr. Forbes Irving 1990, p. 243).

563-603. *La metamorfosi di Cadmo e Armonia*. Dopo l'ennesimo lutto < Cadmo, insieme alla moglie, abbandona la sua Tebe e muovendo verso nord-ovest raggiunge l'Illiria. Il suo esilio in questa regione (presso gli Enchelei, «Anguille», un nome che una dubbia etimologia collegava con ἑχίς, «vipera»: cfr. anche Lucano, III 189), accompa-

gnato da imprese e successi militari, prima della metamorfosi in serpente e di un destino definitivo nei Campi Elisi, è attestato in Apollo-doro, III 5, 4 [39] e confermato da varie testimonianze locali; mentre non vi accenna espressamente la profezia (ma il testo è viziato da lacuna) contenuta nel finale delle *Baccanti* di Euripide (v. 1333 sgg., con Dodds, *ad loc.*), che parla però di lui come futuro capo di una «schiera di barbari».

Non sappiamo se la metamorfosi di Cadmo (e Armonia) in serpente – un soggetto che, secondo Orazio, *Ars* 187, non era estraneo alle scene tragiche – fosse stata descritta da Euripide in un presunto *Cadmos* (ma dubbi radicali sussistono sia sull'eventuale unico frammento, sia sulla stessa tragedia: cfr. *TGF* V 475 e la nota a III 1-137; per gli accenni successivi, e la connessione con l'Illiria, cfr. Forbes Irving 1990, pp. 310-1. Molto discussa l'interpretazione storico-culturale di questa metamorfosi (bibliografia e discussione ancora in Forbes Irving 1990, pp. 311-2); quanto alla sua funzione, sembra l'esito finale di un destino di sciagure superiori alla capacità di sopportazione umana (come nei casi di Niobe o di Ecuba).

Notevole la descrizione che della metamorfosi danno le *Imagines* di Filostrato (I 18, 4), dove i due vecchi sposi, mentre assistono allo sbranamento di Penteo, sono colti nel mezzo della loro trasformazione: «Essi sono già diventati serpenti dalle cosce in giù, e sono già ricoperti di squame. I loro piedi sono scomparsi, scomparsi i glutei, e la loro metamorfosi procede verso l'alto. Sono spaventati e si abbracciano, come a trattenere ciò che resta del corpo, che questo almeno non li abbandoni». Il passo attesterebbe l'esistenza di una tradizione che insiste sulla metamorfosi dei due «colta a metà», nel momento stesso in cui si realizza, e drammatizzata attraverso le reazioni psicologiche dei protagonisti che la descrivono; tale tradizione sembra confermata dal frammento attribuito a Euripide (*TGF* V 930): «ahimè, metà del mio corpo sta diventando di serpente. Abbraccia, o figlio, ciò che resta di tuo padre». Anziché al fantomatico *Cadmos*, esso va assegnato piuttosto a un dramma satiresco (il tono quindi sarà burlesco), ma attesta comunque la notorietà di quella situazione-tipo (con ogni probabilità risalente al modello euripideo: Hollis 1970, p. XVI), alla quale potrebbe rinviare anche il riferimento di Orazio. La spettacolare metamorfosi in serpente, rappresentata in diretta di fronte a qualcuno che la commenta, farà da modello a un famoso episodio dantesco, nel canto 25 dell'*Inferno* (*Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio*).

563. *Nescit Agenorides*: Cadmo lascia Tebe, che gli appare una terra maledetta. La sua storia era iniziata con un esilio (III 4-5) e con un secondo esilio, dalla città che egli stesso ha fondato, si conclude (l'insi-

stato linguaggio virgiliano per l'esule perseguitato da Giunone ne fa ovviamente una «figura» di Enea). Si sente sconfitto (*uictus*), e non lo consola nemmeno l'assunzione fra gli dèi di Ino e Palemone (*nescit segnala come, diversamente dal lettore che controlla l'intero scenario, i protagonisti ne hanno una conoscenza settoriale e limitata: simile XII 1-2 Nescius adsumptis Priamus pater Aesacon alis / uiuere lugebat*).

Agenorides: il patronimico (anche al v. 772, già a III 8, 81, 90, sempre in identica sede) ha qui una chiara funzione narrativa (in generale cfr. Tsitsiou-Chelidoni 1999, pp. 287-8): richiama l'ordine di Agenore (dettato da un'altra «ignoranza» sulla sorte di sua figlia, Europa: *ignarus*, III 3 sgg.) che, condannando di fatto il figlio Cadmo all'esilio e alla ricerca di una nuova sede, aveva causato la nascita di Tebe. Il nesso fra i due momenti è reso esplicito dai vv. 564-5 che insistono sulla serie di lutti e sciagure vissute da Cadmo (cfr. Stazio, *Theb.* I 7 sulla *longa ... series* delle sventure tebane), narrate nei libri III e IV: le morti violente di figlie (Semele, III 256 sgg., e, come egli crede, anche Ino) e nipoti (Atteone, III 138 sgg.; Penteo, III 513 sgg.; Learco, IV 516 sgg., e lo stesso Melicerte), nonché gli accessi di follia (su Atamante e Ino, ma anche il furore bacchico che colpisce Agave e Autonoe), così come i prodigi (*ostenta*) che hanno segnato la sua vita. Il termine *ostentum* (al v. 565) non sembra avere accezione necessariamente negativa (cfr. Bömer; *ThL* IX 2, col. 1134, 50 sgg.), ma insiste, insieme a *uiderat*, sulle esperienze «visive» di Cadmo (il drago; la misteriosa profezia sulla metamorfosi: III 96 sgg. *spectas ... spectabere*; l'apparizione di Minerva e la spettacolare nascita, illustrata dalla similitudine teatrale, dei soldati armati: III 101 sgg. *adparuit ... ostendere ... patent*), che egli vede legate al territorio di Tebe (566).

567. *longis ... erroribus actus*: l'espressione (riferita a Enea a XV 771, e a un Demofonte modellato su Enea in *Her.* 2, 107; cfr. poi *Tristia* IV 10, 109) ha una vistosa matrice virgiliana (*Aen.* VI 532 *pelagi ... uenis erroribus actus?*), e insiste sull'idea dell'esilio (cfr. anche *profuga* e III 6-7 *orbe pererrato ... profugus*).

569-70. *retractant ... releguntque*: i due vecchi stanchi e sfiduciati ripercorrono le sciagure sofferte, e Cadmo avanza l'ipotesi che la causa di esse fosse nel serpente, forse sacro, da lui ucciso all'arrivo sul suolo della futura Beozia (III 28 sgg.). Probabilmente agisce il ricordo della misteriosa profezia che gli viene formulata subito dopo l'uccisione di quel serpente (III 95 sgg.); anche l'attuale senso di sconfitta (*uictus*, v. 565) è da mettere in relazione con l'illusoria impressione di vittoria di allora (*spatium uictor uicti considerat hostis*, III 95). Rievocazione e commento degli eventi fungono spesso nel poema da contesto, e premessa, di ulteriori eventi o di una metamorfosi (particolarmente simile il caso di Filemone e Bauci: *annis aeoque soluti / ante*

gradus sacros cum starent forte locique / narrarent casus, frondere Philemona Baucis, / Baucida conspexit senior frondere Philemon, «sfiniti dagli anni e dalla vecchiaia, mentre stavano per caso davanti alla sacra gradinata e rinarravano le vicende del luogo, Baucide vide Filemone coprirsi di fronde, il vecchio Filemone vide coprirsi di fronde Baucide», VIII 712-5). I due verbi sono comuni in ambito critico-letterario (cfr. in OLD rispettivamente *retracto*, 6 e *relego*, 3): la didascalia fa dei personaggi una sorta di modello per il lettore, invitato evidentemente alla stessa operazione.

573. *uipereos ... dentes*: è l'altro evento miracoloso (*noua*) di quella vicenda nella quale Cadmo cerca la causa dei suoi mali (per l'immagine agricola cfr. VII 122-3 *uipereos dentes et aratos spargit in agros. / semina mollit humus*).

574. *tam certa*: rileva l'inesorabilità dell'ira divina (cfr. *Her.* 18, 38 *certa ... mente*) e insieme l'infallibilità dei suoi colpi (*certa ... uulnera*, I 458 e Bömer, *ad loc.*).

575-6. *serpens ... serpens*: la vistosa ripetizione nei due versi contigui suggerisce l'idea del detto-fatto (ma anche la profezia di III 97-8 era calata in un verso perfettamente speculare: *quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens*). Cadmo non è certo della sua colpa; la sua preghiera sembra voler risolvere i suoi dubbi ma, eventualmente, liberarlo anche da una condizione ormai insopportabile (che in qualche modo anticipa quella del tebano Edipo).

576. *in longam ... aluum*: il tratto fisico del serpente che viene colto è l'estensione del ventre (l'immagine da Virgilio, *Geor.* III 427 *atque notis longam maculosus grandibus aluum*): la metamorfosi comincia quindi anzitutto con un allungarsi del corpo (*in* con accusativo indica l'esito della trasformazione: cfr. Bömer, a IV 231).

577-80. *duratae ... crura*: la metamorfosi (descritta come progressivamente percepita da Cadmo nel suo avanzare, sul modello greco segnalato sopra) prosegue con l'indurirsi della pelle in squame (cfr. III 675 *squamamque cutis durata trabeat*) e il formarsi di chiazze azzurre sul nero (è un *topos*: cfr. la nota a 454) del corpo (*caeruleus*, qui detto delle macchie che risaltano sul nero, a III 38 era il colore del serpente di Marte, e poi *atrae ... pellis* a III 63-4; è probabile anche qui l'influsso di Virgilio, *Aen.* V 87 *caeruleae cui terga notae*); le gambe si riuniscono assottigliandosi in un'unica punta e il corpo cade a terra, perdendo cioè, simbolicamente, la posizione eretta che è propria degli umani (cfr. I 84-6, con Barchiesi 2005, p. 165) e regredendo alla condizione ferina (fino a nascondersi, lui fondatore di una città, nel folto dei boschi).

583-5. *accede ... anguis*: per la descrizione in diretta della metamorfosi in serpente da parte di chi la subisce cfr. la nota a 563-603. L'invito, patetico, a uno scambio affettivo prima che la metamorfosi

lo renda impossibile (un'urgenza sottolineata dalla triplice anafora del *dum*) ricorre anche nella storia di Driope a IX 385 sgg. *et quoniam mihi fas ad uos incumbere non est, / erigite huc artus, et ad oscula nostra uenite, / dum tangi possum, paruumque attollite natum!* («e poiché a me non è consentito chinarmi fino a voi, drizzatevi voi fin quassù e venite a ricevere i miei baci, finché toccarmi è possibile e sollevate il mio figlioletto»).

585. *anguis*: è l'ultima parola sulla bocca di Cadmo, così come lo sarà di Armonia al v. 594, e rileva, quindi, la loro affinità e il loro comune destino; ma è anche l'ultima parola del libro (al v. 803), mentre *dracones* è l'ultima parola dell'intero ciclo tebano, quella su cui al v. 603 si chiude simbolicamente questa storia di «fondazione fallita» che dall'uccisione del serpente di Marte (III 31 sgg.) aveva avuto inizio (sull'importanza dell'*imagery* del serpente in questo e nel libro precedente cfr. la nota a 615-20). Questo «ritorno al serpente» invita forse a intendere anche la richiesta di Armonia ai vv. 593-4 *cur non / me quoque, caelestes, in eandem uertitis anguem?* in senso più letterale di quanto si faccia di solito (cfr. Bömer, *ad loc.*: «Ungenauigkeit oder Brachylogie ... statt etwa in *anguem parem*»). Oltre al sibilo che emette, il serpente *cristatus* (v. 599) in cui si trasforma Cadmo richiama quello *cristis praesignis* di III 32 (cfr. anche la nota a 577-80).

587-90. *uerba ... uocem*: splendida l'ellissi del verbo di «dire» (effetto vanificato dalla lezione banalizzante *loquenti*, accolta da quasi tutti gli editori), che mima la frustrazione della volontà espressiva di Cadmo (simile la situazione di Ciane a V 466-7 *et os et lingua uolenti / dicere non aderant*), il quale invece di parlare *sibilat*: il passaggio dalla voce, cioè dal suono articolato e dotato di senso, al puro sibilo (come si era manifestato il serpente di Cadmo a III 38 *horrendaque sibilis misit*; cfr. anche la nota a 494) completa la regressione dalla natura umana a quella animale.

591. *exue*: il verbo è tipico per designare la deposizione della pelle dei serpenti (*Ars* III 77 *anguibus exuitur tenui cum pelle uetustas*; Lucrezio, IV 60-1 *serpens / exuit ... uestem*; Bömer, a VII 236-7), ma l'oggetto *te* insiste sull'identità di Cadmo con l'animale: «spogliarsi del mostro» è quindi liberarsi dalla condizione ferina.

593. *dum loquor*: rileva, come spesso in Ovidio (cfr. p. es. X 679, e Rosati 2002, pp. 284-5) la sfasatura fra tempo narrato e tempo della narrazione.

594. *me quoque ... anguem*: per la *iuncta metamorphosis* (una variante, nel poema in cui la morte è generalmente sostituita dalla metamorfosi, della topica *iuncta mors* degli innamorati), cfr. anche le copie di Filemone e Bauci, VIII 712-20 (*mutua ... simul, simul*), e di Ceice e Alcione a XI 741-50 (*ambo ... isdem ... iunctim*).

595-7. *lambebat ... petebat*: le manifestazioni di affetto indicano che il rapporto coniugale prosegue nella nuova forma, così come i due conservano memoria di *quid prius fuerint* nella loro vita umana (v. 603), ma il movimento del serpente-Cadmo verso i *sinus* della sposa ricorda in modo inquietante l'intervento di Alletto su Ino e Atamante ai vv. 495-8.

598. *aderant comites*: la precisazione che ci sono dei compagni che vedono la metamorfosi di Cadmo (come del resto aveva specificato la profezia di III 98 *spectabere serpens*) sembra voler contravvenire al noto precetto oraziano (*Ars* 187) che interdice la messa in scena, con alcune altre, della metamorfosi di Cadmo: Barchiesi 1994, p. 305 nt. 26.

