COMMENTO

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

Libro quinto

La prima parte (circa un terzo) del libro V consiste nel completamento del ciclo di Perseo, cioè nella narrazione della sua impresa più propriamente «epica»: la battaglia per la mano di Andromeda contro Fineo e i suoi sostenitori, che egli vince grazie al potere miracoloso della testa di Medusa (una figura la cui produttività mitico-simbolica continua a dispiegarsi fino ai nostri giorni). A fare da tramite con l'ampio episodio che copre il resto del libro, vale a dire la visita di Minerva all'Elicona e il racconto della competizione tra le Muse e le loro arroganti rivali terrene, le Pieridi, concluso dalla punizione di queste ultime, è proprio la figura della dea; Minerva (la cui iniziativa, ispirata da quella competizione, permetterà la transizione al libro VI), che associa nelle sue prerogative il mondo maschile della guerra (Perseo) e quello della cultura e delle arti (le Muse), farà da ponte tra le due parti del libro (von Albrecht 2000, p. 228). <

Sul piano tematico, il libro mette in scena episodi di confronto, o piuttosto di conflitto, tra figure divine (o semi-divine, come Perseo) e mortali che non ne riconoscono o rispettano la superiorità e per questo vengono punite (oltre ai molti nemici di Perseo, rientrano nella categoria le Pieridi ma anche Pireneo, Ascalabo, Ascalafo, Linco e in una qualche misura anche le Sirene). Il mito della Gigantomachia, lo scontro primordiale in cui gli dèi olimpici reprimono il tentativo di sovversione del loro potere, fa da sfondo adeguato alla tentazione o minaccia di disordine che percorre tutta l'ampia sezione degli «dèi vendicatori» (Otis 1970). Un altro nesso tra le due parti del libro è quello tra il mondo epico di Perseo, in cui la scultura (che vi fa il suo ingresso attraverso Medusa) svolge la funzione di perpetuare la memoria (*monimentum*) delle imprese eroiche, e le Muse, che di fronte a Minerva cantano il mito del potere olimpico; questo nesso introduce l'idea del rapporto tra arte e potere, che avrà un suo seguito (in tutt'altri termini) con il mito di Aracne all'inizio del libro seguente.

Dopo il primo saggio di tecnica narrativa della *mise en abyme* sperimentata nel libro IV con i racconti delle Minieidi, Ovidio ne realizza qui una maniera ancora più complessa e sofisticata, con la moltiplicazione delle voci narranti (fino al terzo livello) e una conseguente diffrazione della verità, filtrata e manipolata da ognuna di esse. Un discorso sull'autorità della parola che non è senza rapporto con questo contesto di controllo della verità da parte del potere.

Nel progressivo definirsi degli assetti di potere nel cosmo in formazione ha un ruolo importante l'estensione del dominio di Venere all'unico spazio fin allora immune, il mondo infernale. Questa *prolatio imperii* si realizza tramite l'innamoramento di Dite e le sue nozze con Proserpina, la cui alterna presenza, da allora in poi, negli spazi celesti e in quelli ctonii suggerisce anche lo stabilizzarsi del ciclo delle stagioni, che, insieme alla diffusione dell'agricoltura grazie a una Cerere riconciliata, rende possibile il progresso dell'umanità. La presenza di Venere e del suo potere, in questo libro nodale nella struttura del poema (presenza che sarà ancora più vistosa nel decimo, cioè alla conclusione della seconda pentade), segna anche l'ingresso in uno spazio geografico e culturale cruciale nel panorama delle *Metamorfosi* qual è la Sicilia, dove è ambientata la storia del rapimento di Proserpina (e che è luogo di culto sia di Cerere che di Venere), come tappa del percorso del poema dal mondo greco verso la meta finale di Roma. Tra i contributi più recenti al lungo dibattito sulla divisione in libri del poema, e a favore di una partizione in pentadi, cfr. Holzberg 1998 ed E. Merli, «CQ» LIV 2004, pp. 304-7 (con il poscritto di E.J. Kenney, «CQ» LV 2005, p. 650).

1-249. Il libro si apre in stretta continuità con la fine del precedente. Il banchetto allestito per le nozze di Perseo e Andromeda nel palazzo del padre di lei, il re Cefeo (IV 758 sgg.), e durante il quale l'eroe racconta la storia della decapitazione di Medusa e altre imprese a essa connesse, all'improvviso viene sconvolto dall'irruzione di un gruppo di ribelli capeggiati da Fineo, fratello di Cefeo e già promesso sposo di Andromeda (scalzato da Perseo, che ha sottratto la principessa alla morte). Lui e i suoi amici aggrediscono l'eroe, che dopo una strenua resistenza all'assalto si vede costretto a ricorrere all'arma micidiale di cui dispone, la testa della Medusa, che neutralizza i suoi aggressori, e da ultimo lo stesso Fineo, trasformandoli in statue. Se dunque la prima *aristia* di Perseo nel regno di Cefeo, la liberazione di Andromeda con l'uccisione del mostro marino, era stata possibile grazie soprattutto ai calzari alati, la nuova *aristia*, che occupa la prima parte del libro V, ha nel potere miracoloso della Gorgone il suo strumento risolutivo. Sul piano della struttura generale della *Perseide*, si può dire che la prima sezione, nel libro IV, con il «viaggio» di Perseo nel Mediterraneo, ne è la parte odissiaca, mentre la battaglia del libro V ne rappresenta la parte iliadica (Holzberg 2007, p. 53).

L'ampia sezione iniziale (più di un terzo) del libro narra quindi la prima vicenda davvero epica del poema: si tratta infatti di una battaglia (classificabile nelle *res gestae regumque ducumque et tristia bella* della nota definizione oraziana di *Ars* 73), che si svolge però nello spazio insolito del banchetto nuziale, e che vede contrapposti lo sposo (cui va il favore della famiglia regale) e il pretendente locale deluso (questa «battaglia a tavola» avrà una replica nel libro XII, vv. 210-376, quando alle nozze fra Piritoo e Ippodamia si scatena uno scontro fra Lapiti e Centauri). Della storia, cui nelle linee generali corrisponde il sommario sunto di Apollodoro, II 4, 3 [44] («Fineo, che era fratello di Cefeo e si era impegnato per primo a sposare Andromeda, ordì un complotto contro di lui: quando Perseo lo venne a sapere, mostrò la testa della Gorgone a Fineo e ai suoi complici e li trasformò in pietra all'istante»; trad. M.G. Ciani), non si conoscono modelli precedenti cui Ovidio si sia attenuto (la proposta di ricondurla a Euripide ha raccolto scarso favore; sul soggetto nell'opera di Euripide cfr. ora I. Karamanou, *Euripides. Danae and Dictys*, München-Leipzig 2006, oltre a R. Klimek-Winter, *Andromedatragödien*, Stuttgart 1993). Con buona probabilità si deve proprio a Ovidio la sceneggiatura dell'episodio, costruita sulla base soprattutto di due grandi modelli epici, Omero e Virgilio. Nel libro XXII dell'*Odissea* egli poteva trovare l'archetipo dello scontro a tavola, che si scatena quando, dopo la prova dell'arco nella sala del banchetto, Odisseo rivela la sua identità e fa strage dei proci (sulla tradizione epica di questo «antibanchetto» cfr. Bettenworth 2004, pp. 395-477): uno scontro in cui era in gioco la sposa del re come pegno e simbolo del potere. Dall'*Eneide*, invece, Ovidio trae lo schema della contesa per la principessa che, figlia unica promessa a un nobile pretendente locale, viene poi concessa in sposa a un eroe straniero evidentemente guidato dal destino che, nello scontro finale, sconfigge il rivale e ottiene il regno.