604-V 249. *Perseo*. Inizia qui il ciclo di Perseo, uno degli eroi più antichi e famosi fin da Omero ed Esiodo, che comprenderà anche un'ampia sezione del libro successivo. Come Bacco, anche Perseo è frutto dell'amore di Giove per una donna mortale, Danae, e anche lui dovrà affrontare la resistenza al riconoscimento della sua origine divina. Le principali imprese che lo vedono protagonista sono la decapitazione della Medusa (con cui è associato fin dal VII secolo a.C.) e la liberazione di Andromeda; a queste si aggiunge qui lo scontro con Atlante (IV 621-62), con Fineo (fratello del padre di Andromeda e pretendente alla mano della ragazza) e i suoi sostenitori (V 1-235), e infine la vendetta sullo zio Preto e sul re Polidette (V 236-49). Tutte queste vicende erano in realtà fra loro collegate: la conquista della testa di Medusa era stata infatti imposta a Perseo da Polidette, che contava di sbarazzarsi di lui per non avere ostacoli nella conquista di Danae (cfr. la nota a 615-20); una volta ottenuta quell'arma irresistibile, grazie all'aiuto di Mercurio e Minerva, Perseo se ne era servito per superare tutte le altre prove.

La struttura generale di questo ciclo narrativo è particolarmente sofisticata: l'impresa della decapitazione della Medusa, che era preliminare alle altre e le rendeva possibili, qui viene rinviata per esser narrata retrospettivamente dallo stesso Perseo durante il banchetto nuziale (vv. 765-86). A questa storia fa da appendice (vv. 790-803) quella di Medusa e l'eziologia della sua testa anguicrinata, che attraverso la spietata punizione di Minerva introduce, in chiusura di libro, la figura della dea che ha proprio in Medusa il simbolo del suo potere e che dopo Perseo (cui è in vario modo legata: cfr. le note a 753-6 e a 783) occuperà la scena nella seconda parte del libro quinto e nella prima del sesto. La successione delle imprese di Perseo comincia qui con la storia di ospitalità negata da parte di Atlante, che porta alla sua metamorfosi mediante la testa di Medusa, e prosegue con la liberazione di Andromeda (vv. 668-764), una storia d'amore (tematicamente

in linea quindi con quelle che occupano la prima parte del libro) da cui Ovidio esclude il ricorso all'arma prodigiosa (che invece in altre versioni è lo strumento decisivo per la vittoria di Perseo: cfr. la nota a 663-739). Quell'arma, col suo potere pietrificante, tornerà ad avere un ruolo principale nella breve storia dell'eziologia del corallo (vv. 740-52) e soprattutto, nel libro successivo, nella lunga battaglia contro Fineo, quando solo grazie a essa Perseo potrà avere la meglio sui suoi nemici trasformandoli in una galleria di statue. Sarà proprio il potere assoluto di quello strumento di morte ad aver probabilmente suggerito un rovesciamento nella struttura cronologica delle varie imprese di Perseo, che se viste come esito dell'arma «totale» potevano apparire una sequela di troppo facili trionfi. Ma anche il carattere spiccatamente epico della sezione avrà forse indotto Ovidio ad adottare la struttura che affida alla narrazione analettica del protagonista il racconto degli eventi passati.

Ovidio elide qui, come universalmente nota, la storia della nascita di Perseo dalla pioggia d'oro di Giove su Danae e quella dell'abbandono in una cassa in mezzo al mare (cfr. la nota a 609-11), e concede relativamente poco spazio anche all'impresa principale di Perseo, la spedizione presso le Gorgoni e la decapitazione di Medusa: un rilievo maggiore viene dato invece alla storia di Medusa (vv. 793-803), alla metamorfosi di Atlante (vv. 621-62) e soprattutto alla liberazione di Andromeda (vv. 668-764), prima della lunga *aristia* contro Fineo e i suoi nel libro successivo (V 1-235).

La figura di Perseo, eroe semidivino, mostra strette somiglianze con quella del dio Mercurio (che è anche suo fratello, essendo nato da Giove e Maia, figlia di Atlante). Come lui, che è il messaggero divino, si muove rapidamente volando grazie ai *talaria* (cfr. Barchiesi 2005, p. 299 nota a II 736), i calzari alati; e come lui impugna un'arma particolare, la *harpe*, la tipica spada a falchetto (cfr. la nota a 720), con cui anche lui decapita un «mostro dello sguardo» (rispettivamente Argo e Medusa); come lui, che con la sua bacchetta «gli occhi degli uomini affascina» (Omero, *Il.* XXIV 343 = *Od.* V 47), anche Perseo si serve di uno strumento, la testa di Medusa (il *Gorgoneion*), la cui vista paralizza e pietrifica. Agilità, astuzia e destrezza sono doti proverbialmente tipiche di Mercurio, ma dimostra ampiamente di possederle anche Perseo («campione dell'inganno» viene detto in Nonno, XXV 62, in una sezione che si sofferma sulla dubbia moralità dell'eroe). Il testo insiste in vario modo sui tratti divini di Perseo, che ha nel cielo il suo spazio specifico (si muove solo volando, e un catarismo coronerà il suo destino: cfr. p. es. Manilio, I 358-60 e II 28, con Feraboli - Flores - Scarcia 1996), e sulle analogie con Mercurio; p. es. come Mercurio planando su Atene vede Erse e di colpo se ne

innamora (II 721 sgg.), così Perseo fa con Andromeda (IV 668 sgg.). E come Mercurio aveva trasformato in pietra i suoi nemici, prima Batto (II 705-6) e poi Aglauro (II 819-32), anche Perseo pietrifierà prima Atlante e poi Fineo coi suoi sostenitori.

Di origine semidivina (nato da un dio e da una donna mortale), Perseo è un eroe arcaico (è un soggetto fra i più antichi dell'arte greca: Jones Rocco 1994, p. 345), che con l'aiuto degli dèi combatte contro mostri primordiali legati al mondo marino (dall'acqua, secondo una diffusa teoria risalente ad Anassimandro, sarebbero nati i primi animali) come il *κῆτος* e la stessa Medusa (cfr. la nota a 743). Davvero quindi «a Herculean hero» (Keith 2002, p. 240; e già Keith 1999, pp. 221-2), che replica in qualche modo lo scontro di Apollo contro Pitone e di Cadmo contro il serpente (Fontenrose 1959, cap. XI); ed è il primo eroe nel poema ad avere un suo ciclo narrativo (come poi Teseo, Ercole, Achille), che sposta anche il fuoco del racconto dalla Tebe di Bacco ad Argo. È probabilmente anche l'età ancora «giovane» del mondo, in cui la rete delle parentele è ancora limitata, a spiegare l'uso, in questa «Perseide», di svariati patronimici dell'eroe (*Abantiades* v. 673, V 138, 236; *Lyncides* v. 767, V 99, 185, *Inachides* v. 720, *Agenorides* v. 772), che ne tracciano legami genealogici non sempre immediatamente perspicui. Primo eroe epico del poema, da un lato Perseo viene caratterizzato con tratti addirittura iper-epici (cfr. p. es. le note a 663-739, 663-65, 680, ecc.), ma dall'altro incarna un tipo di eroismo che appare diverso da quello epico tradizionale, fondato sulla forza fisica, e risulta invece più complesso e vario, più odissiaco e tipico di un mondo già civilizzato (cfr. Barkan 1986, p. 52; Segal 1991, p. 50 sgg.; lo conferma anche la tradizione che critica apertamente questi tratti del personaggio: cfr. le note a 769-71, 776 e 787). Un poema epico greco, d'età arcaica, su Perseo è stato ipotizzato come modello da F. della Corte, «Il Perseo ovidiano», in *Ovidiana*, ed. N.I. Herescu, Paris 1958, pp. 257-64. Sulla tecnica narrativa dell'episodio cfr. Mack 1988, pp. 121-7; B.R. Nagle, *Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's Metamorphoses*, «Ramus» XVII 1988, pp. 45-6; Ead., *Ovid's «reticent» heroes*, «Helios» XV 1988, pp. 24-5.

604-6. *Sed tamen ... templis*: i versi chiudono il ciclo tebano richiamando la trionfale affermazione di Bacco in Grecia come nella lontana India e fungono da passaggio alla storia successiva, che avrà come protagonista Perseo e come scenario non più Tebe ma Argo. Perseo è introdotto attraverso il nonno Acrisio, ostinato negatore della discendenza di Bacco da Giove (per *solus Abantiades* cfr. *solae Minyides* di v. 32, con la nota a 32-3). In realtà Acrisio era stato già per Penteo un modello di resistenza da emulare (III 559-60), in quan-

to avrebbe misconosciuto il *uanum numen* di Bacco impedendogli l'ingresso in Argo (*qui moenibus arceat urbis / Argolicae* di IV 608-9 è variazione di *Argolicas uenienti claudere portas* di III 560): un segnale di sincronismo fra la storia delle due città che preannuncia appunto il passaggio dai discendenti di Cadmo a quelli di Belo (Cole 2004, p. 375). Il tema del conflitto fra dèi, o semidei, e umani (che si rifiutano di riconoscerne l'origine divina) continua quindi a fare da filo conduttore, e si estenderà anche ai due libri successivi. Secondo uno schema ricorrente, l'empietà del singolo (solitamente, come qui, un potente, come rilevano il patronimico e l'ampia perifrasi) contrasta con la religiosità popolare (cfr. la nota a 1; cfr. anche VI 162 sgg.): sono i mortali che in qualche modo spiccano sulla massa (per prestigio sociale, o capacità artistiche o di altro tipo) a entrare in un conflitto di potere con gli dèi, e a subirne poi la spietata punizione-umiliazione.

609-11. *genus ... auro*: la ripetizione di *louis* al v. 610 rileva il nesso (che innesta narrativamente la storia di Perseo su quella di Bacco) fra le due situazioni, un nesso appunto di *genus*, di discendenza dal dio: Acrisio nega sia quella di Bacco (pur sempre suo parente: cfr. la nota a 772-3), che respinge anzi con le armi dalla città, sia quella di Perseo, suo nipote in quanto figlio della figlia Danae. La notissima storia del concepimento di Perseo grazie alla «pioggia d'oro» di Giove su Danae è compressa nel v. 611; mentre nel *non agnosce nepotem* di v. 613 si riassume la vicenda del rifiuto di Acrisio di credere all'origine divina del bambino e del suo tentativo di liberarsene («non volle credere che fosse stato Zeus a sedurla, chiuse la figlia con il bambino dentro una cassa e la gettò in mare»: Apollodoro, II 4, 1 [35]), per timore dell'oracolo che gli aveva preannunciato la morte per mano di un nipote. L'associazione fra Bacco e Perseo (un rapporto spesso conflittuale, legato alle vicende dell'introduzione del culto del dio in Argo: cfr. G. Casadio, *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma 1994, p. 252 sgg.) è frequente nella tradizione letteraria e figurativa fin dall'età arcaica: una loro comparazione (ovviamente a tutto vantaggio del primo) si legge in Nonno, XXV 31-147 (cfr. Agosti 2004, ad loc.; nello stesso Nonno cfr. lo scontro di XLVII 472-741).

612-4. *Acrisium ... paenitet*: la doppia sconfitta di Acrisio consiste nell'affermazione, e nel generale riconoscimento, del potere divino dei due bersagli della sua ostilità: la vittoria di Bacco ha come esito la sua «ascesa al cielo», lo spazio appunto della divinità; quella (parallela: cfr. *alter ... alter*) di Perseo il suo concreto «ascendere» al cielo come spazio nel quale muoversi abitualmente in volo. Vengono però in qualche modo spiazzate le aspettative suscitate nel lettore, perché il pentimento del re argivo (che avrebbe luogo *mox*, come a indicare l'irresistibile affermazione del potere divino e della sua volontà, o la

resipiscenza dell'incauto) non viene come negli altri casi illustrato attraverso una punizione esemplare, e nemmeno indicato nella sua natura (Acrisio finirà per morire per mano dell'inconsapevole Perseo durante una gara di lancio del disco a Larissa: cfr. Apollodoro, II 4, 4 [47]); d'altra parte un Acrisio «riabilitato» è funzionale alla caratterizzazione di Perseo come *uindex ultorque parentis* (V 237). Il commento del narratore *tanta est praesentia ueri* (per simili incisi, solitamente collocati nel secondo emistichio, cfr. Bömer, a II 270 *tanta est fiducia formae*) rileva l'inevitabile affermarsi della verità, da intendere sia in relazione alla realtà del concepimento divino di Perseo sia all'ineludibile realizzarsi dell'oracolo (l'accezione, inconsueta, di *praesentia* come «potenza» sembra connettersi all'epiteto *praesens* frequente per indicare l'epifania fra i mortali di un dio nella pienezza dei suoi sovrumani poteri: cfr. la nota a III 658-60). La figura di Acrisio sarà indirettamente rievocata, alla fine del ciclo di Perseo (cfr. V 239 *Acrisioneas*), con la chiara funzione di chiuderne l'ampio arco narrativo, nella punizione che l'eroe infliggerà allo zio Preto (notoriamente asprissimo rivale del gemello Acrisio) a V 236-41.