Nella versione originale della storia di Perseo un banchetto aveva luogo nella reggia di Serifo all'inizio, quando Polidette annunciava le sue finte nozze e ordinava all'eroe di portargli come dono la testa della Medusa (ved. Rosati 2007, pp. 326-7 nota a IV 615-20), mentre un secondo banchetto nella stessa reggia doveva svolgersi al suo ritorno con il trofeo; in questa occasione Perseo si vendicava del re e dei suoi convitati trasformandoli in pietra (così va interpretato Pindaro, *Pyth.* 12, 11-5: cfr. Bernardini 1971 e Bernardini et alii 1995, *ad loc.*). Ovidio colloca invece la scena del banchetto (mo-

dellata su una precisa tipologia epica: cfr. Rosati 2007, pp. 346-7 nota a IV 765-7) prima del viaggio di ritorno, nella reggia di Cefeo, dove si scatena contro l'eroe la battaglia capeggiata da Fineo. Sono quindi quest'ultimo e tutti i suoi amici-alleati a diventare le vittime della pietrificazione prodotta dalla vista della Gorgone, mentre alla resa dei conti finale con Polidette viene riservato uno spazio molto limitato; sia la vendetta contro Preto sia quella contro Polidette appaiono come una semplice appendice alla lunga *aristia* in terra africana di Perseo contro Fineo (che a sua volta contribuisce, nell'economia generale, a spostare il peso sulla vicenda «epica» che ruota attorno ad Andromeda). In fondo per Perseo l'abbandono del suolo africano di Andromeda per ritornare ad Argo e a Serifo è un dovere di *pietas* (nei confronti del nonno Acrisio e della madre Danae), un po' come per Enea la partenza da Cartagine per Roma. Ridefinita la struttura generale in questo quadro, acquista un forte rilievo l'analogia, più volte segnalata dai critici, con lo schema dell'*Eneide*: alla pentade costituita nel poema virgiliano da Enea-Turno-Lavinia-Latino-Amata corrisponde quella composta da Perseo-Fineo-Andromeda-Cefeo-Cassiope, con una sostanziale corrispondenza nelle rispettive funzioni narrative. Ne danno conferma numerosi e precisi richiami lessicali e analogie molto strette nella stessa sceneggiatura, come p. es. nella scena finale del «duello» fra i due antagonisti (cfr. Hardie 2002b, p. 179).

Su questa matrice di fondo omerica, il linguaggio della battaglia è tipicamente virgiliano: l'*Eneide* è non solo un repertorio onomastico per i vari personaggi minori, commensali improvvisamente trasformati in guerrieri, ma anche per il lessico e la fraseologia, e per la «sintassi del combattimento» (tipologia dei gesti dei combattenti, forme di reazione e aggressione verbale contro i nemici, descrizione dei colpi inferti e delle ferite procurate). La stessa similitudine del vento che agita il mare evoca la scena iniziale dell'*Eneide*: è un segnale di nuovo inizio, un inizio epico (M. von Albrecht, *Les comparaisons dans les Métamorphoses d'Ovide*, «BAGB» I 1981, pp. 29-30), che sollecita aspettative che però saranno subito spiazzate, perché l'epica che avrà luogo è del tutto anomala: una battaglia «uno contro tutti» non su un campo aperto ma all'interno di una reggia, fra commensali dello stesso banchetto. La caratura epica dell'episodio trova conferma in numerosi tratti espressivi tipici del genere, da Omero a Ennio, il padre nobile dell'epica latina (p. es. vv. 103-6, 117-8).

Quella che si combatte nella reggia di Cefeo è la prima guerra del poema (e della storia del mondo che esso racconta), che viene descritta nel suo scatenarsi occasionale ma anche nella sua «formalizzazione», cioè in una ricostruzione dei momenti che ne scandiscono la dichiarazione e la conclusione (cfr. le note a 32 e a 220). Una guerra contro nemici «stranieri» (e in vari casi anche moralmente ignobili: cfr. p. es. vv. 103-4, 115, 145, 148, 187-8), che Perseo conduce affrontando uno schieramento molto variegato sul piano etnico-geografico, ma tale da abbracciare l'intero mondo afro-asiatico (Schmitzer 1990, p. 243): India (v. 47), Assiria (v. 60), Egitto (v. 74), Libia (v. 75), Babilonia (v. 85), Caucaso (v. 86), coste della Sirte (v. 124), Marmarica (v. 125) e delta del Nilo (vv. 144, 187), Nasamonia (v. 129), Battriana (v. 135), Palestina (v. 145), Commagene e Nabatea (v. 163), oltre all'Etiopia dello stesso Fineo (cfr. IV 669); un catalogo impressionante, che ricorda i cinquantacinque nomi geografici di popolazioni conquistate elencati nelle *Res gestae* di Augusto. La vittoria, di cui Medusa (non a caso presente sullo scudo di Marte Ultore: cfr. Siebler 1987, p. 51) è lo strumento, ha allora il sapore di un trionfo imperialistico del «romano» Perseo, l'eroe civilizzatore (ha ucciso il mostro marino) e *ultor* dei diritti violati (cfr. le note a 135 e a 138), sull'Oriente fomite e simbolo di ribellione e disordine (uno scontro che ricorda quello di Azio rappresentato sullo scudo virgiliano di Enea). La maschera di Medusa, presente nell'egida di Giove e dunque assunta a simbolo del potere universale già da Alessandro, doveva anche essere presente nel programma decorativo del Foro di Augusto (G. Capecchi, «Protome di divinità dal Foro di Augusto in Roma nel Museo Archeologico di Firenze», in *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, III, Roma 1984, p. 501 e nt. 10; S. Ensoli, «Clipei figurati dei Fori di età imperiale a Roma e nelle province occidentali. Da sigla apotropaica a simbolo di divinizzazione imperiale», in J. Arce – S. Ensoli – E. La Rocca [edd.], *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero*, Milano 1997, pp. 161-9, in partic. p. 163), come conferma l'ampia diffusione che tale modello ebbe nelle province in età imperiale. Medusa, anche in virtù della sua frequente associazione/opposizione alla figura di Giove-Ammone (presente anch'essa nel Foro di Augusto), emblema dell'Oriente, poteva apparire allora come figura simbolo dell'Occidente (dove ha anche le sue origini: cfr. Rosati 2007, pp. 345-6 nota a IV 765-89), e suggerire una lettura politica dell'episodio, come scontro di due mondi contrapposti.