615-20. *La nascita dei serpenti sul suolo africano*. Mentre lo scenario delle imprese di Bacco si estendeva dalla Grecia verso oriente fino all'India, quello del suo fratellastro Perseo dalla Grecia si proietta fino ai confini occidentali del mondo: le sue imprese sono localizzate in un ordine che va progressivamente da Occidente a Oriente. L'impresa della Medusa (narrata nel racconto al banchetto di nozze: v. 772 sgg.) ha luogo ai «confini della notte», nella terra di Atlante (che Perseo incontra sulla via del ritorno in Grecia: v. 628), poi si passa al deserto africano (v. 617, anche se nella cronologia di Ovidio questa è la prima conseguenza prodotta da Medusa), poi al regno di Cefeo in Etiopia (v. 669), fino al trionfale ritorno ad Argo (*patrios ... muros*, V 236), dove l'eroe punisce Preto (usurpatore del trono di Acrisio), e da ultimo nella vicina Serifo, per la vendetta su Polidette (con un ritorno quindi al presupposto punto di partenza per le varie imprese in Occidente). Perseo entra in scena come in emblema, mentre sta tornando in volo verso oriente dall'impresa celeberrima della Medusa di cui, come un generale vittorioso, esibisce il trofeo (*uiperei ... spoliū memorabile monstri*). Il ritorno presuppone la spedizione impostagli da Polidette, re dell'isola di Serifo, che invaghitosi di Danae aveva finto un matrimonio con Ippodamia, figlia di Pelope, e per sbarazzarsi di Perseo gli aveva chiesto di portargli un dono di nozze impossibile, la testa della Gorgone. Secondo Apollodoro, II 4, 2 [36] «Perseo disse che non gli avrebbe negato nemmeno la testa della Gorgone; allora Polidette a tutti gli altri chiese dei cavalli, da Perseo invece non accettò cavalli ma gli

ordinò di portargli la testa della Gorgone». È da quell'avventura che Perseo torna ora vittorioso (cfr. anche Manilio, V 567-8 *uictorem Persea ... redeuntem*) per aver appunto decapitato la Gorgone Medusa, di cui impugna la testa ancora gocciolante di sangue, e che produce qui i suoi primi effetti prodigiosi (*uictor penderet* coglie icasticamente l'aerea leggerezza dell'eroe alato che orgogliosamente esibisce il suo trofeo; cfr. l'analogo ritorno trionfale di Giasone col vello: *auro / heros Aesonius potitur spolioque superbus / ... / uictor Iolciacos tetigit cum coniuge portus*, VII 155-8. A conclusione di un'altra *aristia* Perseo sarà detto *uictor Abantiades* a V 236). L'eziologia dei tanti e temibili serpenti africani dal sangue di Medusa sarebbe invenzione di Apollonio Rodio nell'opera (perduta) sulla *Fondazione di Alessandria*; lo stesso Apollonio la ripete nelle *Argonautiche*, IV 1513-7 «Quando Perseo, simile a un dio, o Eurimedonte (così lo chiamava la madre) volò sulla Libia per portare al re il capo appena tagliato della Gorgone, quante gocce del nero sangue raggiunsero il suolo, tutte diedero vita alla stirpe di questi serpenti» (trad. Paduano). Ce ne dà notizia uno scolio a Nicandro (cfr. Livrea, *ad loc.* e a IV 1506), il quale viceversa nel poema sui *Rimedi contro gli animali velenosi* (*Theriaca*) li fa nascere dal sangue dei Titani (v. 10): lo stesso scolio lo corregge però riconducendone l'origine al sangue di Tifone, e attribuendo questa versione allo storico Acusilao di Argo (*FGH Hist 2 F 14*; cfr. la documentazione in J.-M. Jacques, *Nicandre. Les Thériacques*, Paris 2002, pp. 77-8). Della versione di Apollonio, che si imporrà, abbiamo la trattazione più ampia in un noto passo di Lucano (il quale, dichiarando di ignorare la causa reale dell'abbondanza dei serpenti africani, la presenta polemicamente come una *uulgata per orbem fabula*, IX 622-3), che costituisce una dilatazione del breve cenno di Ovidio (poi cfr. soprattutto Silio Italico, III 314-6). Lo spazio concesso all'origine dei rettili è significativo in una sezione del poema in cui è centrale la funzione dei serpenti, simboli del mondo animale e di quella naturalità selvaggia da cui l'umanità in questa fase della storia del mondo sta emergendo; l'*imagery* del serpente (cfr. la nota a 583-5) ha una più generale funzione coesiva all'interno dei libri III e IV e dei cicli tebano e argivo (cfr. Norwood 1964, p. 172; cfr. anche E.N. Genovese, «Serpent Leitmotif in the *Metamorphoses*», in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, III, Bruxelles 1983, pp. 141-55).

616. *aera ... alis*: Perseo si muove abitualmente grazie ai *talarii* (cfr. vv. 667, 730), cioè i calzari alati che rendono possibile il volo (sono definiti anche *alae*: vv. 616, 699, 724; o *pennae*: vv. 665, 677, 729, 789, V 11), e che l'eroe indossa all'occorrenza (mentre di notte evidentemente se ne libera: cfr. vv. 665-6): è solo grazie a essi, p. es.,

che potrà colpire a morte il mostro marino (mentre resteranno inutilizzati nell'*aristia* del V libro contro Fineo, che si svolgerà tutta a terra, e in cui Perseo sfrutterà un'altra arma risolutiva). Fin dallo *Scutum* pseudo-esiodico (v. 220) sono un suo attributo tradizionale, che gli conferisce una facoltà miracolosa e quasi divina (tale da potersi muovere senza confini e «toccare le stelle»: cfr. vv. 788-9 e la nota a 251), così come lo sono (fin da Omero, *Il.* XXIV 340-2 = *Od.* V 44-6) del dio Mercurio, dal quale infatti, secondo una versione del mito, gli sarebbero stati donati (cfr. Igino, *Fab.* 64 *Perseus Mercurii talarius uolans*; ma anche pseudo-Eratostene, *Catasterismi* 22, e poi Lucano, IX 660). Secondo la più antica versione di Ferecide, *FGH Hist* 3 F 11 e Apollodoro, II 4, 2 [38-9] li avrebbe avuti invece dalle ninfe dello Stige, cui li avrebbe poi restituiti tramite Mercurio (Apollodoro, II 4, 3 [46]); altre fonti ancora (Luciano, *Dial. mar.* 14, 2) dicono invece che glieli avrebbe dati Atena-Minerva, altra divinità molto legata a Perseo. In effetti la dea indossava calzari alati in Omero, *Od.* I 96-8 (poi cfr. anche Cicerone, *Nat. deor.* III 59, con Pease). Questa aerea leggerezza dei movimenti, come di danza (irrisa dai suoi nemici nel poema di Nonno: cfr. la nota a 776), fa di Perseo un soggetto ideale per gli spettacoli pantomimici (cfr. Luciano, *de saltatione* 44). *tenerum*: indica la cedevolezza dell'aria che si apre al passaggio dell'eroe volante: cfr. Fowler 2002 a Lucrezio II 146. *stridentibus alis* è nesso virgiliano (*Aen.* I 397; tornerà in Silio Italico, IX 515, ma cfr. anche I 589 e XIV 124) per designare il volo festoso dei cigni scampati all'attacco di un'aquila, e che ora con lo sguardo, come Perseo (cfr. *despectat terras*, v. 624), dominano dall'alto la terra (*Aen.* I 395-6 *terras ... despectare uidentur*). Anche il dio alato, Mercurio, è rappresentato da Ovidio in maniera simile mentre sorvola Atene a II 708-10 *Hinc se sustulerat paribus Caducifer alis, / Munychiosque uolans agros gratamque Mineruae / despectabat humum cultique arbusta Lycei* («Preso il volo di lì ad ali tese, il dio del caduceo guardava dall'alto, passando, i campi della Munichia, la terra diletta a Minerva, gli eleganti filari al Liceo»).

617. *pendere*: il verbo di chi vola, come p. es. Mercurio (*aethere pendens*, II 726), o i numerosi personaggi tramutati in uccelli: cfr. le Pieridi a V 676 *aere pendebant ... picae*, o Procne e Filomela a VI 667-8 *corpora Cecropidum pennis pendere putares: / pendebant pennis*, o Cicno a VII 379 *factus olor niueis pendebat in aere pennis*, ecc.

618. *Gorgonei ... cruentae*: il ticchettio delle gutturali (*Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae*) riproduce il gocciolare del sangue sulla terra.

619. *humus ... animauit in angues*: la nascita dei serpenti dal terreno bagnato dal sangue ricorda la generazione spontanea della vita

animale dal fango nella cosmogonia di Lucrezio (II 871-3, 898-9, 928-9, V 797-8, con Campbell 2003).

621-62. *La pietrificazione di Atlante*. La testa di Medusa continua a < produrre i suoi effetti. L'incontro con Atlante avviene mentre Perseo torna vincitore con la testa della Gorgone mozzata, che prima dà luogo alla ofiogenesi sul suolo africano e poi ne modifica anche l'orografia con l'origine della nuova montagna. Il primo a parlare di una montagna di nome Atlante (definita per la sua altezza «colonna del cielo») è Erodoto (IV 184, 3), che la colloca nell'Africa del nord; mentre Diodoro Siculo (III 53, 4) la definisce il monte «che è il più alto fra quelli della contrada e incombe sull'Oceano» (identificabile nell'omonimo sistema montagnoso dell'Africa nord-occidentale, nell'odierno Marocco). In quanto personaggio mitico Atlante è noto fin da Esiodo (*Theog.* 507-20) come appartenente alla generazione dei Titani (figlio di Giapeto e dell'oceanina Climene, e fratello di Prometeo): come punizione per aver partecipato alla lotta contro gli dèi sarebbe stato costretto da Giove a reggere sulle spalle la volta del cielo. È collocato abitualmente all'estremo occidente, nella terra delle Esperidi, e per questo è spesso associato alla figura di Ercole (che peraltro da Perseo discende) e alla sua ricerca dei pomi dorati presso di loro (cui qui si allude ai vv. 646-7). Ai confini occidentali del mondo, oltre le colonne d'Ercole, Platone collocava la leggendaria isola di Atlantide, di cui sarebbe stato re appunto Atlante (*Criti.* 114a; *Tim.* 24e); mentre di un Atlante figlio di Urano, che avrebbe avuto in sorte «le contrade lungo l'Oceano» chiamando col proprio nome «il più grande fra i monti del paese», parla ancora Diodoro (III 60, 1), che ne fa al tempo stesso quell'astrologo ed esperto di cosmologia di cui ci informa un'altra parte della tradizione (cfr. Pease, *ad Aen.* IV 247), e che costituisce l'interpretazione razionalistico-allegorica dell'uomo che «regge il firmamento». La sua connessione con Perseo e la testa della Medusa è documentata in maniera dettagliata solo in Ovidio, ma fin dal V secolo a.C. sembra nota alla pittura vascolare (De Griño et alii 1986, p. 14) e al quasi coevo ditirambografo Polido (PMG 837; altro in Bömer, p. 191): Atlante sarebbe stato un pastore in Libia che nel corso di una lite con Perseo, alle cui parole si mostrava scettico, sarebbe stato pietrificato da quest'ultimo mediante la testa della Medusa. Ovidio sembra presupporre entrambe le versioni: il suo Atlante è un re e insieme un pastore, diffidente e misantropo, e per la sua inospitalità sarà da Perseo trasformato in montagna. Dopo Ovidio cfr. in particolare Lucano, IX 654-5 *illa (scil. Medusa) sub Hesperiiis stantem Titana columnis / in cautes Atlanta dedit*.

621-30. *per immensum ... diurnos*: con mercuriale leggerezza, Perseo, che è nato da una pioggia d'oro (*pluuio ... auro*, v. 611), volteggia nell'aria, come «una nuvola gonfia di pioggia» (*exemplo nubes aquosae*, v. 622) portata dal vento, grazie ai calzari alati che lo assimilano appunto al dio *alipes* Mercurio (v. 756; il segmento *inde per immensum [aethera]* si trova a inizio di periodo, anzi di libro, a X 1 per descrivere il volo di Imeneo). Il movimento di Perseo (davvero calviniano eroe della leggerezza, che lo oppone alla rigida immobilità della pietra di Medusa: cfr. *Lezioni americane*, Milano 1988, pp. 6-8) non sembra più avere una meta precisa (diversamente da poco sopra: cfr. la nota a 615-20; forse una spia della complessa struttura «prepostera» della sezione?). *Nunc huc nunc illuc* indica solitamente un moto disordinato, come quello del pulviscolo in Lucrezio (II 131), o di Arianna disperata (Ovidio, *Her.* 10, 19), o anche l'incertezza angosciata di Enea (*Aen.* V 701-2); ancora in relazione al vento in Silio Italico, IV 321-3 (*hac pontum uice, ubi exercet discordia uentos, / fert Boreas Eurusque refert molemque profundi / nunc huc alterno, nunc illuc, flamine gestant*, «con tale avvicendamento, quando sul mare si scatena la zuffa dei venti, Borea trascina le acque, Euro le riconduce indietro e con soffio alterno spingono la massa liquida ora qua ora là»). L'eroe alato si lascia ripetutamente trasportare (*fertur, est ablatus*) fin ai diversi confini del mondo: dal freddo nord (l'Orsa, sulla cui origine cfr. II 505-30) a sud (la costellazione del Cancro è stabilmente associata al caldo: cfr. p. es. X 126-7), e da occidente a oriente, finché il cadere del giorno lo coglie proprio a occidente, dove il sole cade appunto nell'Oceano (cfr. vv. 633-4). E temendo di «affidarsi» alla notte (entrando, o anzi tornando, in quel mondo i cui confini erano difesi dalle Gorgoni), chiede ospitalità ad Atlante fino al giorno seguente (definito nella sequenza in progressione Lucifero-Aurora-carro del sole; *Lucifer* tornerà al v. 665 a scandire l'inizio della giornata seguente, che vedrà l'*aristia* di Perseo nella lotta col mostro). Nonostante questa casualità della direzione, il volo di Perseo verso Atlante è chiaramente modellato sulla scena virgiliana in cui Mercurio (il «doppio» divino di Perseo), inviato da Giove, si attrezza di calzari alati (*pedibus talaria nectit / aurea*, *Aen.* IV 239-40) e verga (IV 242-6) e vola sul suolo africano dirigendosi verso il monte Atlante: *iamque uolans apicem et latera ardua cernit / Atlantis duri caelum qui uertice fulcit, / Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris / piniferum caput et uento pulsatur et imbri, / nix umeros infusa tegit, tum flumina mento / praecipitant senis, et glacie riget horrida barba* («è già volando scorge la vetta e gli aspri fianchi del duro Atlante, che sostiene col vertice il cielo, di Atlante, il capo del quale, folto di pini e sempre avvolto di nere nubi, battono il vento e la pioggia; cade la neve e gli copre le

spalle, e fiumi precipitano dal mento del vecchio, e s'indurisce l'ispida barba di ghiaccio», *Aen.* IV 246-51). La descrizione della montagna implica una sua assimilazione alla figura di un vecchio (*senis*), e la serie di metafore antropomorfe (*uertice, caput, umeros, mento, barba*) ha fatto supporre che già Virgilio veda nel monte l'esito di una metamorfosi (così p. es. Servio, *ad loc.*, però evidentemente condizionato dal testo di Ovidio); si avrebbe così una conferma che il mito della pietrificazione era precedente a Ovidio (in realtà già in Esiodo, *Theog.* 747, gli sono attribuite una «testa» e «infaticabili braccia» per reggere il mondo; cfr. anche Lucrezio V 913-5, con Hardie 1983, p. 223). Come che sia, sembra che Ovidio abbia voluto «integrare» Virgilio, narrando gli antefatti e l'occasione della metamorfosi dell'uomo-montagna. Ma forse anche la descrizione di un Atlante circondato da nuvole, pioggia e vento ha a che fare con la similitudine di Ovidio, quasi che il futuro monte fosse la destinazione naturale di Perseo-nuvola.

623. *aequore*: indubbiamente preferibile questa variante (ben illustrata da C. Gnllka, «RPL» VI 1983, pp. 143-4) rispetto a *aethere*, che è molto più banale: ha poco senso in effetti osservare che Perseo vede sotto di sé la terra separata «dall'alto cielo» (ben diverso il significato di I 80-1 *recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere*), mentre ne ha molto di più dire che da lassù (*ex alto*) vede le terre divise fra di loro dal mare (per il nesso cfr. *Her.* 19, 142 *seducit terras haec brevis unda duas*, che sconsiglia invece di accettare l'ulteriore emendamento in *diductas* proposto da M. Hendry, «CQ» XLII 1992, pp. 552-3).

631-8. *hic ... tegebant*: le dimensioni gigantesche del personaggio, sovrano di una terra estrema (*ultima*), spopolata e abitata solo dai suoi molti animali, e il suo *ethos* misantropico e ostile agli stranieri, che lo porta a violare il codice dell'ospitalità (valore fondante della morale epica), assimilano Atlante al Polifemo omerico. Anche lui ha un aspetto diverso dai comuni mortali («un mostro immenso, non somigliava a un uomo»: *Od.* IX 190-1), è pastore di «molte greggi» (vv. 183-4) e conduce una vita asociale («non stava con gli altri, ma viveva in disparte» vv. 188-9), estraneo ai valori della civiltà («un uomo con una gran forza, selvaggio e ignaro di giusti pensieri e di leggi», vv. 214-5). Nella sua rappresentazione di Polifemo, anche Ovidio insisterà sulla sua violazione del codice dell'ospitalità (*uisus ab hospite nullo / impune*, *Met.* XIII 760-1).

632. *Iapetionides*: il patronimico, «gigantesco» come il personaggio che designa, suona arcaico: deriva da Esiodo, dove quasi sempre costituisce come qui il primo emistichio dell'esametro (*Theog.* 528, 543 559; *Op.* 54). *Atlas*: sulla forma, e le sue oscillazioni, cfr. Bömer, a II 296 e Tarrant 2004, p. 485.

633-4. *pontus ... axes*: l'Oceano che accoglie i cavalli ansimanti del Sole dopo la cavalcata diurna (l'idea del carro «stanco» è modellata su quella, comune, delle navi all'approdo dopo un lungo viaggio: p. es. VI 519-20 *fessis puppibus*; XI 393 *fessis ... carinis* ecc.); sulla stanchezza del sole, o dei suoi cavalli, e sulla differenza di questo motivo nella poesia latina rispetto alla tradizione greca, ved. Magnelli 1999, pp. 121-2. Una perifrasi geografica analoga, per designare gli stessi luoghi, in Lucano, IX 624-6 *finibus extremis Libyes, ubi feruida tellus / accipit Oceanum demisso sole calentem, / squalebant late Phorcynidos arua Medusae* («agli estremi confini della Libia, dove la terra ardente accoglie l'Oceano riscaldato dal sole che vi s'immerge, si estendevano per largo tratto le desolate terre di Medusa»).

635-8. *mille greges ... tegebant*: l'abbondanza di greggi liberamente pascolanti, l'assenza di vicinato, alberi e frutti sfolgoranti d'oro (un'abbondanza espressa dalla triplice ripetizione) conferiscono al luogo un'aura magica, con tratti da *aurea aetas*. Si tratta ovviamente dei famosi «pomi dorati» delle Esperidi: noti fin da Esiodo, *Theog.* 215-6, che ne colloca il giardino nei pressi di Atlante (vv. 517-8; così anche Virgilio, *Aen.* IV 481-5, ma sulla sua controversa collocazione cfr. Bömer, *ad loc.*; Scarpi 1996, p. 516), erano il dono della Terra a Era per le sue nozze con Zeus, e la loro custodia era appunto affidata alle ninfe Esperidi (qui però non menzionate) e a un mostruoso drago insonne (cfr. 647 e IX 190). L'avventurosa conquista dei pomi rientra fra le imprese di Ercole (cfr. Apollodoro, II 5, 11 [113-21]).

639-42. «*hospes ... peto*»: diversamente dalla canonica, completa presentazione che farà più avanti nel candidarsi come genero-salvatore ai genitori di Andromeda, qui Perseo dichiara ad Atlante solo quella discendenza da Giove (oltre a una generica gloria di grandi imprese) che basta a far scattare la reazione ostile del gigante.

646-7. *id metuens ... draconis*: l'oracolo preannuncia la conquista dei pomi dorati delle Esperidi da parte di un altro figlio di Giove, Ercole, di cui Perseo è progenitore; infatti dalle sue nozze con Andromeda nasce Elettrione, padre di Alcmena. Ercole otterrà i pomi proprio grazie all'aiuto di Atlante, sostituendosi temporaneamente a lui nel sorreggere il mondo (cfr. IX 198; Apollodoro, II 5, 11 [120]). Come Atlante, anche un altro pastore inospitale e ostile agli stranieri, Polifemo, fraintende (seppure nell'intenzione galante che il narratore gli attribuisce) un oracolo su un evento che sarà per lui fatale: cfr. XIII 772-6 (con Galasso 2000).

649-50. «*uade ... Iuppiter absit*»: anche se Atlante si dice incredulo sulla discendenza di Perseo da Giove, e non specificamente su quest'ultimo, il suo atteggiamento irridente ricorda quello del Ciclope proverbialmente *magni cum dis contemptor Olympi* (XIII 761, con

Hopkinson 2000). Del resto, la stessa violazione del diritto di *hospitium*, che è sacro e garantito dagli dèi, lo esclude dalla società umana e ne fa un empio.

651-2. *uim ... dictis*: l'atto di Atlante, il quale ricorre alle mani per allontanare l'eroe che gli ha chiesto asilo, sembra lo stravolgimento del gesto tipico nel rituale dell'ospitalità, quando l'ospite nell'accogliere la richiesta dello straniero gli porge la mano stringendo la sua (cfr. Reece 1993, p. 20).

653-6. *uiribus ... ora*: la replica di Perseo alle minacce e all'aggressività di Atlante dapprima è misurata, ma poi, davanti al suo ricorso alla violenza (terreno su cui è imbattibile, come osserva il commento empatico del narratore), l'eroe estrae l'arma fatale. Il sarcasmo con cui accompagna il gesto (*accipe munus*), nel linguaggio delle relazioni sociali e degli obblighi connessi, presuppone la sua richiesta di *hospitium* (vv. 639, 642), con il rituale scambio di doni (*ius hospitii habet inter se remunerationem*, Servio, *ad Aen.* VIII 166): visto che Atlante non fa gran conto della *gratia* (la riconoscenza di Perseo e il conseguente prestigio che, se accolto come ospite, un eroe come lui gli procura), sarà appunto un *munus* a compensarlo.

657. *mons factus Atlas*: per effetto di Medusa, e del suo sguardo che uccide, Atlante diventa una montagna: l'espressione stessa, con le pause della doppia cesura che scandisce il verso, suggerisce l'immediatezza della metamorfosi. Quest'ultima segna un punto fermo nella «storia della geografia» del poema (per una possibile sfasatura anacronistica nella cronologia interna cfr. v. 772, quando Perseo colloca la sua impresa «ai piedi del gelido Atlante»: ved. nota *ad loc.*). Cfr. anche II 296-7, dove però non sembra certa l'identità dell'Atlante di cui parla la Terra (Wheeler 1999, p. 132 sgg. e Barchiesi 2005, pp. 260-1 nota *ad loc.*).

660. *ossa lapis fiunt*: la metamorfosi delle ossa in pietre richiama quella inversa, che aveva permesso la rigenerazione dell'umanità, nel mito di Deucalione (cfr. Barchiesi 2005, pp. 198-9 note a I 383 e 400).

661. *sic, di, statuistis*: è notevole che sia attribuita specificamente alla volontà divina (anche a sancire il nuovo assetto del mondo che ne deriva) la metamorfosi di Atlante in montagna e colonna del cielo, che è in realtà conseguenza diretta del gesto di Perseo, il primo e unico mortale dotato di questo potere (di cui farà largo uso nel libro successivo; cfr. anche Barkan 1986, pp. 52-3).

662. *requieuit*: richiama ironicamente la richiesta di *requies* (vv. 629 e 642) da parte di Perseo (che infatti sembra essersela procurata, visto che il narratore ci informa che al levarsi del giorno si rimette i calzari e riprende il viaggio: vv. 665-7); ma soprattutto suona come il

contrappasso per Atlante, che avendo negato «un piccolo» riposo (richiesta canonica nel rituale dell'ospitalità: Reece 1993, pp. 31-2) al solo Perseo deve ora assicurarne per sempre a tutto l'universo. L'idea di immensità è suggerita anche dalla ripetizione in clausola di versi contigui *omnes ... omne*.

663-739. *La liberazione di Andromeda*. La liberazione della principessa dal mostro marino, cui è stata destinata come vittima sacrificale, da parte dell'eroe che ne farà la sua sposa, è fra le imprese più note di Perseo; essa ha un parallelo nella liberazione di Esione, figlia del re troiano Laomedonte, da parte di Ercole (cfr. XI 211 sgg.). Non è tuttavia fra le più antiche attribuitegli: la prima menzione letteraria certa risale a Ferecide, *FGrHist* 3 F 12 (poi cfr. anche Erodoto, VII 61, 3 e 150, 2), mentre le fonti figurative risalgono fino alla metà del VI secolo a.C. (Schauenburg 1981, p. 787). La storia sarà poi oggetto di vasta fortuna nel teatro tragico sia greco (Sofocle, Licofrone e forse già Frinico, ma soprattutto Euripide, il cui dramma godrà di enorme notorietà) sia latino (Livio Andronico, Ennio, Accio; i testi sono raccolti in Klimek-Winter 1993). Anche la sua fortuna figurativa fu eccezionale, soprattutto in ambito romano (Schauenburg 1981, pp. 789-90; Jones Roccas 1994, p. 347). In una versione del mito (attestata p. es. negli scolii a Pindaro, *Nem.* 10, 6 e a Licofrone, 836; in Luciano, *Dial. mar.* 14, 3 e *de domo* 22; Achille Tazio, III 7, 7-8; Nonno, XXV 81, XLVII 509, ecc.) Perseo neutralizzava il mostro (anche) pietrificandolo grazie alla testa di Medusa, ma in Ovidio è protagonista di una grande *aristia* epica scontrandosi in «duello» con l'animale (cfr. la nota a III 55-60), che l'eroe alato sconfigge attaccandolo dall'alto a colpi di spada (cioè la tipica *harpe*, un'arma certamente poco adatta allo scopo, e probabilmente indizio di aggiunta tardiva). Lessico, stile, tono della narrazione si fanno elevati (il segnale più vistoso di questa epicizzazione è l'accumulo di similitudini), adeguati a un eroe (il primo del poema) che sta compiendo la sua impresa per la conquista di una donna (v. 739 *pretium ... et causa laboris*). Nello straniero che in virtù del suo eroismo e della nascita divina conquista la principessa, già promessa a un principe locale dal padre privo di figli maschi, e ne riceve in dote il regno, è trasparente lo schema dell'*Eneide* (cfr. Otis 1970, pp. 347-8, che legge l'intero episodio in chiave parodica; Keith 2002, pp. 242-5). La prodezza individuale di cui Perseo dà prova lo accredita come il rappresentante della comunità che si sente coinvolta nella battaglia contro un «nemico pubblico», e l'acclamazione popolare che consacra l'eroe come *seruator* (v. 737) è un atto squisitamente politico (sulla caratterizzazione in chiave romana di Perseo cfr. A. Neschke, *Vom Mythos zum Emblem. Die Perseuserzählung in*

Ovids Metamorphosen (IV.607-V.249), «AU» XXV 6, 1982, p. 84; tratti più specificamente augustei rileva Schmitzer 1990, p. 238 sgg.). Quello che devasta il regno di Cefeo, e cui è destinata come vittima Andromeda, è un altro dei mostri primordiali (cfr. v. 725, con tratti di matrice enniana: Jocelyn 1967, p. 264), come Pitone o il drago di Cadmo, di questo mondo in formazione, ancora sulla via dal *χάος* al *κόσμος*; e l'atto di violenza sacrificale compiuto da Perseo è (in termini girardiani) il rito che sancisce la fondazione della nuova comunità politica (anche se Perseo tornava in Grecia otteneva il regno suo figlio Perse: cfr. Erodoto, VII 61, 3; Apollodoro, II 4, 5 [49]). Il tema epico dell'eroe che sconfigge le forze selvagge della natura è interpretato comunque in chiave moderna, che risente fortemente della spettacolarità propria delle esibizioni del circo (percepibile già nel modello virgiliano, che più volte affiora, dei *ludi* nel libro V dell'*Eneide*; un altro modello attivo è l'episodio dei serpenti di Laocoonte nel secondo libro). Nella descrizione dello scontro fra l'eroe e il mostro, davanti a una folla emotivamente partecipe, si coglie una speciale attenzione alla coreografia del duello, che visualizza mosse e tecniche tipiche di una *uenatio* (qui sembra richiamata la versione particolare che a un animale opponeva un *essedarius*, un gladiatore su un carro da guerra).

663-5. *Cluserat ... erat*: si fa giorno (la perifrasi epicheggiante marca l'inizio dell'*aristia* di Perseo) e l'eroe indossa i suoi attributi tradizionali (il modello della scena è la vestizione dell'eroe epico: cfr. p. es. Omero, *Il.* XI 16 sgg., XVI 130 sgg., XIX 364 sgg.; Apollonio, III 1225 sgg.; Virgilio, *Aen.* XII 87 sgg.). Placatis i venti, che ne avevano provocato il movimento disordinato e senza meta (vv. 621-6), Perseo può ora volare secondo una linearità di percorso nel ritorno verso la Grecia (il vento dunque come figura del «disordine» nella sequenza narrativa della sezione?). Raggiunge così la terra degli Etiopi (su cui cfr. Barchiesi 2005, pp. 233-4 nota a I 778; per l'eziologia che ne giustifica il nome cfr. II 235-6), dove alcune fonti collocano il regno di Cefeo, padre di Andromeda e marito di Cassiope (altre, e più numerose, la indicano nella fenicia Joppe, l'odierna Jaffa, o altrove). *Aetnaeo*: rispetto al banale e generico *aeterno* sembra plausibile la correzione di Housman 1890 (*Classical Papers of A.E. Housman*, p. 165, che confronta Virgilio, *Aen.* VIII 416-9; da scartare l'ultima proposta, *nocturnos* di M. Pulbrook, «Hermathena» CXXI 1976, p. 45): l'epiteto designerebbe per estensione l'area vulcanica della Sicilia dove Eolo (il patronimico *Hippotades* è un tratto di epica omerica: *Od.* X 2 e 36) racchiude i venti (tradizionalmente le isole oggi dette appunto Eolie). La vetta più alta del Mediterraneo definisce

quindi a nord (dopo l'Atlante a occidente) lo scenario in cui si dispiega la serie delle imprese dell'eroe alato.