Il ciclo epico di Perseo inaugura così l'ingresso di questo genere letterario nel poema, insieme con l'oggetto che simbolicamente rappresenta l'idea della continuazione della fama dopo la morte (che l'epica ha come proprio compito specifico): la statua di marmo. Mentre le altre versioni del mito di Medusa e del potere del suo sguardo parlano di una generica trasformazione in pietra (come p. es. la metamorfosi cui vanno soggetti Batto a II 706-7 e Aglauro a II 820-32), è solo Ovidio che introduce l'idea della statua, del marmo come *imago*

e *monimentum* (Solodow 1988, pp. 204-5). Per i lettori di Ovidio il marmo era ormai diventato il materiale simbolo dell'architettura monumentale (a cominciare dal Foro di Augusto e dal tempio di Marte Ultore: cfr. Zanker 1984, pp. 11, 13) che proprio in età augustea ebbe a Roma un fortissimo sviluppo: è noto che fra i meriti che Augusto rivendicava c'era quello di aver ereditato una città di mattoni e di averla resa di marmo (Svetonio, *Aug.* 28, 3; Cassio Dione, LVI 30, 3). Oltre al sempre maggiore uso del marmo (anche a seguito della scoperta e sfruttamento delle cave di Luni, che fornivano il marmo che sarà poi detto «di Carrara») per gli edifici, sia pubblici sia privati (quale segno del prestigio sociale dei proprietari: Pensabene 2002, pp. 4-6), i Romani videro la città popolarsi letteralmente anche di statue. La loro esperienza visiva veniva così messa a confronto con un nuovo linguaggio iconico che attraverso il «potere delle immagini» dava espressione all'ideologia del principe e alla celebrazione della sua famiglia (A.J. Boyle, *Ovid and the Monuments. A Poet's Rome*, Bendigo 2003), ma anche all'estensione del dominio imperiale di Roma, attraverso l'esibizione di statue-simbolo dei nemici sconfitti; ved. C. Edwards, «Incorporating the alien: the art of conquest», in C. Edwards – G. Woolf (edd.), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge 2003, pp. 44-70. Il marmo diventava non solo una visibile, spettacolare dimostrazione del nuovo potere imperiale ma anche il simbolo della sua autocoscienza (cfr. Zanker 1989, pp. 343-53; Stewart 2003; M. Bradley, *Colour and marble in early imperial Rome*, «PCPhS» LII 2006, pp. 1-22). Agli svariati tipi di marmo, bianchi e policromi, era connesso un complesso linguaggio simbolico che associava la loro provenienza alla geografia dell'impero: l'esibizione dei diversi marmi diventava così una trionfale parata delle popolazioni sottomesse dal potere romano (cfr. R.M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986, e Id., «Nuove immagini del potere romano. Sculture in marmo colorato nell'impero romano», in De Nuccio – Ungaro 2002, pp. 83-105). La *Perseide* ovidiana è dunque anche l'αἴτιον dell'ingresso (nel poema e nella storia del mondo) della scultura e della sua funzione «politica»; non a caso l'eroe entra trionfalmente in scena impugnando come trofeo la testa di Medusa detta *spolium memorabile monstri* (IV 615), una definizione che esprime l'idea di un potere vittorioso e della sua rappresentazione.

L'*aristia* epica di Perseo, anche per il fatto di essere a suo modo una riscrittura dell'*Eneide* virgiliana, è la dimostrazione di come un testo diventa «monumento» («Ovid elides fully the gap between ecphrastic image and narrative reality by producing a "work of art" that *is* the event that it depicts», Hardie 2002b, p. 179); e il poeta-

artista dotato del potere di eternare la memoria creando statue-*monimenta* ci appare come una figura-Medusa (al riguardo cfr. J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris 1989 e Rimell 2006, pp. 61-2). In questa prospettiva che assimila l'artista a Medusa, è notevole un passo del neo-sofista greco Filostrato, che nelle *Imagines* (I 29, 3) descrive un quadro che ha come soggetto Perseo, il quale impugna la testa di Medusa ma è attento a sottrarla alla vista dello spettatore che guarda il quadro (per risparmiargli il destino toccato alle vittime di quello sguardo). La componente visivo-spettacolare è dominante nella *Perseide*, che è un trionfo dell'estetica barocca. Importanti sull'episodio Baldo 1995, pp. 203-51 e Hardie 2002b, pp. 178-86; ved. anche Keith 2002, pp. 240-5. Un vivace profilo del mito di Perseo, anche nei suoi sviluppi post-antichi, offre ora Ogden 2008. Su Medusa come figura della poetica ovidiana cfr. Rimell 2006.

1-7. Il periodo iniziale, insolitamente lungo, sembra tradurre sul piano sintattico il carattere epicamente sostenuto del registro narrativo, anche in virtù della topica similitudine conclusiva. L'improvvisa metamorfosi (*uersa*) del banchetto in battaglia rispecchia la conversione, che qui si realizza, di una scena tipica del genere epico in un *bellum* (v. 8) anomalo sia per il luogo in cui si svolge sia per le armi che vi si impiegano. Anche lo scarto dei registri espressivi (*repentinos tumultus* è nesso esclusivo del lessico storiografico) segnala l'imminenza di una battaglia «fuori luogo», provocata da una sedizione che sconvolge un quadro di pace e stabilità come il banchetto nuziale della nuova coppia regale (frutto di un'unione cementata dalla *uirtus* e voluta dal fato).

1-2. *Dumque ... commemorat*: l'indicazione temporale fissa lo sfondo (il racconto di Perseo durante il banchetto nuziale nella reggia di Cefeo) su cui collocare il nuovo episodio, e funge da raccordo cronologico con la situazione su cui si è chiuso il libro IV (anche il libro XI inizia con un *dum* di collegamento al libro precedente, concluso dal lungo discorso di Orfeo). *Commemorare* è specifico nel poema per i «racconti a tavola» propri dell'epica: cfr. anche IX 5 e XII 162; sul carattere epico di *memorare* (già Ennio, *Annales* 487 Skutsch) altro in Fedeli 2005, p. 64 a Properzio, II 1, 25. *Danaeius heros*: la definizione (già in *Am.* III 6, 13) tramite matronimico ricapitola la genealogia di Perseo (richiamandone solo indirettamente l'origine da Giove, che sarà messa in dubbio da Fineo poco dopo, vv. 11-2) e ridefinisce il contesto nel quale situare la prossima *aristia* dell'eroe (oltre che la successiva vendetta del nonno Acrisio), mentre con la sua

caratura epicheggiante suscita aspettative di un innalzarsi del registro del racconto. L'epiteto, che sembra coniazione ovidiana (cfr. anche *Ars* I 225 *Danaeia Persis*) e che piacerà molto a Stazio (*Theb.* I 324; III 324; VI 462; VII 162; X 892 *uolucer Danaeius*, detto proprio di Perseo), non presenta altre occorrenze. L'immagine dell'eroe «in mezzo» ai Cefeni (*medio* è come spesso in posizione iconica) suggerisce l'imminente battaglia di «uno contro tutti». *agmine*: è il gruppo dei notabili della città (i *Cepheni proceres* di IV 764), ma il termine anticipa anche la frequente accezione, specificamente militare, di «schiera armata»: cfr., nel pieno della battaglia, v. 161 *aduersa ... in agmina uersus* (e più in generale, per il lessico militare, le note a 149-56 e 200-6).

2. *fremida ... turba*: l'accostamento *fremida regalia* (*fremidus* è *hapax* assoluto) suggerisce l'idea del «tumulto nella reggia», facendolo quasi apparire come un tentativo di sovversione nel cuore del potere (del resto, Cefeo stesso sarà messo sotto accusa: vv. 42-3), e l'inizio di una guerra civile (cfr. anche nella Centauromachia a XII 316 *in tanto fremitu* e a v. 53, nella casa della Fama, *atria turba tenet* detto del *leue uulgus* delle «voci» di cui essa *tota fremit*, v. 47, e del loro potenziale sovversivo: cfr. *Seditio*, v. 61).