670-1. *maternae ... poenas*: quella di Cassiope, qui appena allusa come ben nota al lettore, è una colpa di *lingua* (cfr. p. es. i casi di Ascalafio a V 551-2 *poenam lingua ... uideri / commeruisse potest*; di Niobe a VI 213 *exhibuit linguam scelerata paternam*; di Chione a XI 325 *meritam traiecit harundine linguam*; ma anche quello del corvo a II 540 *lingua fuit damno*); si era vantata infatti di essere più bella delle Nereidi (cfr. v. 687 *quanta ... maternae fuerit fiducia formae*; il motivo risale fino a Sofocle). Queste ultime avevano invocato la vendetta da Nettuno (cfr. V 17 *grauē Nereidum numen*), che aveva scatenato contro il paese un'alluvione e un devastante mostro marino.

671. *iniustus iusserat Ammon*: l'egiziano Ammone (sulla cui origine come «parallelo» di Giove cfr. V 328), noto soprattutto per il suo oracolo (cfr. Gibson, a *Ars* III 789) e solitamente rappresentato con corna di montone, viene qualificato come dio ingiusto (un'accusa indirettamente ribadita dallo stesso re Cefeo a V 17 *corniger Ammon*): un probabile riflesso dei diffusi pregiudizi sulla religione egiziana. In realtà la sola responsabilità dell'oracolo era di aver rivelato che si sarebbe «posto fine alla sciagura se la figlia di Cassiope, Andromeda, fosse stata offerta in pasto al mostro» (Apollodoro, II 4, 3 [43]). La paronomasia *iniustus iusserat* sembra condensare una critica all'arbitrarietà del dio (*pendere poenas ... iusserat* è lessico del potere, spesso spriato: in poesia cfr. soprattutto Virgilio, *Aen.* VI 20-1 *pendere poenas / Cecropidae iussi*; Ovidio, *Fasti* III 845-6) che fa pagare ad Andromeda, *immerita*, una colpa della madre. L'impresa di Perseo apparirà quindi anche un atto di giustizia verso un'innocente.

672-5. *quam simul ... ignes*: alla vista della bellezza di Andromeda, Perseo sembra perdere la sua tipica mobilità, e quasi irrigidirsi subendo lui stesso la sorte che mediante la testa della Medusa infligge ai suoi nemici. L'intenzione di Ovidio viene chiaramente glossata da Manilio, che rende esplicita l'idea di un Perseo «pietrificato»: *ubi pendentem uidit de rupe puellam, / deriguit, facie quem non stupefecerat hostis, / uixque manu spoliū tenuit, uictorque Medusae / uictus in Andromeda est* («E come vide la fanciulla pendere a picco sullo scoglio, impietrò quale non l'aveva irrigidito con la sua faccia la nemica, a mala pena trattenne la spoglia nel pugno, e il vincitore di Medusa fu in Andromeda vinto» V 569-72). Nel mondo di Perseo, in effetti, c'è la tendenza ad associare bellezza e «irrigidimento in pietra», come si racconta che accadesse alla vista della bellezza di Medusa nella versione razionalizzante del mito attestata nel poeta d'età imperiale Settimio Sereno: *Serenus tamen dicit poeta Gorgonas puellas fuisse unicae pulchritudinis, quas cum uidissent adulescentes, stupore torpebant: un-*

de fingitur, quod si quis eas uidisset, uertebatur in lapidem, Servio, ad *Aen.* VI 289, su cui cfr. Courtney 1993, p. 418. Le tracce di questa interpretazione di Medusa come allegoria del potere paralizzante della bellezza femminile si colgono nella versione iconografica che la rappresenta come un volto di donna non mostruoso e terrificante, ma dolce o anzi seducente (cfr. la nota a 793-803), un cui notissimo esempio è la Medusa Rondanini, copia romana di un modello che risalirebbe al V secolo a.C. Questa Medusa di fatale bellezza estenderà i tentacoli del suo fascino ambiguo fino alla letteratura romantica e *fin de siècle* (fondamentale M. Praz, «La bellezza medusea», in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948, pp. 23-48; anche il noto saggio di S. Freud, *La testa di Medusa*, è un capitolo della vasta fortuna moderna del tema).

675. *marmoreum ... opus*: l'assimilazione a una statua di Andromeda incatenata era già nel fortunatissimo dramma di Euripide, fr. 125, 2-4 Kannicht, e poi dev'essere diventata topica (cfr. Achille Tazio, III 7, 2), ma Ovidio sembra sfruttarla anche ai fini specifici del proprio poema (in linea con la sua tendenza a proporre una percezione della realtà attraverso un medium visivo-artistico). L'insistenza sul quasi-errore di Perseo, che rischia di confondere Andromeda con una statua (innamorandosene, e anticipando così l'esperienza di Pigmalione; cfr. Salzman-Mitchell 2005, p. 77 sgg.), richiama sì la familiarità dei lettori con opere d'arte dedicate a tale soggetto (Anderson), ma indirettamente anche la bellezza della donna (essendo tipico di Ovidio assumere a paradigmi di bellezza fisica proprio le opere d'arte: cfr. Rosati 1983, p. 70 sgg.; Solodow 1988, p. 210 sgg.; Hinds 2002). Soprattutto però anticipa l'idea del «corpo di marmo» (nonché della «galleria di monumenti»), che diverrà centrale nella successiva lunga sezione delle imprese di Perseo (l'effetto di contrasto «sineestetico» *tepidum/marmoreum* rileva l'opposizione fra la calda energia vitale di un corpo vivente e il freddo rigore del marmo); quella di Perseo su Andromeda è quindi un'opera di «de-pietrificazione», opposta a quella della Medusa (Barkan 1986, p. 56). La centralità dell'idea del marmo nella storia di Andromeda, ma anche di Perseo (cioè della Medusa), è confermata, nella narrazione di Manilio, anche dall'immagine del mare come «marmo liquido»: cfr. V 612 *perfundit liquido Perseus in marmore corpus* (sulla metafora, già di Ennio e Virgilio, e le sue lontane origini omeriche cfr. M. Tartari Chersoni, in *EV* III, p. 384, s.u. «marmor»). L'insistenza sull'*imagery* del marmo (antonomaticamente bianco: cfr. p. es. III 481 a proposito delle mani di Narciso) fa sì che Ovidio elimini qui un tratto di Andromeda su cui insiste altrove, cioè il colore scuro della sua pelle (cfr. *Her.* 15, 35-6 *placuit Cepheia Perseo / Andromede, patriae fusca colore suae*; *Ars* II

643-4 *nec suus Andromedae color est obiectus ab illo, / mobilis in gemino cui pede pinna fuit*, con Janka 1997): sul tema cfr. E. McGrath, *The black Andromeda*, «JWI» LV 1992, pp. 1-18.

676. *uisae correptus imagine formae*: l'identità del segmento con III 416 assimila l'amore a prima vista di Perseo a quello di Narciso (due miti centrati sullo sguardo e sul riflesso: anche per Narciso basta voltarsi e la magia dell'amore svanisce: III 433 *quod amas, auertere, perdes*). Quando vede il suo corpo riflesso nell'acqua, anche Narciso resta paralizzato come una statua di marmo di fronte al suo doppio (418-9 *adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum*; un parallelismo che garantisce nel nostro passo della bontà della lezione *uisae* rispetto alla banale alternativa *eximiae*). Il referente «statua di marmo» riguarda nel caso di Andromeda l'oggetto d'amore, nel caso di Narciso il soggetto (ma in lui ovviamente soggetto e oggetto si identificano).

678-9. *digna catenis ... amantes*: la galanteria del Perseo di Ovidio (su cui cfr. Segal 1991, p. 41, e Bömer per l'*imagery* delle catene d'amore) sarà indirettamente ripresa, e lievemente modificata nel modulo del *μαχαρισμός* erotico, da Manilio V 572-3 *iam cautibus inuident ipsi / felicitque uocat, teneant quae membra, catenas*.

680. *nomen ... tuumque*: il tipico modulo omerico «chi sei e da dove vieni» (su cui cfr. Landolfi 1995, pp. 184-5) accentua la caratterizzazione di Perseo come eroe epico, il primo del poema. Naturalmente il modulo prevede che sia lo straniero ignoto a presentarsi definendo la propria identità, mentre qui le parti sono rovesciate (Mack 1988, p. 123; Landolfi 1995, p. 184 sg., che rileva anche analogie con la scena del *Prometeo* di Eschilo, 561 sgg., in cui Io interroga il Titano incatenato sulla sua identità e le cause della pena: 177-8; per le analogie fra le due situazioni cfr. già Achille Tazio, III 6, 3-4). Anche durante il banchetto nuziale sarà sempre lui a chiedere *moresque animumque uirorum* (v. 768), e solo dopo, su invito di Cefeo, racconterà la propria impresa.

682-4. *uirgo ... obortis*: Andromeda incatenata alla roccia è immobile come una statua (cfr. Segal 2005, p. XXXIV sgg.): la reazione di imbarazzo (glossata dalla paronomasia *uirum uirgo*: cfr. *Her.* 21, 116 *quidue uir elusa uirgine laudis habes?*, con Kenney) affidata agli occhi, nell'impossibilità di muovere le mani, richiama la condizione di Cassandra prossima allo stupro da parte di Aiace Oileo (un modello attivo più avanti: cfr. vv. 799-800) in Virgilio, *Aen.* II 405-6 *ad caelum tendens ardentia lumina frustra, / lumina, nam teneras arcebant uincula palmas* («alzando invano al cielo gli occhi ardenti, gli occhi, poiché legami serravano le tenere mani»: un dettaglio che Ovidio correggerà a XIII 411).

686. *nomen terraeque suumque*: la vistosa ripresa del v. 680 (*nomen terraeque tuumque*) mira, attraverso la corrispondenza di domanda e risposta, a un effetto di formularità che contribuisce a costruire l'atmosfera epicheggiante dell'episodio (cui al v. 684 collabora anche l'emistichio virgiliano *lacrimis impleuit obortis*, della Didone di *Aen.* IV 30, che Ovidio riprenderà a X 419).

688-94. *unda ... adhaerent*: l'improvviso profilarsi del mostro in arrivo (l'allitterazione *insonuit ... immenso... imminet* produce un effetto sinestetico di fragore, dilatazione degli spazi e *suspence*) drammatizza la narrazione, provocando il terrore della vittima (*conclamat uirgo*, che riecheggerà rovesciato di segno nel lieto fine di *incedit uirgo*, v. 739) e la disperazione dei genitori (la specifica colpevolezza della madre, rilevata dal narratore al v. 692, sfumerà in Manilio, V 540 *dirorum culpa parentum*; cfr. anche V 23). Le dimensioni smisurate dell'animale sono una componente importante, insieme alla sua ferocia, della spettacolarità della *uenatio* che si annuncia (cfr. p. es. Gellio, V 14, 5 *multae ibi saeuientes ferae, magnitudines bestiarum excellentes, omniumque inuisitata aut forma erat aut ferocia. sed praeter alia omnia leonum [...] immanitas admirationi fuit*): sappiamo che nel I secolo a.C. le enormi ossa del leggendario *κῆτος* di Andromeda furono esposte all'ammirazione dei Romani (Plin., *Nat. Hist.* IX 11). Proprio all'importazione dall'Africa, dopo le guerre puniche, della sua fauna così straordinaria e insolita si fanno risalire le origini delle *uentiones* a Roma (cfr. Ville 1981, p. 53 sgg.); che, a partire dall'età augustea, potevano svolgersi anche in acqua (ved. G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma 1960, pp. 110-1; cfr. anche Coleman 1993, p. 66).

695-6. *longa ... brevis hora*: Perseo è eroe di poche parole (salvo soffermarsi, per gran parte del suo intervento, a decantare le proprie eccezionali *dotes*), e il suo è un pragmatico richiamo all'azione concreta e immediata.

697-702. *Perseus ... tempto*: l'eroe esibisce le sue credenziali: oltre alla nobiltà della discendenza paterna e materna vanta la vittoria sulla Medusa (recentissima, e di cui avrebbe di fatto la prova in mano) e la sovrumana facoltà di volare. Ma l'aspirante genero vuole aggiungere a queste *dotes* (Perseo usa un lessico mirato, vuole stravincere: la norma è che sia la moglie a esser *dotata*) anche il *meritum* specifico della liberazione della sposa dal mostro (lo stesso accoppiamento nelle parole di Cefeo al fratello Fineo a V 14-5 *meritisne haec gratia tantis / redditur? hac uitam seruatae dote rependis?*). La distinzione sembra riflettere quella tipica nei dibattiti d'età repubblicana sugli *homines noui*, che oppongono *nobilitas* e *uirtus* personale (cfr. J. Helle-gouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous*

la *république*, Paris 1972, p. 477); cfr. anche la conciliazione di *genus magnum* e azioni eroiche vantata da Perseo davanti ad Atlante (vv. 640-1).

703. *ut mea ... mea uirtute*: conformemente alla situazione che non permette lungaggini, Perseo stipula il patto (il lessico è quello tecnico degli accordi matrimoniali: Treggiari 1991, p. 140 e nt. 74; cfr. anche Manilio, V 578 *pactusque maritum*), che nella sua essenzialità con una insistita ripetizione fa corrispondere il premio (*mea sit*) al prezzo (*mea uirtute*) per la sua conquista. Notevole la rivendicazione della *uirtus* (la prima occorrenza del termine nel poema) come valore eroico degno di adeguato riconoscimento (e a lui, acclamato al v. 737 come *seruator*, andrà Andromeda come *pretium ... et causa laboris*, v. 739).

706-8. *uelut nauis ... undis*: il mostro marino è assimilato a una nave < da guerra: il *rostrum* aggressivamente proteso è l'elemento che media la similitudine fra l'animale (cfr. Atteone sbranato dai suoi cani *mersis ... in corpore rostris*, III 249) e l'imbarcazione. La similitudine rovescia quella con cui Accio, nella sua *Medea* (391-402 Ribbeck), aveva descritto Argo, la prima nave, assimilandola appunto a un prodigioso animale marino (cfr. Bömer; R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna 1999, pp. 221-30). Ma un riferimento più preciso è alla descrizione di una delle navi della regata virgiliana, quella *Pristis* («balena», appunto; cfr. la nota a 727) che avanza armata di rostro: cfr. *rostrum premit aemula Pristis* (*Aen.* V 187; comune ai due testi anche l'immagine dei giovani rematori, *Aen.* V 116-20). Ovidio rovescia la rappresentazione, la riporta cioè dal «figurato» al proprio (l'assimilazione è favorita dal fatto che *solent naues uocabula accipere a pictura tutelarum*, Servio, *ad Aen.* X 166; e del resto la documentazione archeologica conferma che spesso una testa di *κῆτος* era riprodotta su speroni di navi: cfr. Boardman 1997, pp. 734-5): se agli occhi di un mondo arcaico e primitivo una nave, la prima, somigliava a un mostro marino, i termini sono invertiti per i lettori di Ovidio, cui è viceversa familiare una nave rostrata, anche da rappresentazioni spettacolari come le naumachie (cfr. in generale Coleman 1993). Notevole comunque la versione demitizzante attestata dal mitografo Conone, *FGH Hist* 26 F 1, 40 (cfr. Brown 2002, p. 28-9) secondo cui «Balena» (*κῆτος*) era il nome della nave su cui Andromeda sarebbe stata rapita da Fenice, l'eroe innamorato di lei ed eponimo della terra che si chiamerà appunto Fenicia; da lui l'avrebbe poi tratta in salvo Perseo, distruggendo la nave fra i marinai «impietriti» di paura, e facendo della donna la propria sposa. Questa versione potrebbe far supporre che l'associazione del mostro con la nave fosse già in testi greci. Ma su questo tipo di razionalizzazioni dei nomi favolosi di navi cfr. P. Hardie in *Homo viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987, p. 165.