3. *atria complentur*: cfr. anche v. 153 *ululatu ... atria complent*; poi Stazio, *Theb.* II 214-5 *laeto regalia coetu / atria complentur* (e anche *Ach.* I 755-6 *atria feruent / regali strepitu*). L'immagine degli atrî regali che «si riempiono» anticipa il fenomeno, cui il lettore assisterà, di uno spazio fisico che sta letteralmente per affollarsi delle statue in cui molti dei presenti saranno trasformati. Si pensa naturalmente alle *imagines* degli antenati che venivano esibite negli atrî delle famiglie nobiliari romane, il luogo di rappresentazione del loro potere (cfr. H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996, in partic. p. 185 sgg.), ma anche ad altri tipi di statue «di artisti stranieri, di bronzo o di marmo» che (a quanto si deduce da Plinio, *Nat. Hist.* XXXV 6) dovevano averle sostituite, nonché alle statue o rappresentazioni pittoriche di atleti (cfr. anche la nota a 183) che servivano per esempio a decorare «palestre e sale da lotta» (*ibid.* 5, con Corso 1988; sulle palestre private e i loro arredi cfr. anche Corso – Romano 1997, pp. 955-6). *coniugialia*: pare coniazione di Ovidio (cfr. VI 536 *coniugialia iura*; XI 743-4 *coniugiale ... foedus*), dettata da necessità metriche; sarà ripresa dal solo Stazio (*Theb.* XII 158-9 *coniugialia ... funera*).

4. *clamor ... arma*: il *clamor* come segnale che annuncia lo scontro caratterizza gli inizi di battaglia in Virgilio (Baldo 1995, p. 193 nt. 110).

6. *adsimilare ... possis*: l'invito al lettore a un'operazione intellettuale che interpreti e visualizzi la situazione diegetica attraverso una similitudine (sulla rarità di *adsimilo* nell'accezione di *comparare* cfr. Baldo 1995, p. 195 nt. 120) costituisce un preciso rinvio alla tradizione epica (di cui la similitudine è la figura più caratterizzante). In particolare quella fra l'insorgere di una folla, o il montare di una sommossa, e l'agitarsi delle onde del mare ha il suo archetipo in Omero (*Il.* II 144 sgg., con una lunga e articolata similitudine marina, la seconda del poema), e ha conosciuto una larga fortuna epica, ad esempio nella poesia di Virgilio (il re Latino attorniato in *Aen.* VII 585 sgg.). Ma l'immagine della tempesta marina come sedizione richiama soprattutto l'inizio dell'*Eneide* (I 81 sgg.), con lo scatenarsi dei venti contro la flotta troiana; tempesta che la similitudine successiva (v. 148 sgg.), la prima del poema, assimila espressamente come nel modello omerico a una sollevazione popolare. *Exasperare* (v. 7), mai usato in poesia prima di Ovidio (e modellato su Virgilio, *Aen.* III 285 *hiems Aquilonibus asperat undas*; cfr. McKeown 1998 a *Am.* II 11, 27), descrive l'increspersi della superficie marina per effetto del vento, ma l'uso spesso figurato del verbo facilita la comparazione suggerita dal narratore (cui non sono estranei tratti da guerra civile, secondo un'immagine presente, p. es., in Orazio, *Carm.* I 14, 1 e nettamente decifrata da Quintiliano, *Inst.* VIII 6, 44 *fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus*).

8-12. *primus ... Cepheus*: il risalto iniziale (nel verso e nel periodo) di *primus in his Phineus* isola la figura del promotore della ribellione e antagonista di Perseo (notevole l'analogia con Virgilio, *Aen.* VII 647-8 *Primus init bellum ... / contemptor diuum Mezentius*). *Temerarius* (mai nell'epica prima di Ovidio) esprime il giudizio del narratore sulla sua sconsideratezza e sulle ragioni dei due avversari (sulla posizione del narratore ved. v. 200 *ex merito poenas subiere*); per il lessico cfr. Livio, XXV 1, 4 *temerariae pugnae auctor*. L'*indignatio* di Fineo (su *en* cfr. Donato, *ad Terentii Phor.* 348 *en uim habet indignationis post enarratam iniuriam*) è un altro segnale di «inizio epico» (come l'ira, μῆνιν, di *Iliade* I 1 è in assoluto la prima «parola» epica, e nel segno dell'ira di Poseidone si apre l'*Odissea*, I 20). Nell'*Eneide* (I 37 sgg.) era stata Giunone a dar voce alla collera di fronte al destino glorioso assegnato ai nemici troiani, un passo che nelle stesse *Metamorfosi* (I 182 sgg.) ha il suo corrispettivo nell'ira di Giove contro la protervia degli uomini (sono le prime «voci» dei due poemi). Analogamente mossa dall'ira è la prima voce dell'*Iliade*, quella di Crise (χολωθείς, I 9; da meno aspra riprovazione dei comportamenti umani quella di Zeus nell'*Odissea*, I 32 sgg.).

9. *aeratae cuspidis*: per la clausola cfr. VI 78 (= *Her.* 3, 119) *acutae cuspidis hastam*; VII 131 *praeacutae cuspidis hastas*; *Ilias Latina* 802

robustae cuspidis hastas; Silio Italico, VI 215 *immensae cuspidis hastam*. Il dettaglio della punta metallica potrebbe essere un dato interessante sul piano antiquario: era infatti previsto che la lancia che ritualmente scagliava il Feziale fosse appunto *ferrata*, oppure di corniolo e con la punta bruciata (Livio, I 32, 12). L'unica altra occorrenza di *aerata cuspis* è in *Met.* VIII 408.

10. *en ... en adsum*: Fineo afferma orgogliosamente il proprio ruolo di antagonista e agitando minacciosamente la lancia (il gesto tipico dell'eroe che entra in battaglia: cfr., p. es., *Aen.* X 762; XI 767; XII 442) rivendica i diritti di pretendente alla mano di Andromeda. Un parallelo in *Met.* XI 7-8, dove una schiera di menadi tracie va all'assalto di Orfeo e una di loro gli scaglia contro una «lancia» (cioè un tirso; sul valore di questo gesto cfr. la nota a 32): *«en» ait, «en, hic est nostri contemptor!» et hastam / uatis Apollinei uocalia misit in ora.* Per analoghe forme drammatico-enfatiche di autopresentazione cfr. Sallustio, *Hist.* II 47, 10 Maurenbrecher *adsum en C. Cotta consul*; Lucano, I 201-2 *en, adsum uictor terraque marique / Caesar*; Seneca, *Dial.* II 6, 4 *en adsum hoc uobis probaturus*; Valerio Flacco, V 315; Apuleio, *Met.* XI 5, 1 *en adsum tuis commota, Luci, precibus* (in Ovidio cfr. le parole di Bacco ad Arianna in *Ars* I 555 *en, adsum tibi cura fidelior*; e di un marinaio tirreno in *Met.* III 605 *adsumus en*). Il modello qui più pertinente sembra però l'ingresso in battaglia di Turno in *Aen.* IX 51-3 *«Ecquis erit mecum, iuuenes, qui primus in hostem? / en» ait, et iaculum attorquens emittit in auras, / principium pugnae, et campo sese arduus infert*, che assolve all'identica funzione narrativa di Fineo (Baldo 1995, pp. 207 e 247). *praereptae coniugis ultor*: Fineo parla con le parole di Turno, *Aen.* IX 138 *coniuge praerepta* (dove già Servio rileva il *color* retorico del lessico: *inuidiose sponsam coniugem uocat*), che richiama il precedente del ratto di Elena da parte del troiano Paride; sulla stessa linea Ausonio nell'epitaffio di Agamennone (1, 1), detto *fraternae coniugis ultor* (il nesso *praerepta coniuge* anche in Stazio, *Siluae* II 6, 4; la clausola *coniugis ultor* in *Theb.* VIII 603). In questo modo Ovidio fa risaltare lo schema epico-virgiliano in cui viene calata la vicenda del conflitto fra i due pretendenti alla mano di Andromeda, ed è notevole che il ruolo di *ultor* (che legittima le ragioni di chi se ne fregia) venga successivamente trasferito dal narratore a Perseo (cfr. vv. 138 e 237, con le note relative). La rivendicazione di questo ruolo da parte di Fineo ha anche a che fare con la sua pretesa di combattere una «guerra giusta» (ved. Cicerone, *Rep.* III 25 *nam extra quam ulciscendi aut propulsandorum hostium causam bellum geri iustum nullum potest*): del resto la *rerum repetitio* era l'atto che formalmente precedeva l'inizio della guerra (cfr. Rosati 2008, p. 447). Cfr. anche la nota a 220.

11-2. *falsum ... Iuppiter*: come Acrisio (cfr. IV 613) e Atlante (IV 649-50) anche Fineo si dichiara scettico di fronte alla miracolosa nascita divina di Perseo da Giove trasformato in pioggia d'oro (rivendicata dall'eroe stesso a IV 697-8). Nelle intenzioni offensive di Fineo «falso» non è tanto l'oro in cui il dio si sarebbe tramutato (e tuttavia è implicito un gioco sul concetto di Giove «falsario»), ma la storia stessa della sua metamorfosi; a ogni modo la sfida che nemmeno Giove potrà sottrarlo alle sue mani (*eripiet* riprende beffardamente *praereptae*) suona anche blasfema, e contribuisce a definire l'*ethos* di un personaggio sordo alle ragioni dell'umanità e della *pietas* (una sorta di replica di Atlante: Neschke 1982, p. 84).

12-29. Cefeo interviene per fermare il fratello, cercando di richiamarlo alla ragionevolezza (*furentem*, v. 13) e impedirgli di commettere un *facinus* (v. 14). L'argomento cui si appella è quello della giusta ricompensa che Perseo ha meritato con la sua impresa, mentre Fineo non si è mostrato all'altezza della situazione. In realtà la promessa fatta a Fineo, che ora Cefeo ritratta, sembra rientrare nell'istituto giuridico dell'epiclerato, tipico del matrimonio greco, nel quale la donna non ereditava (diversamente che in quello romano), ma se era figlia di un padre privo di discendenti maschi era tenuta (come ἐπίκληρος) a sposare il parente più prossimo, spesso il fratello del padre, per salvaguardare il patrimonio da trasmettere a un futuro figlio; con Perseo si avrebbe quindi un passaggio dall'endogamia all'esogamia. Sul piano espressivo, l'incalzare delle interrogative, che spezzano il ritmo dei vv. 13-5, rende il tono drammatico dell'intervento del re, la cui figura di vecchio saggio e moderato sembra costruita sul modello di Latino. La drammatizzazione è accentuata dall'ellissi dell'oggetto di *mittere* (l'*hasta* di v. 9), che sembra fungere quasi da icona del gesto mancato. *Conanti mittere* introduce in effetti un tema e un'immagine, l'intenzione di compiere un gesto che viene ostacolata, ritardata o frustrata, dall'intervento di una forza esterna, che avrà ampio spazio nel ricorso alla testa di Medusa da parte di Perseo.

15. *hac ... dote*: il riferimento alla *dos* ricorda il linguaggio degli accordi matrimoniali già impiegato nel patto di IV 701-5 (cfr. Rosati 2007, p. 339 sgg. note a IV 697-702, 703, 757-8): cfr. Treggiari 1991, pp. 323-64. La metafora sembra richiamare Virgilio, *Aen.* VII 317-8 *hac gener atque socer coeant mercede suorum: / sanguine Troiano et Rutulo dotabere, uirgo.*

17-8. *sed ... sed ... sed*: il martellare delle avversative scandisce l'incalzante argomentazione logica di Cefeo nel ribattere all'accusa di Fineo (l'accumulo è addotto come caso esemplare di pleonasmo da

Quintiliano, *Inst.* IX 3, 48), e nel contrapporre all'ingiusto bersaglio delle sue recriminazioni i veri responsabili della condanna subita da Andromeda (*uerum si quaeris* sembra anche replicare polemicamente al *falsum* di v. 11, nelle parole di Fineo).

17. *graue ... numen*: Cefeo (anche per scusare la temerarietà della moglie) attribuisce alla crudeltà delle Nereidi (*OLD*, *s. u.* «grauis» 11a) la punizione dell'innocente Andromeda per l'arroganza di Cassiope (cfr. Rosati 2007, p. 336 nota a IV 670-1); risulta un po' straniante il riferimento alla *grauitas* delle Nereidi, che vediamo solitamente volteggiare fra le onde marine. *Ammon*: su questa divinità cfr. Rosati 2007, p. 336 nota a IV 670-1; il nesso *corniger Ammon* (in clausola anche a XV 309 e in *Ars* III 789, per il quale cfr. Gibson 2003, *ad loc.*) tornerà nella storia parallela di Esione liberata da Ercole (brevemente riassunta in *Met.* XI 211-3) narrata da Valerio Flacco (II 482 *hoc corniger imperat Ammon*), che chiaramente la modella sull'Andromeda di Ovidio (ne dà conferma anche la responsabilità nella vicenda di Ammone, estranea a tutte le altre fonti: cfr. Poortvliet 1991, *ad loc.*).

18-9. *uisceribus ... meis*: l'espressione, tesa nella sua crudezza (cfr. Manilio, V 544 *teneros ut belua manderet artus*) a enfatizzare la drammaticità del pericolo (e dunque il merito di Perseo a fronte dell'inerzia di Fineo), presuppone la diffusa metafora che identifica in un figlio le «viscere» del genitore: cfr. anche *Met.* VI 651 *inque suam sua uiscera congerit aluum*. L'uso non sembra attestato prima di Ovidio, e piacerà a Seneca tragico (ampia discussione in Guastella 2001, pp. 86-107 e in Casali 1995, pp. 225-6).

22. *te spectante*: oltre a richiamare la spettacolarità dello scontro (su cui cfr. Rosati 2007, pp. 339 e 342-3 note a IV 688-94 e 735), insiste sull'inazione di Fineo rispetto al coraggioso intervento di Perseo, e sembrerebbe anche sullo stupore-ammirazione del primo per l'*aristia* dell'eroe. Nel verbo è implicito il destino che attende Fineo: cfr. v. 228 *spectabere*.

28. *et meritis ... pactus*: un preciso richiamo al patto nuziale stipulato espressamente (IV 697-703) da Perseo prima dello scontro col mostro marino.

30. *ille nihil contra*: l'ellissi del verbo nella frase nominale è espressiva dello stallo, dell'incapacità di replicare sul piano logico agli argomenti enunciati da Cefeo: un parallelo anche di situazione (Eurito, il Centauro che ha aggredito Ippodamia sposa di Piritoo, non sa ribattere alle parole indignate di Teseo), e con il commento del narratore, a XII 232-3, nella battaglia durante il banchetto fra Centauri e Lapiti: *ille nihil contra (neque enim defendere uerbis / talia facta potest)*; poi Stazio, *Theb.* VIII 680; *illa nihil contra* in Valerio Flacco, VI 488 e VII 388, sempre dopo discorso diretto. L'archetipo della struttura è nel racconto del sogno di Enea, cui appare Ettore, che non risponde alle sue domande ma lo esorta alla fuga: Virgilio, *Aen.* II 287-8 *ille nihil, nec me quaerentem uana moratur, / sed ...*; su quel modello cfr. Ovidio, *Met.* VII 743 *illa nihil* (la paralisi espressiva ed emotiva di Procri dopo la trappola tesale da Cefalo); *Fasti* II 797-8 *illa nihil, neque enim uocem uiresque loquendi / aut aliquid toto pectore mentis habet* (il silenzio atterrito di Lucrezia di fronte a Tarquinio).