709-10. *Balearica ... funda*: la misurazione della distanza con riferimento al lancio dei frombolieri delle Baleari (sulla loro rinomanza, e il possibile nesso etimologico, cfr. Barchiesi 2005, p. 298 nota a II 727-9) è qui rimotivata dallo scenario geografico della *Perseide*, cioè il Mediterraneo occidentale.

713. *umbra ... umbram*: la struttura speculare del verso suggerisce l'immagine dell'ombra di Perseo riflessa sulla superficie marina che inganna e irrita l'animale (e al tempo stesso l'idea del corpo riflesso anticipa quella della sua riproduzione in pietra). Su Perseo «padrone del serpente e dello specchio» cfr. Barkan 1986, pp. 52-4.

714-6. *Louis ... ora*: particolarmente adatta a Perseo, figlio alato di Giove, la similitudine con l'aquila, tradizionale uccello del dio (cfr. la nota a 358-67); la cui tattica di «attacco da dietro» (*occupat auersum*), tesa a impedire che il serpente si volti (*neu saeva retorquet ora*), spedisce la tattica di Perseo per evitare lo sguardo letale della Gorgone.

720. *Inachides*: cioè argivo, da Inaco dio-fiume dell'Argolide e primo re di Argo (cfr. Barchiesi 2005, p. 217 nota a I 583-7). *ferrum ... hamo*: l'arma tipica di Perseo (già in Eschilo, *TGF* III 262 e poi in pseudo-Eratostene, *Catasterismi* 22) è la *harpe* (cfr. V 69 e 176), una sorta di spada corta a lama ricurva a un taglio, a lui data da Mercurio (cfr. V 176 *Cyllenide ... harpe*; Lucano, IX 662; Apollodoro, II 4, 2 [39]) o invece secondo altri inventata dallo stesso Perseo (Servio, *ad Aen.* IX 503 *harpen, id est curuum gladium in modum falcis, a Perseo inuentam multi dixerunt*). Definita anche, per la sua forma, *telum unicum* (v. 666) e *hamatus ensis* (V 80) o *falcatus ensis* (IV 727; I 717; in Virgilio, *Aen.* VII 732 designa un'arma degli Oschi per il combattimento corpo a corpo). Il linguaggio (così come la precisione anatomica del colpo inferto) è quello dei combattimenti dell'epica (cfr. Bömer).

721-3. *uulnere ... terret*: la reazione inferocita e disperata dell'animale colpito a morte (che ricorda quella del mostruoso serpente trafitto da Cadmo a III 68 sgg.) è colta con occhio abituato alla violenza dei *ludi bestiarii* e delle *uenationes*, e a una sadica attenzione allo «spettacolo della morte»: cfr. Seneca, *Dial.* V 4, 3 *Ferarum mehercules, siue illas fames agitat siue infixum uisceribus ferrum, minus taetra facies est, etiam cum uenatorem suum semianimes morsu ultimo petunt, quam hominis ira flagrantis*, e il noto passo sulla lenta agonia di un pesce, *Nat. quaest.* III 17, 2-18, 7. La violenza della scena compendia analoghe scene di combattimenti con mostri nei libri precedenti, come il terribile Pitone vinto da Apollo (I 438 sgg., un episodio che sembra evocato dall'associazione *Phoebo-draconem* al v. 715), o lo scontro di Cadmo col drago (III 59-94), mentre la *turba* dei cani che bracca il cinghiale richiama ovviamente Atteone, ma anche Penteo (III 714-6) inseguito dalla *turba* delle baccanti-cagne (cfr. la nota a III 140).

727. *desinit in piscem*: l'espressione è legata alla famosa immagine paradossale concepita da Orazio, *Ars* 3-4, per fissare i limiti della fantasia poetica: *ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne* (non sembra ce ne siano altre occorrenze: cfr. anche Tosi 1991, p. 409). La citazione di Ovidio (cfr. Barchiesi 1994, p. 305 nt. 26) sembra voler mostrare che i criteri di verosimiglianza e naturalezza fissati da Orazio, teorico di poesia, possono non aver valore nella «natura» del poema ovidiano (p. es. nella rappresentazione del diluvio: cfr. Barchiesi 2005, pp. 193-4 nota a I 296). La *belua* a cui viene esposta Andromeda (tradizionalmente un $\chi\eta\tau\omicron\varsigma$, una balena: cfr. Euripide, *TGFV* 145, 2; cfr. anche Varrone, *Menippeae saturae* 406 Astbury; Igino, *Fab.* 64; Manilio, V 15, con Feraboli – Flores – Scarcia 2001, pp. 437-8) qui non viene descritta nella parte superiore, ma il carattere mostruosamente ibrido sembra evidente: oltre alle dimensioni smisurate (v. 690), se ne descrive un collo squamoso (v. 717), un *pectus* (v. 708), un dorso, spalle e fianchi (vv. 719, 725-6), un muso (v. 716) con una bocca invano aggressiva (vv. 724, 729), e un ventre in cui Perseo affonda il colpo di grazia (v. 734; un'accurata descrizione del cetaceo in Achille Tazio, III 7, 6-7). La citazione potrebbe quindi indirettamente rafforzare la tesi, fondata su uno scolio dello pseudo-Acrone al passo (*idest in beluam marinam, hoc est in pistricem*; cfr. Brink, *ad loc.*), che Orazio avesse come bersaglio la descrizione virgiliana di ibridi marini come Scilla (*Aen.* III 426-7 *prima hominis facies et pulchro pectore uirgo / pube tenus, postrema immani corpore pistris*) o Tritone (*Aen.* X 210-1 *cui laterum tenus hispida nanti / frons hominem praefert, in pristim desinit alius*).

728-9. *belua ... pennae*: la spettacolare mattanza che rende il mare «colorato in rosso», doveva avere un suo spazio anche nell'*Andromeda* di Ennio: cfr. 117-8 *Jocelyn alia fluctus differt dissipat / uisceratum membra; maria salsa spumant sanguine* (ma il nesso *uomere fluctus* viene ancora dai *ludi* virgiliani: *salsos ... reuomentem pectore fluctus*, *Aen.* V 182; cfr. anche Ovidio, *Her.* 12, 125, detto di Scilla, con Besone sulle «metafore digestive»).

730-2. *nec ... moto*: nonostante vanti il proprio coraggio (*ausus*, v. 700), Perseo sembra piuttosto un eroe cauto e guardingo: come non aveva osato affrontare nei suoi spostamenti il buio notturno (*ueritus se credere nocti*, v. 627), così anche nella foga dello scontro non commette imprudenze. *scopulum*: anche quest'immagine viene dai *ludi* virgiliani (*Aen.* V 124-8), dove lo scoglio semisommerso dalle onde del mare fungeva da *meta* della regata.

735. *cum plausu clamor*: il colpo di grazia che Perseo assesta al mostro scatena l'entusiasmo di un vasto pubblico evidentemente accorso a questa autentica *uenatio* da circo (sull'incitamento dei tifosi negli spettacoli gladiatorii cfr. Ville 1981, p. 442; per il boato che ac-

compagna il colpo mortale in un duello cfr. p. es. Agostino, *Conf.* VI 8, 13). Una reazione analoga a X 668 *resonant spectacula plausu* (la folla che assiste alla gara di Atalanta con Ippomene, per cui sembra parteggiare); nella regata virgiliana cfr. in particolare *Aen.* V 148-50 e 227-8. La dimensione spettacolare del combattimento di Perseo è esaltata in Manilio, V 561 *ad tua sustinuit fluctus spectacula pontus; 605 spectabat pugnam pugnandi causa puella*.

737. *seruatorem*: l'acclamazione trionfale del «salvatore» ha qualcosa delle celebrazioni di una vittoria militare: cfr. p. es. Livio, XXXIV 50, 9 *quorum agmen imperator secutus prosequentibus cunctis, seruatores liberatoresque acclamantibus*.

740-52. *Origine del corallo*. L'eziologia – un'ulteriore conseguenza del potere di Medusa – nota anche a Plinio (*Nat. Hist.* XXXVII 164 *Gorgonia nihil aliud est quam curialium. nominis causa, quod in duritiam lapidis mutatur emollitum in mari*), nasce da una diffusa convinzione sull'origine del corallo come vegetale pietrificato (cfr. anche nel discorso di Pitagora in *Met.* XV 416-7 *sic et curialium quo primum contigit auras / tempore, durescit: mollis fuit herba sub undis*, e qui la nota a 750). Il fenomeno della pietrificazione (cui p. es. Teofrasto dedicò un'opera in due libri andata perduta) si prestava a curiosità di tipo paradossografico; ma la connessione mitica con Medusa documentata in testi greci tardi (cfr. Bömer) potrebbe derivare da un testo letterario, verosimilmente ellenistico, a noi non pervenuto, eventuale modello dello stesso Ovidio.

740. *manus ... unda*: completato il cruento duello col mostro marino, prima del sacrificio Perseo si lava le mani; il dettaglio serve a introdurre il gesto che attiva la metamorfosi; presuppone comunque la rituale abluzione purificatrice dopo il combattimento (cfr., p. es., Virgilio, *Aen.* IX 818 *abluta caede*, con Hardie). Depone perciò a terra la testa di Medusa, che durante tutto lo scontro evidentemente continuava a impugnare (come si dice espressamente nella versione che prevedeva il ricorso a essa, cfr. la nota a 663-739; in Luciano, *de domo* 22, p. es., l'eroe «nella sinistra mostra la Gorgone, mentre con la destra attacca con la spada»). Ci si chiede però come facesse, visto che la destra era impegnata a colpire con la spada, e la sinistra all'occorrenza gli serviva come appoggio (v. 733 *tenens ... sinistra*). L'apparente aporia potrebbe essere una mossa intenzionale: menzionare l'arma mortale proprio alla fine di uno scontro in cui essa non è stata usata è forse, oltre che un modo di reintrodurla in vista del libro successivo, una maniera obliqua di far rilevare la strategia del narratore, il quale ha rifiutato il ricorso a un irresistibile strumento di morte che avrebbe reso quella di Perseo una troppo facile vittoria.

741-2. *dura ... mollit*: ironica la preoccupazione di ammorbidire il terreno (per di più sabbioso, e quindi proverbialmente molle: Bömer nota l'eccezionalità del nesso *dura barena*) per non «ferire» con la sua durezza quella testa che viceversa pietrifica la realtà circostante. Come accade per le molli alghe (notevole nel v. 744 l'effetto delle liquide) che al contatto si irrigidiscono in pietra.

743. *Phorcynidos ora Medusae*: anche Medusa, come le altre Gorgoni (e le mostruose vecchie-bambine, le Graie: cfr. la nota a 772-86), era figlia del dio marino Forco; cfr. anche vv. 775 *Phorcidas* e V 230 *Phorcynida*; in Properzio, III 22, 8 *sectaque Persea Phorcidos ora manu*. Per l'espressione cfr. Lucano, IX 626 *Phorcynidos arua Medusae* e Silio Italico, II 59 *Phorcynidos antra Medusae*.

747-9. *nymphae ... undas*: il miracolo diventa un gioco, che le ninfe (evidentemente immuni dai rischi legati a Medusa; ma lo stesso Perseo non sembra prendere cautele particolari) si divertono a replicare moltiplicandone gli effetti in mare.

750. *nunc quoque ... remansit*: l'eziologia coinvolge il lettore e la sua diretta esperienza (cfr. V 677 *nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit* sulla loquacità delle gazze): sui tipi più diffusi di corallo, e le sue proprietà e impieghi, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XXXII 21 sgg. (sull'origine, in particolare cap. 22 *baeae eius candidae sub aqua ac molles, exemptae confestim durantur et rubescunt ... aiunt tactu protinus lapidescere*).

752. *uimen ... saxum*: la perfetta specularità che «cristallizza» il verso (abc-cba) riflette l'immediatezza con cui, appena fuori dell'acqua, si realizza il miracoloso irrigidirsi del corallo.

753-803. *La cerimonia nuziale, il banchetto e i racconti di Perseo (le Graie e Medusa)*. Perseo offre un triplice sacrificio (distinto per sesso e taglia della vittima) di ringraziamento agli dèi cui è più legato: il padre Giove e i due con cui condivide importanti tratti comuni, Minerva (la dea della *metis*, presentata come sua sorella sollecita a V 46 e 250) e soprattutto Mercurio (cfr. la nota a 604-V 249). Da questi ultimi ha ricevuto un aiuto essenziale per l'impresa della Medusa, anche se egli lo tace completamente: da Mercurio ha avuto i sandali alati (come ricorda l'epiteto *alipes*) e la tipica spada; mentre Minerva (cfr. II 752 *dea bellica* e V 46 *bellica Pallas*) oltre a dargli lo scudo-specchio in cui vedere indenne Medusa gli avrebbe guidato la mano nel colpir-la (cfr. sotto la nota a 753-6). Il sacrificio funge da cerniera tra l'impresa appena conclusa e la cerimonia di nozze, il cui banchetto offrirà la cornice per il racconto dell'impresa cronologicamente precedente, cioè la spedizione presso le Gorgoni e la decapitazione di Medusa.

757-8. *Andromedan ... indotata*: la rinuncia alla dote, nonostante la promessa fatta (v. 705), e anche se «marriage without dowry was undesirable and disreputable» (Treggiari 1991, p. 325), più che al disinteresse di un Perseo innamorato sarà dovuta alla necessità del narratore di riportare l'eroe ad Argo, per completare il ciclo della sua impresa, anziché trattenerlo nella terra di Cefeo. Sarà glossata dal commento arguto di Manilio, V 615 *nupturam dote mariti*, dote consistente nel catasterismo della sposa.