30-1. *uultu ... spectans*: la mobilità inquieta dello sguardo (un segno già in sé tipico dell'ira: cfr. Seneca, *Dial.* III 1, 4) come indizio di un'aggressività momentaneamente frenata solo dall'incertezza del bersaglio da colpire, qualifica il *furor* sconsiderato di Fineo. Diverso invece, in contesti epico-bellici, lo sguardo mobile ma teso a non lasciare via di scampo a un bersaglio ben individuato (come Caco per Ercole in *Aen.* VIII 228-9 *ecce furens animis aderat Tirynthius omnemque / accessum lustrans huc ora ferebat et illuc*; o Turno per Enea a XII 557-8 *ille ut uestigans diuersa per agmina Turnum / huc atque huc acies circumtulit*).

32. *hastam*: la lancia scagliata da Fineo (come da Turno nell'*Eneide*: cfr. la nota a 10) segna il *principium pugnae*, un gesto che nella ricostruzione della tradizione antiquaria (cfr. Servio, *ad Aen.* IX 52) era affidato al capo dei Feziali, il quale scagliando una lancia contro i nemici e proclamando ad alta voce le ragioni dei Romani faceva una solenne dichiarazione di guerra e dava insieme inizio alle ostilità. <

33-4. *nequiquam ... toro*: il colpo di Fineo, come anticipa *nequiquam*, non va a segno, e la lancia si conficca nel letto: Perseo balza su (*tum denique* insiste sull'atteggiamento finora rilassato di Perseo, che non ha nemmeno abbandonato il suo posto a tavola) e la estrae scagliandola a sua volta contro Fineo (una sequenza fra le più comuni delle scene epiche).

37. *indignum ... ara*: il commento del narratore rileva il paradosso prodotto dal rifugiarsi di un empio sotto la protezione di un simbolo della *pietas* religiosa (una variante in scala dell'*asylum* cercato nei templi: cfr. Servio, *ad Aen.* II 761, con E. Fraenkel, «JRS» XXXVIII 1948, pp. 142-3; su questo tema nella storia di Perseo cfr. anche Rosati 2007, pp. 351-2 nota a IV 799-800).

38. *fronte ... adhaesit*: Perseo manca il bersaglio Fineo, ma il suo colpo non va a vuoto (*non inrita*): l'asta si pianta nella fronte di Reto, che cadendo la estrae cospargendo di sangue la tavola. La giustapposizione dei due termini in clausola (v. 40 *sanguine mensas*) rileva la loro reciproca estraneità, e dunque il carattere singolare di questa «guerra da camera» (Baldo 1995, p. 210 nt. 13). *Rhoeti*: è il nome di un Centauro nella battaglia di XII 271 sgg., ma anche di uno dei

Rutuli sorpresi da Eurialo nella sortita notturna con Niso in *Aen.* IX 344 sgg.; in particolare è dal suo gesto del (vano) nascondersi dietro un cratere (vv. 345-6 *Rhoetum uigilantem et cuncta uidentem, / sed magnum metuens se post cratera tegebat*) che Ovidio sembra aver tratto l'idea di Fineo che corre a proteggersi dietro l'altare (Baldo 1995, pp. 238-9). È notevole che Virgilio avesse scelto per quel Rutulo ucciso accanto a un cratere un nome simile, se non lo stesso, a quello di un Centauro coinvolto nella battaglia a tavola coi Lapiti: cfr. *Geor.* II 455-7 *Bacchus et ad culpam causas dedit; ille furentis / Centauros leto domuit, Rhoecumque* [*Rhoetumque* nei codd. *MR*] *Pholumque / et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem.*

40-1. *calcitrat ... in iras*: identica sequenza nell'altra battaglia a tavola, dove al colpo mortale subito dal *primo* nemico dei Lapiti (Eurito, per mano di Teseo) segue l'immediata reazione collettiva dei suoi compagni: *madida resupinus harena / calcitrat; ardescunt germani caede bimembres / certatimque omnes uno ore «arma, arma» loquuntur* (*Met.* XII 239-41). Eurito però è un Centauro, al cui corpo equino è più appropriato il *calcitrare*, verbo tecnico mai usato altrove in poesia (cfr. tuttavia la metafora di Orazio, *Serm.* II 1, 20 *cui male si palpere, recalcitrat undique tutus*). Il gesto del morente ha un preciso modello epico in Virgilio (*Aen.* X 730-1 *sternitur infelix Acron et calcibus atram / tundit humum exspirans infractaque tela cruentat* e 404 *caedit semianimis Rutulorum calcibus arua*), a sua volta dipendente da Omero, *Od.* XVIII 99 e XXII 87-8 (nella battaglia a tavola coi proci). L'immagine dell'infiammarsi della folla ha invece il suo modello nell'azione di Alletto in *Aen.* VII 445 *talibus Allecto dictis exarsit in iras*; ugualmente da Virgilio viene una serie di segmenti testuali anche minimi (Baldo 1995, p. 209 sgg.), che cooperano alla stilizzazione epica dell'insieme. *sanguine mensas*: sullo spettacolo macabro del «banchetto di sangue» come *topos* fortunato della retorica declamatoria cfr. Berti 2007, pp. 332-7.

42-5. *Cephea ... moueri*: le voci che si levano contro Cefeo lo inducono a ritirarsi dal campo di battaglia, cioè ad abbandonare il palazzo, protestando la sua ostilità a quella palese violazione di sacri principî. Il modello diretto (e insieme rovesciato, vale a dire una fuga *nel* palazzo) è Latino, che di fronte all'esplodere del *furor* bellico, e dopo aver invano ammonito Turno e i suoi alla moderazione e al rispetto dei voleri del fato, si rifugia dentro il palazzo abdicando al suo ruolo (Virgilio, *Aen.* VII 600 *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas*). *testatus ... deos*: il lessico è quello elevato del diritto di guerra (Cicerone, *Leg.* II 34): Cefeo si appella a entità etiche personificate come il Diritto, la Lealtà e gli dèi dell'Ospitalità, declinando ogni responsabilità in quella violazione di un *foedus* morale. Per i paralleli più significativi oltre a Ovidio, *Her.* 2, 31-2 *iura, fides ubi nunc commissaque dextera dextrae / quique erat in falso plurimus ore deus?*, cfr. in partic. Virgilio, *Aen.* II 541-2 *iura fidemque / supplicis erubuit*; per un'analisi approfondita ved. Baldo 1995, pp. 210-2.

46. *Bellica Pallas adest*: la presenza di Minerva come sostegno morale accanto a Perseo (fratello della dea in quanto figlio di Giove: cfr. anche v. 250) è un richiamo al modello omerico della «mnesterofonia» (l'«omerismo» forse non è sfuggito all'autore dell'*Iliade Latina*, che riprende l'emistichio a v. 394), cioè la battaglia a tavola contro i proci in cui Odisseo è assistito da Atena (e da lei, diversamente da Perseo, anche concretamente aiutato: *Od.* XXII 205 sgg.). Al tempo stesso il favore divino ne conferma il ruolo di giusto a fronte degli empi che insieme a Fineo (su cui cfr. anche la nota a 11-2) lo stanno attaccando (e forse suggerisce al lettore la sua taciuta funzione nell'impresa della Medusa: cfr. Rosati 2007, p. 344 nota a IV 753-803). L'egida è l'arma tipica della dea (cfr. IV 802-3: qui è da intendere verosimilmente come scudo, non come corazza), ma a questo punto della storia non ha ancora al suo centro la micidiale testa di Medusa, che vi prenderà posto solo dopo il ritorno di Perseo a Serifo e la vendetta su Polidette. Sul piano narrativo, la notazione sulla presenza di Minerva sembra allargare il campo del teatro dello scontro, preparando così l'episodio di Ati e Licabante e il seguito della battaglia, oltre a richiamare al lettore un personaggio che ha una funzione unificante per tutta la struttura narrativa dei libri IV-VI.