758-64. *taedas ... regis*: l'insistenza sull'atmosfera gioiosa delle nozze che coinvolge tutta la collettività (*ubique ... reseratis aurea ualuis / atria tota patent*) crea lo sfondo su cui risalteranno, per contrasto, il turbamento e il conflitto che scoppieranno all'inizio del libro successivo, con il lungo e violento combattimento di Perseo contro Fineo e i suoi seguaci (V 1 sgg.).

765-89. *L'impresa della Medusa*. I versi introduttivi della sezione sono < disturbati da un guasto testuale, cioè dall'aggiunta, di mano diversa, in alcuni manoscritti di un verso (*quaerit Abantiades; quaerenti protinus unus*) o due (*quaerit Abantiades; quaerenti protinus unus / narrat Lyncides moresque animumque uirorum*), evidentemente inseriti dopo il v. 767 da chi non capiva l'articolazione del dialogo e il senso del patronimico. La proposta di Tarrant, accolta qui, è molto economica: corregge *qui* in *quae*, ricavando da *Perseu* (un vocativo introdotto per chiarire un testo incompreso, o prodottosi per banalizzazione casuale) il soggetto, paleograficamente plausibile (è una congettura di Haupt, che pare confermata anche dalla traduzione di Planude), *Cepheus*, cioè il padre di Andromeda che è facile immaginare grato all'ospite salvatore della figlia e ben disposto sia a soddisfare esaurientemente (il perfettivo *e-docuit*) le sue curiosità di cultura etnografica sia a offrirgli poi l'occasione di narrare la sua eroica impresa (l'effetto di rima nelle clausole dei vv. 766 e 767 produce un'idea di ripetizione forse funzionale al contesto epicheggiante).

Il racconto vero e proprio dell'impresa cui Perseo deve principalmente la sua fama, la spedizione presso le Gorgoni e l'uccisione di Medusa, viene compresso nello spazio di soli quindici versi (772-86), oscurando numerosi dettagli importanti della vicenda. Propriamente le Gorgoni sono tre sorelle, anche se con il singolare si designa comunemente la più famosa tra loro, la mortale Medusa: le altre due, immortali, sono Steno e Euriale. Sono figlie delle divinità marine Forco e Ceto; di esse parla già Esiodo (*Theog.* 274-8) collocandole «al di là dell'inclito Oceano, all'estremo, verso la notte, dove sono le Esperidi acute di voce» (trad. Arrighetti). Dalle stesse divinità marine sarebbero nate anche le Graie, «le vecchie dalle belle guance, canute fin dalla

nascita» (*Theog.* 270-1): esse «avevano un solo occhio e un solo dente in tre, e se li scambiavano a turno l'una con l'altra» (Apollodoro, II 4, 2 [37]) e sembra che avessero la funzione di fare da guardia a Medusa (così già in un frammento di Eschilo, *TGF* III 262 e poi in pseudo-Eratostene, *Catasterismi* 22). Questa è l'unica funzione presupposta da Ovidio, che adotta una versione in cui non si parla del dente: questo dev'essere un mito dello sguardo. Nella versione alternativa Perseo avrebbe rubato alle Graie l'occhio (e il dente) per ottenere da loro informazioni preziose: «alle loro richieste, rispose che li avrebbe restituiti se gli avessero indicato la via che conduceva alle ninfe» (Apollodoro, II 4, 2 [37]). Da queste ninfe dello Stige, come poi in effetti accade, Perseo ottiene i sandali alati, la *χιβίσις* (una bisaccia che gli servirà per mettere la testa di Medusa, neutralizzandone gli effetti, durante il ritorno) e l'elmo di Ade che gli permette di risultare invisibile («con quest'elmo in testa lui poteva vedere chi voleva, ma non poteva essere visto dagli altri», Apollodoro II 4, 2 [39]): tre strumenti che, insieme alla spada che l'eroe avrà da Mercurio, saranno decisivi per la riuscita dell'impresa (solo indossando l'elmo potrà sfuggire all'inseguimento delle altre due Gorgoni dopo la decapitazione di Medusa, come mostra già la versione dello *Scudo* pseudo-esiodeo, 216-37), ma su cui il Perseo di Ovidio tace del tutto.

I prodigiosi e terribili poteri dello sguardo di Medusa sono noti già a Omero: p. es. in *Il.* VIII 349 Ettore in preda alla furia di guerra ha «uno sguardo che pareva di Gorgone», e sullo scudo di Agamennone (come sull'egida di Minerva: cfr. la nota a 802-3) campeggia «una Gorgone dal volto tremendo, dallo sguardo crudele» (XI 36-7). Di una vera e propria «morte di pietra» prodotta dalla testa della Gorgone parla Pindaro (*Pyth.* 10, 46-8) quando racconta di Perseo che, guidato da Atena, si reca al banchetto degli Iperborei: «uccise la Gorgone e la sua testa variegata di chiome di serpi venne recando, morte pietrificante (*λιθινὸν θάνατον*), agli isolani». Ovidio semplifica ed elide una parte della vicenda potenzialmente interessante sul piano narrativo, ma che forse appariva pericolosamente sbilanciata verso il fantastico («le Gorgoni avevano teste avvolte da scaglie di serpenti, zanne grosse come quelle dei cinghiali, mani di bronzo e ali d'oro, con cui potevano volare. Tramutavano in pietra coloro che le guardavano», Apollodoro II 4, 2 [40-1]); ma soprattutto nella selezione del materiale devono aver agito ragioni legate alla reticenza della voce narrante, appunto quella di Perseo (cfr. la nota a 787).

765-7. *generosi ... uirorum*: la tipica scena epica del banchetto accompagnato dal vino (l'epiteto *generosus* riattiva un legame col motivo del *genus* del dio eponimo Bacco, che ha avuto un ruolo importan-

te nella prima parte del libro e in quello precedente) e seguito dai racconti che lo concludono. Il modello dell'Ulisse omerico (*Od.* I 3 πολὺν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω) sembra qui evocato attraverso Orazio, *Ep.* I 2, 19-20 *multorum prouidus urbes / et mores hominum inspexit*; *Ars* 142 *qui mores hominum multorum uidit et urbes*. *Lyncides*: uno dei molti patronimici di Perseo (cfr. la nota a 604-V 249), qui designato come discendente da Linceo, nonno di suo nonno Acrisio (cfr. v. 772 *Agenorides*). Ved. anche V 99 e 185.

769-70. *o fortissime ... fare*: il tono epicamente sostenuto sembra mirato a suscitare nel lettore aspettative adeguate al canonico lungo apologo dell'eroe che racconta le proprie imprese (come Ulisse o Enea, rispettivamente 2180 e 1517 versi: Mack 1988, p. 124); aspettative subito deluse da una narrazione insolitamente asciutta e sbrigativa.

770-1. *quanta uirtute quibusque artibus*: la domanda distingue, e sembra voler invitare il lettore a fare altrettanto, fra il diverso peso che nella vicenda hanno avuto eroismo e astuzia (una distinzione che non di rado è un'opposizione: cfr. IX 62 *inferior uirtute, meas deuentor ad artes*, detto da Acheloo nella lotta con Ercole). Del resto Perseo non è eroe della forza, come ha già dimostrato con Atlante (cfr. v. 653 *uiribus inferior*), ma un campione di astuzia e destrezza (secondo una tipologia che anticipa l'opposizione Ulisse/Aiace nel libro XIII).

772-3. *narrat ... esse locum*: un singolare modo obliquo (come è obliqua la verità di Perseo) di introdurre una ἔκφρασις variando virtuosisticamente la comune formula *est locus* (cfr. Barchiesi 2005, pp. 252-3 nota a II 195-8) che si sarebbe avuta in un normale discorso diretto (p. es. VIII 788).

772. *Agenorides*: l'epiteto (cfr. la nota a 563) appare certamente forzato per designare Perseo, il cui legame con Agenore è piuttosto remoto (ad Agenore era strettamente legato Belo, padre di Danao e quindi antenato di Perseo: cfr. la nota a 463), ma ha una evidente funzione coesiva nella struttura del libro, perché ricollega le vicende di Perseo con quelle di Bacco (nipote di Cadmo figlio appunto di Agenore) e con tutto il ciclo tebano. *gelido sub Atlante*: se la localizzazione ha senso per il lettore di Ovidio, è più problematica per l'uditore di Perseo, perché Atlante è una montagna solo da quando Perseo lo ha reso tale (cioè appena prima di arrivare nel regno di Cefeo, di ritorno dalla decapitazione di Medusa); appare quindi come una sorta di «aggiornamento geografico» dell'ultima ora (o forse vuol segnalare la sfasatura fra i due tempi narrativi, quello di Perseo e quello di Ovidio, che parla a lettori di cui condivide la prospettiva post-metamorfica). *Gelidus*, comune per i monti (cfr. VI 88, V 608, I 217 e 689) ma un po' improprio per Atlante (cfr. la nota a 621-62), vorrà rilevare, insieme alla protezione cui quello spazio è soggetto (so-

lidae munimine molis ricorda i *solida moenia* che lo stesso Atlante ha costruito per i suoi pomi dorati, affidati alla guardia di un drago: vv. 646-7), il senso di estraneità di un luogo remoto e inospitale, il cui accesso (*in introitu*) è presidiato dalla guardia delle due Graie (che in altre versioni sono invece tre), figure grottesche che svolgono una funzione simile a quella delle sorelle Furie negli inferi (cfr. v. 453 e la nota a 451-2). Esse tengono lontani dalle Gorgoni e dal loro mondo di morte, le cui case (cfr. v. 779) Perseo raggiunge una volta superato quell'ostacolo, e che riconosce dal paesaggio di statue che lo accoglie. La localizzazione delle Gorgoni, qui nei pressi di Atlante e dunque (come già in Esiodo: cfr. la nota a 765-86) nell'Occidente estremo, ai confini della notte (sede naturale per la «Gorgone figlia della Notte», come la chiama Euripide, *Her. fur.* 883), in altre fonti è invece nei pressi dell'Oceano o in Libia (cfr. Bömer).

776. *sollerti furtim ... astu*: un'azione non propriamente eroica, ma caratterizzata da astuzia e destrezza odissiaica (percepibile anche in *eripuisse* di v. 785) che gli permette di eludere la guardia di questi mostri (semi-)monofthalmi, avventurandosi poi in uno spazio remoto e selvaggio per raggiungere le *Gorgoneae domus* e lì uccidere Medusa. Su questo aspetto non-eroico insisterà molto, per svalutare la figura di Perseo, anche Nonno, XXV 35 sgg. «con il cavo della mano pronta alla rapina carpi l'occhio errabondo dell'insonne figlia di Forcis, e circospetto con balzi silenti, sulla punta dei calzari, eccolo a mietere gli anguiferi ranghi di una sola Medusa» (cfr. Agosti 2004, *ad loc.*) e XXV 62-4 «tese un agguato al mobile occhio, l'insonne guardiano, mentre le Forcidi si scambiavano a turno l'ala del Sonno, compiendo così una femminile impresa ai danni dell'inerte Medusa».

779-81. *per agros ... Medusa*: un paesaggio spettrale, popolato solo da statue di uomini e fiere (la sinafia del verso ipermetro suggerisce un'idea di continuità fra la vita e la «morte di pietra» in cui essa viene congelata; cfr. anche la singolare espressione *in silicem ex ipsis*), che trasmettono una sensazione inquietante (la clausola ricorda il terrore di Fetonte di fronte alle costellazioni celesti a II 194 *uastarumque uidet trepidus simulacra ferarum*). L'esperienza ha anche qualcosa delle allucinazioni provocate da epifanie divine (p. es. di Bacco, cfr. III 668-9 e IV 404, con la nota a 402-5), ma soprattutto evoca il mondo dei morti e la fantasmatica popolazione che lo abita (cfr. vv. 434-5 *umbraeque recentes / descendunt illac simulacraque functa sepulcris*, e X 14). Medusa è collocata nel mondo infernale già da Omero, *Od.* XI 635, come lo sarà da Dante, *Inferno* 9, 52-7, e da J. Milton, *Paradiso perduto* II 611.

783. *aere repercussae ... Medusae*: solo la vista attraverso lo specchio (l'effetto di specularità è suggerito dalla geminazione sillabica *-re-*) rende possibile a Perseo la conoscenza dell'aspetto di Medusa

(forse in *forma* è da cogliere un cenno alla sua antica bellezza). La vista indiretta, che neutralizza il potere dello sguardo che uccide, presuppone la credenza che le immagini riflesse siano innocue, e rientra fra i modi di stornare gli effetti del «malocchio» (nella cui categoria il mito di Medusa rientra: Vernant 1987; Phinney Jr. 1971, in particolare p. 452 sgg.). La reticenza del narratore sulle precise modalità dell'esecuzione (la vista attraverso lo specchio è precedente all'addormentamento di Medusa? E, in quel caso, come riesce Perseo a nascondersi fino al momento propizio per colpirlo? oppure la vede allo specchio mentre già dorme e subito la decapita?) fa supporre l'intento di non menzionare l'intervento di Minerva, che invece sembra aver avuto un ruolo decisivo nel successo dell'impresa (cfr. p. es. Apollodoro, II 4, 2 [41] «tenendo la testa girata e lo sguardo rivolto a uno scudo di bronzo in cui vedeva riflessa l'immagine di Medusa, le tagliò la testa: Atena gli guidò la mano»; Lucano, IX 675-7 *ipsa regit trepidum Pallas, dextraque tremantem / Perseos auersi Cyllenida derigit harpen / lata colubriferi rumpens confinia colli*). Su questo aspetto è importante Phinney Jr. 1971. *repercussae*: il verbo designa solitamente l'oggetto rispecchiato (II 110; III 434; *Her.* 18, 77), e sembra dunque opportuno, a fronte della lezione *repercusso* (meccanicamente indotto da *aere*), accogliere con Tarrant l'emendamento *repercussae* di Slater.

785. *eripuisse caput collo*: la decapitazione di Medusa, mentre dorme con tutti i suoi serpenti, con l'arma tipica di Perseo (e con cui egli uccide anche il mostro marino: *falcato uerberat ense*, v. 727) ricorda quella di un altro «mostro dello sguardo», Argo, anch'esso addormentato, con la stessa arma, impugnata in quel caso da Mercurio (cfr. I 717 *falcato ... uulnerat ense*, con Barchiesi 2005, p. 227 *ad loc.*). Un parallelismo che non mancherà di rilevare Lucano, IX 662-4 *et subitus praepes (scil. Perseus) Cyllenida sustulit harpen, / harpen alterius monstri iam caede rubentem / a Ioue dilectae fuso custode iuuencae*.

pennis ... fugacem: dal sangue di Medusa, così fecondo (ne nasceranno anche i serpenti africani: cfr. vv. 617-21), o comunque dal suo corpo (secondo Esiodo, *Theog.* 280 sgg.; Apollodoro, II 4, 2 [42]; Nonno, XXV 39-42 e altre fonti), traggono origine anzitutto Pegaso, il celebre cavallo alato associato alla fonte di Ippocrene (cfr. anche V 257 sgg.) e alle imprese di Bellerofonte, e il meno noto fratello Crisaore («spada d'oro», futuro padre di Gerione), che Medusa aveva entrambi concepito da Nettuno.