47-73. *Ati e Licabante*. La storia di questi due giovani amici è costruita sul modello virgiliano dell'episodio di «amicizia eroica» di Eurialo e Niso (*Aen.* IX 176-502). Rispetto a questo introduce però vistosi segnali di scarto, a cominciare dall'assenza di quei tratti di eroismo che erano una componente essenziale del testo di Virgilio. Alla caratterizzazione dei due personaggi di Ovidio contribuisce molto la loro origine orientale. Quello di *Athis*, figlio di una figlia del remoto Gange (un esotismo di secondo grado per il lettore romano, rispetto all'ambientazione della storia sulle coste fenicie), è un nome che doveva evocare il mondo microasiatico, e in particolare frigio. Nella tradizione storiografica *Atys* era un re lidio figlio di Creso (Erodoto, I 34, 2, con D. Asheri, *Erodoto. Le Storie, libro I. La Lidia e la Persia*, Milano 1988, pp. 287-8: per la sua vicenda tragica alcuni studiosi hanno associato il nome del re a ἄτη, «disgrazia»; cfr. anche Tacito, *Ann.* IV 55, 8). In maniera simile, *Attis*, si chiamava il sacerdote della dea Cibele protagonista del carme 63 di Catullo (sul nome cfr. J.N. Bremmer, «Mnemosyne» LVII 2004, pp. 537-8), e *Atys* nei giochi funebri dell'*Eneide* era un giovane troiano che partecipava al *ludus Troiae* (e

capostipite della gente *Atia*, cui apparteneva la madre di Augusto): V 568-9 *alter Atys, genus unde Atii duxere Latini, / paruus Atys pueroque puer dilectus Iulo* (nel rinvio a questi versi Baldo 1995, p. 215 nt. 17 vede una maliziosa insinuazione di Ovidio sulla natura del rapporto fra i due *pueri*). In questa tradizione onomastico-culturale va ricercata probabilmente la ragione per cui si chiamerà *Atys* anche un giovane e sfortunato eroe della *Tebaide* di Stazio, descritto come ingenuamente vanitoso (VIII 564 *ceu spectetur agit*) e con indosso un abbigliamento e un'armatura sfarzosi (564-8 *triplici uelauerat ostro / surgentes etiamnum umeros et leuia mater / pectora; tunc auro phaleras auroque sagittas / cingulaque et manicas, ne coniuge uilior iret, / presserat et mixtum cono crispauerat aurum*), irrisi dal suo uccisore Tideo. Meno chiaro invece il senso del nome di Licabante: a III 624 (e 673) *Lycabas* è il più spietato dei marinai tirreni, e a XII 302 è uno dei Centauri: in entrambi i casi (cfr. Barchiesi 2007, p. 228 nota a III 623-5) l'assonanza con λύκος, «lupo», avrà inteso caratterizzare la brutalità del personaggio. L'amico di Ati è però lontano da tratti di brutalità ferina (a meno che il nome non voglia solo insistere, in opposizione a *Athis*, sul partner «forte» della coppia). In greco il termine designa un periodo di tempo («anno» o «mese»: cfr. H. Koller, «Glotta» LI 1973, pp. 29-34 e D.N. Wigtil, «AJPh» XCIX 1978, pp. 334-5).

Con la sua origine Ati è il primo fra i seguaci di Fineo a definire un orizzonte etnico-geografico molto vario ed esteso, e comunque vistosamente segnato da elementi di esotismo orientale (cfr. la nota a 1-249). L'etnico *Indus* evoca la preziosità esotica di una regione antonomasticamente nota per il suo avorio (Virgilio, *Geor.* I 57 *India mittit ebur*; Orazio, *Carm.* I 31, 6, con Nisbet – Hubbard 1970, *ad loc.* anche sull'associazione avorio-oro: cfr. v. 52 *aureus ... aurata*) e suggerisce l'immagine di un delicato, diafano corpo efebico (cfr. anche *uitreis*) e ancora *integer*. Un corpo che richiama la similitudine virgiliana sul rossore di Lavinia: *Aen.* XII 67-8 *Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro / si quis ebur* (con la topica associazione cromatica bianco-rosso e la sua trasparente simbologia sessuale: cfr. Fowler 1987, pp. 194-6 e Lyne 1989, p. 150 sgg.), e sembra così anticipare il destino di morte/deflorazione che incombe su Ati.

L'«epillio» virgiliano di Eurialo e Niso, in cui si mescolavano valori pubblici e affetti privati, eroismo e amicizia ma anche eros, rappresentava uno scarto rispetto alla lunga sequenza epica della guerra in Italia dei libri finali dell'*Eneide*; la breve storia di Ati e Licabante (una sezione di appena ventisette versi, ma che in rapporto a una «battaglia» che ne occupa poco più di duecento riceve un peso specifico certamente maggiore) introduce i due personaggi come i primi

nemici individualizzati di Perseo: è un segnale sul tipo di epica che il lettore deve attendersi, tanto più attraverso un saggio di riscrittura dell'episodio virgiliano di amicizia eroica in chiave apertamente erotica (facilitata dall'origine esotica dei due giovani). Diversamente dal modello virgiliano, quella di Ati e Licabante non è una storia di eroismo conclusa dalla «bella morte» che assicura la gloria tanto ricercata dai due giovani troiani (e che con la famosa apostrofe di *Aen.* IX 446-9 il poeta lega alla storia stessa di Roma). Ati e Licabante sono due ospiti stranieri coinvolti casualmente nello scontro con Perseo, e la loro stessa morte è pressoché immediata, tale da impedire loro anche un solo gesto di eroismo (va da sé che, data la natura dello scontro, Perseo non può essere colpito mortalmente né ferito: il *tamen* del v. 68 sembra però un attestato della destrezza di Licabante come arciere). Nulla in loro fa intuire un *ethos* eroico: in primo luogo l'aspetto e l'abbigliamento di Ati ne definiscono da subito l'alterità orientale, accostandolo semmai al modello del virgiliano Cloreo (*Aen.* XI 768 sgg.); inoltre l'arma di cui fanno uso, e prediletta da Ati, è l'arco, che nel codice epico non è simbolo di coraggio (è l'arma di Paride, una sorta di archetipo del modello «guerriero da parata» in cui anche Ati rientra). In questo senso sono due cacciatori (*uenatores*) più che due soldati (*bellatores*), che come Eurialo e Niso (Hardie 2002c, pp. 338-9) falliscono il passaggio all'età adulta. D'altra parte, l'erotismo castigato, più suggerito che espresso, del racconto virgiliano qui diventa un esplicito legame omosessuale che trova il suo coronamento nel romantico *Liebestod* conclusivo. Lo stesso Licabante definisce Ati *puer* (v. 65), un termine che indica un'età immatura e inadeguata alle imprese di guerra, come anche per Eurialo: *induit arma, / ora puer prima signans intonsa iuuenta* (*Aen.* IX 180-1 con Hardie 1994; cfr. anche lo *Heldenknabe* Partenopeo in Stazio, *Theb.* IX 892 *arma puer rapui*). Ma è evidente anche la sua spiccata valenza erotica: *puer* è definizione comune per indicare l'ἐρώμενος, cioè il partner passivo di una coppia omosessuale (*OLD*, *s. u.* 3). La conclusione con il *topos* della *iuncta mors* fra amanti (a fronte della notissima apostrofe eroica di Virgilio, *Aen.* IX 446-9) sancisce il carattere erotico dell'episodio, sul quale ved. soprattutto Baldo 1995, pp. 213-21. Sulla componente erotica implicita nelle figure del tipo-Eurialo nell'*Eneide*, e sul paradigma letterario ellenistico (l'*Epitaffio di Adone* di Bione) dell'amato morente, ved. la ricca documentazione in Reed 2007, in partic. pp. 16-43, anche in relazione al rapporto tra identità sessuale e identità etnica.