787. *non falsa pericula*: la specificazione del narratore esterno, che avalla le affermazioni dell'eroe, suona come una riserva sulla credibilità dei topici racconti autodiegetici dei narratori epici (Mack 1988, p. 125). Ma probabilmente, concedendogli credito su questi punti spe-

cifici del suo racconto, si avanza qualche dubbio a carico dello stesso Perseo su altri punti (inoltre il fr. 31 Bubel = TGF V 134 dell'*Andromeda* di Euripide può giustificare l'ipotesi che già nel modello greco l'eroe non si risparmiasse nel magnificare le proprie imprese: Landolfi 1995, p. 183 nt. 53). Colpisce infatti che, nel suo rapido resoconto, non si faccia la minima menzione dell'aiuto determinante che l'eroe, secondo tutte le versioni del mito, avrebbe avuto da due adiuvanti divini come Mercurio e Minerva (davvero dunque un eroe «*sur-aïdés*»: E. Pellizer, *Voir le visage de Méduse*, «*Metis*» II 1987, p. 47) e senza il quale la sua impresa sarebbe stata impossibile (il solo cenno molto indiretto, che può esser visto come un segnale del narratore esterno al lettore esperto del mito, è il sacrificio di ringraziamento ai vv. 753-6). La reticenza di Perseo in proposito può essere indizio di un dubbio diffuso riguardo al carattere veramente eroico della sua impresa: il sospetto sembra autorizzato anche da un passo di Nonno, XXV 64 sgg. che mette a confronto le gesta di Dioniso con l'azione di Perseo, denigrata come «una femminea impresa ai danni dell'inerte Medusa». Di Perseo Nonno descrive (sul modello dello *Scudo* pseudo-esiodico, 228 sgg.) la disonorevole fuga mentre, «brandendo l'elmo di Ade e la falce di Atena nonché l'ala di Ermes» (XXV 55-6), in preda al terrore scappa inseguito dalle due Gorgoni sorelle di Medusa (della quale «levava il trofeo d'imbelle vittoria, la messe di vipere morte della chioma di Gorgone», XXV 43-4); e si insiste proprio sulla sua mancanza di vero eroismo («lui non andava in maschie battaglie. Non conosceva il rumore di scontri campali», «non uccise torme di uomini, non mise a fuoco incenerendola nessuna città», XXV 47-8, 59-60). Un Perseo vile, quindi, le cui imprese sono dovute solo all'arma micidiale che si è procurato e che usa indiscriminatamente.

790. *ante expectatum tacuit*: il breve racconto di Perseo spiazzava le aspettative dei suoi ascoltatori: un modo di segnalare lo scarto rispetto alla norma dei lunghi racconti, in discorso diretto, del narratore epico. Tanto più che, contrariamente a quelle norme, l'eroe straniero chiede informazioni sulle popolazioni locali (vv. 767-8) anziché diffondersi lui a narrare ai suoi ospiti le proprie imprese (qui condensate al massimo, e in discorso indiretto), mentre si soffermerà poi a raccontare, in discorso diretto, la storia di Medusa e Nettuno (v. 793 sgg.) in cui non ha avuto nessun ruolo. *excipit unus*: è la tipica *τὴς-Rede* epica, che qui segnala come in questo caso sia rilevante non tanto l'identità del richiedente quanto l'anomalia del comportamento del narratore.

793-803. *La metamorfosi di Medusa*. Il commento di Perseo sulla domanda (*scitaris digna relatu*) suona indirettamente come una riserva sul soggetto del suo racconto precedente, quasi che non valesse la pe-

na dedicargli troppo spazio (o una voce propria), o fosse piuttosto una vicenda sui cui dettagli egli preferiva non soffermarsi; mentre la storia (eterodiegetica) della bellezza di Medusa, e della violenza che Nettuno le infligge, con conseguenze doppiamente fatali, è tale da giustificare il passaggio alla narrazione diretta. Sull'eziologia della capigliatura di Medusa (tranne che per l'amore di Posidone-Nettuno per Medusa, su cui cfr. già Esiodo, *Theog.* 278-9 che parla però di un accoppiamento avvenuto «nel molle prato e tra i fiori di primavera», escludendo qualunque legame con Minerva e un suo tempio) non abbiamo fonti anteriori a Ovidio (cfr. anche VI 119-20, dove si dice che Nettuno avrebbe assunto la forma di uccello). Il presupposto di una particolare bellezza di Medusa è implicito nella versione, minoritaria, secondo cui la donna «fu decapitata a causa di Atena» per aver voluto «gareggiare con lei anche per la bellezza» (Apollodoro, II 4, 3 [46], con Scarpi 1996, *ad loc.*; cfr. anche Cicerone, *Ver.* IV 56, 124 *Gorginis os pulcherrimum cinctum anguibus* e la nota a 672-5).

794-5. *clarissima forma ... procorum*: molto simile (secondo lo schema grande bellezza – molti corteggiatori) l'introduzione della storia di Deianira: *pulcherrima uirgo / multorumque fuit spes inuidiosa procorum* (IX 9-10); cfr. anche XII 190-2 (Ceni) *uirgo pulcherrima ... / multorum frustra uotis optata procorum*. Il nesso raro *spes inuidiosa* (già in Properzio, II 1, 73 riferito a Mecenate; cfr. Fedeli 2005, *ad loc.*) insiste sul tema del «vedere», centrale nella figura di Medusa.

796. *conspicior*: il principale motivo di ammirazione (su quest'uso di *conspicio* cfr. Bömer, a IV 19) in Medusa (propriamente la sua «parte più vista») è la capigliatura; la specificazione che il narratore (come uno scrupoloso storiografo e critico delle fonti) fornisce, di aver trovato testimoni autoptici (*uidisse*: i soli ad aver visto Medusa indenni), insiste su questo «eccesso dello sguardo» che è ovviamente la premessa per il contrappasso cui Medusa sarà condannata.

799-800. *auersa ... texit*: il gesto di Minerva, che si volta e si copre gli occhi (su *uultus* come fondamento dell'identità personale legato alla mobilità e alla mutevolezza, cfr. M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000, p. 322 sgg.) per non vedere Medusa, vittima dello stupro di Nettuno, è innovazione di Ovidio e non sembra aver paralleli nelle altre fonti del mito (d'altra parte è notoriamente terribile lo sguardo della stessa Minerva, che in Euripide, *Hel.* 1387 è detta γωργώπις, «con lo sguardo di Gorgone»; cfr. anche Barchiesi 2005, pp. 300-1 nota a II 748-52). Un parallelo c'è invece, nel poema stesso, con la vicenda di Ippomene (X 681 sgg.) e della sua *concubitus intempestiua cupido* con Atalanta all'interno di un tempio ricco di *multa ... lignea ... ueterum simulacra deorum*, i quali di fronte all'accoppia-

mento distolgono lo sguardo (*uetito temerat sacraria probro. / sacra re-torserunt oculos*, vv. 695-6) e puniscono i colpevoli del sacrilegio con una metamorfosi in leoni (cfr. anche *Fasti* III 45-6 per la reazione della dea Vesta al parto della vestale Silvia: *Vestae simulacra feruntur / uirgineas oculis opposuisse manus*). Ma il modello più pertinente (seppur ignorato nei commenti) è la violenza fatta da Aiace Oileo a Cassandra proprio nel tempio di Atena-Minerva a Troia (doveva essere narrata nel *Ciclo*, e poi da Callimaco, fr. 35 Pfeiffer, e altri poeti ellenistici): per evitare la vista dell'atto, che condannerà Aiace alla rovina, «la dea alzò gli occhi del simulacro verso il soffitto» (cfr. anche Licofrone, *Alexandra* 361-2 «indignata con l'esercito, volgerà gli occhi in alto verso il soffitto»; altro in A. Pardini, *La colpa di Aiace e la poesia augustea*, «MD» XXII 1989, pp. 201-6 e A. Barchiesi, «The statue of Athena at Troy and Carthage», in P. Knox - C. Foss (edd.), *Style and tradition: studies in honor of W. Clausen*, Stuttgart 1998, pp. 132-42). Un tempio come spazio di protezione dalla violenza sessuale è elemento che ricorre anche nelle vicende familiari dello stesso Perseo, quando dopo l'impresa della Medusa, «tornato a Serifo, trovò che sua madre, insieme con Ditti, si era rifugiata sugli altari degli dèi per evitare la violenza di Polidette» (Apollodoro, II 4, 3 [45]). In ogni caso è evidente che qui Ovidio rilegge il gesto di Minerva come un'anticipazione di quello che sarà necessario per chiunque vorrà evitare la «morte di pietra» prodotta dalla vista di Medusa: cfr. *uultus auertite uestros* e *auertitur* a V 179 e 214. *castos aegide uultus*: lo scudo con cui Minerva si protegge lo sguardo dalla vista di Medusa (un uso opposto a quello di Perseo, che si serve dello scudo come specchio per guardarla neutralizzandone gli effetti: cfr. vv. 782-3) è attributo tradizionale della dea e del suo potere, che ella mutua dal padre Giove, appunto «egioco», portatore dell'egida, come forse vuol ricordare la definizione *nata Iouis* (cfr. già II 755, ma sulla sua forma ved. la nota a 802). Non meno tradizionale è la castità della dea, e anzi la sua spiccata avversione al sesso (come ben sa Aracne, che per irritarla non mancherà di rappresentare nel proprio arazzo anche lo stupro avvenuto nel suo tempio: cfr. VI 119-20 *sensit uolucrum crinita colubris / mater equi uolucris*): cfr. anche Barchiesi 2005, pp. 300-1 nota a II 748-52 (con ipotesi su possibili cause della ipersensibilità della dea in questo campo). Un tema sotteso (e implicito nell'ideologia delle Minieidi, fanatiche devote della dea) a tutta la prima parte di questo libro, che anche sotto questo aspetto si chiude trovando un ulteriore elemento di coesione.

800. *neue* ... *impune*: che un'offesa, vera o presunta, non debba restare impunita rientra fra le prove di forza che un potente, o una divinità, esige a dimostrazione della propria autorità: cfr. p. es. II 474

(Giunone) *haud impune feres*; XI 207 (Nettuno) = XIV 383 (Circe) *non impune feres*; VI 318 *non impune deam ueteres spreuer colonis*; VIII 279; XI 67 ecc.

801. *turpes*: insiste, in opposizione a *conspicior*, sul contrappasso che rovescia lo sguardo del desiderio in disgusto e paura.

802-3. *nunc quoque* ... *angues*: l'ultimo distico del libro fornisce < l'eziologia del *gorgoneion*, il terrifico «occhio» dell'egida di Minerva (collocato in *aduerso* perché la sua vista sia frontale, e quindi efficace), costituito dalla testa anguicrinata di Medusa, che è il simbolo del suo potere terrorizzante (cfr. p. es. *Gorgone saeua* in Virgilio, *Aen.* II 616) e paralizza chi la vede (chi è *attonitus*, cioè «fulminato» dal *numen* divino, è come pietrificato: cfr. p. es. Cerere che alle notizie di Aretusa su Proserpina *stupuit ceu saxea ... attonitaeque diu similis fuit*, V 509-10). Mentre al v. 799 (e, sembrerebbe, a V 46 come p. es. in Orazio, *Carm.* III 4, 57; Valerio Flacco, VI 174 e 396-7; Stazio, *Theb.* VIII 510, e altrove) l'egida ha chiaramente la forma di scudo, qui va intesa invece come la corazza che la dea indossa (fin da Omero, *Il.* V 738 sgg., dove però somiglia ancora a una specie di mantello protettivo) e che lei stessa rappresenterà nel suo arazzo: cfr. VI 79 *defenditur aegide pectus* (cfr. anche II 754-5 e Servio, *ad Aen.* VIII 435 *aegis proprie est munimentum pectoris aereum, habens in medio Gorgonis caput* e Marziale, VII 1). Ne dà una descrizione, mentre la lavorano i Ciclopi, Virgilio in *Aen.* VIII 435-8 *aegidaque horrifera, turbatae Palladis arma, / certatim squamis serpentum auroque polibant / conexosque anguis ipsamque in pectore diuae / Gorgona desecto uertentem lumina collo* («e levigavano a gara nelle squame d'oro di serpente l'egida orrenda, arma di Pallade irata, e le serpi intrecciate, e nel petto della dea la Gorgone, che ruota gli occhi sul mozzo collo»). *nunc quoque*: un ulteriore anacronismo. Il consueto modulo eziologico (cfr. la nota a 561) che rileva degli attributi canonici nella rappresentazione della divinità (cfr. p. es. I 559 sgg. per Apollo) e familiari al lettore, ricorre solitamente sulla bocca del narratore esterno (il cui tempo coincide con quello del lettore), come p. es. ai vv. 561, 602 e 750. Qui invece è sulla bocca di Perseo, e la differenza fra il suo tempo (quello della narrazione) e il tempo della storia (o narrativo) è minima (Perseo è sulla strada di ritorno da quell'impresa verso Serifo, dove deve consegnare la testa della Medusa al re Polidette: cfr. la nota a 615-20), certo non tale da giustificare una notazione che fuoriesce dal «tempo del mito». Secondo la versione di Apollodoro (II 4, 3 [46]), conclusa l'impresa con il ritorno a Serifo, Perseo restituì gli strumenti che aveva avuto dalle ninfe e «diede la testa della Gorgone ad Atena» che «la collocò al centro del suo scudo». Il libro si chiude, senza didascalie narrative, sulla voce di un personaggio

(come nei libri V, X e XI), Perseo che conclude il racconto della storia di Medusa; anche se, come abbiamo visto, proprio alla fine (*nunc quoque*) il narratore interno assume le funzioni di quello esterno, dialogando con il lettore, e creando quindi un effetto di chiusura (almeno parziale; in realtà la vicenda di Perseo è tutt'altro che conclusa e avrà ancora molto spazio nel libro seguente).

«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 Eralito 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 II
(Libri III-IV)

a cura di Alessandro Barchiesi

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Ludovica Koch

Commento di Alessandro Barchiesi
e Gianpiero Rosati

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione di
Assicurazioni Generali
Banco di Sicilia
Fondazione Cariplo
Fondazione Carisbo

ISBN 978-88-04-56234-4

Grafica di Vittorio Merico

© Fondazione Lorenzo Valla 2007
I edizione marzo 2007

www.librimondadori.it