49. *egregius forma*: il nesso è virgiliano; nell'*Eneide* è riservato a giovani destinati a morte precoce: Pallante e Lauso (X 435), Marcello

(VI 861; lo citerà anche Stazio, *Siluae* IV 4, 8) e l'anonimo guerriero di XII 275. Anche Eurialo è *forma insignis*, V 295 (e cfr. inoltre IX 180-1). La straordinaria bellezza fisica di Ati, accresciuta da un abbigliamento prezioso e raffinato, ha probabilmente a che fare con la sua discendenza dal fiume Gange, da Virgilio, *Geor.* II 137 definito *pulcher*. La leggenda narrava che questo fiume aveva avuto origine da un bellissimo giovane omonimo, figlio dell'Indo e di una ninfa (cfr. V. La Bua, in *EV* II, p. 632, *s. u.*). Un abbigliamento sfarzoso (la clausola *diuite cultu* anche in pseudo-Virgilio, *Culex* 95; il nesso rovesciato, *cultu diuite*, in Ovidio, *Her.* 16, 191) caratterizza solitamente personaggi di non spiccato eroismo, come nell'*Eneide* il figlio di Arcente (IX 581 sgg.) o soprattutto Cloreo (XI 768 sgg.), e ne fa dei bersagli privilegiati per il nemico (nell'epica flavia cfr. Stazio, *Theb.* IX 685-99, con Dewar 1991, pp. 186-7; Valerio Flacco, VI 225-7, con Fucecchi 2006). L'archetipo è nell'omerico Anfimaco (*Il.* II 872-3), che «va alla guerra ... coperto d'oro come una donna, povero sciocco! l'oro non lo salvò dalla morte crudele» (trad. M.G. Ciani) ma il prototipo del guerriero da parata è Paride (non a caso abile arciere): lo scoliasta a *Il.* VI 321-2 lo definisce «un bellimbusto che si mette in mostra di fronte alla sua sposa e che possiede armi solamente per esibirle».

50. *bis ... annis*: l'idea di integrità fisica di Ati, descritto nel fiore degli anni (*integer annis* sostituisce il più generico *integer aeui*: Ennio, *Scenica* 401 Jocelyn; Virgilio, *Aen.* II 638; IX 655; Ovidio, *Met.* IX 441), fa presagire il colpo che sta per abbattersi su di lui e che, deturpando la sua verginale bellezza, lo consegna alla morte (vv. 58-9). Anche l'età è quella tipica dei giovani belli e vulnerabili: sedici anni ha Narciso (*Met.* III 352-3), quindici Ermafrodito (IV 292). Per la clausola cfr. anche Properzio, IV 5, 59 *dum uernat sanguis, dum rugis integer annus*.

51-3. *indutus ... capillos*: quest'ampia descrizione, rispetto allo spazio più ridotto riservato alle sue specialità di combattente, soprattutto la destrezza nell'arco, glossa *diuite cultu* del v. 49.

51-2. *chlamydem ... aureus*: la parola greca χλαμύς designa un mantello (un capo d'abbigliamento che, sulle tracce della commedia nuova, è menzionato spesso in Plauto) che Virgilio associa stabilmente a quadri di sfarzo orientale, in particolare oro e porpora: cfr. soprattutto Didone in *Aen.* IV 137 *Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo*, con le note di Pease 1935, e il sacerdote di Cibele, nonché arciere, Cloreo in XI 775-7 *croceam chlamydemque sinusque crepantis / carbaseos fuluo in nodum collegerat auro / pictus acu tunicas*; inoltre III 483-4; VIII 167 e 588; IX 582 (sulle associazioni simboliche della *chlamys* come indicatore di «vita molle» cfr. Hardie 2002c, pp. 353 e 355 nt. 64). Per le *Metamorfosi* cfr. II 733-4 *permulcetque comas chlamydemque, ut pendeat apte, / conlocat, ut limbus totumque appareat aurum*; XIV 345 *poeniceam fuluo chlamydem contractus ab auro*. L'epiteto *Tyria* indica, come la parallela antonomasia *Sidonia* di *Aen.* IV 137 (e *poenicea*, appena citato, dello stesso Ovidio), il colore di porpora, proverbialmente associato alla Fenicia (cfr. anche la nota a 60).

56-8. *lenta ... ora*: *lenta* indica la flessibilità dell'arco, ma suggerisce anche, per converso, la prontezza di Perseo nell'anticipare il colpo del giovane arciere. Il volto di Ati, la cui celebrata (v. 59 *laudatos*) bellezza lo rendeva inconfondibile, a seguito delle fratture è diventato irriconoscibile (al contrario, la «morte di pietra» dei suoi compagni, al v. 212, fissa i loro lineamenti per sempre). Cfr. anche XII 250-1 *ossa / non cognoscendo confusa relinquit in ore*; *ThlL* IV, col. 260, 14 sgg.

59. *laudatos ... uultus*: l'insistenza sui dettagli macabri, come il gesto dell'agitare (*iactantem*) fra i rantoli dell'agonia il volto sfigurato e pieno di sangue (più che neutro e oggettivo, *laudatos* sembra focalizzato su Licabante: era a lui soprattutto che quel volto piaceva), rientra in quel gusto di erotizzazione della morte che è un tratto già virgiliano (Fowler 1987) e che avrà poi ampia fortuna nell'epica imperiale (cfr. C. Jamset, *Death-loration: the eroticization of death in the «Thebais»*, «G&R» LI 2004, pp. 95-104). Cfr. anche la morte violenta di un altro bellissimo adolescente, Adone, *exanimem inque suo iactantem sanguine corpus* a X 721.

60. *Assyrius*: il termine designa la provenienza da una regione proverbialmente nota per la sua ricchezza di profumi (ved. Fordyce 1961 a Catullo, 68, 144) come anche per la produzione di porpora (McKeown 1998, p. 100).

61. *ueri ... amoris*: una evidente presa di posizione rispetto al modello virgiliano, che sembrava censurare l'autentica natura del rapporto: Niso è detto *insignis ... amore pio pueri*, *Aen.* V 295-6, e anche l'espressione *his amor unus erat* di IX 182 si presta a una lettura castigata (fin da Servio Danielino: sulla questione cfr. Hardie 1994, *ad loc.*). Licabante invece (e con lui Ovidio), non dissimula che si trattava di un rapporto erotico vero e proprio, a differenza di Niso, e di Virgilio. <

62. *exhalantem ... uitam*: l'epiteto *acerbus* (*acerbum uulnus* è nesso virgiliano per Camilla morente: *Aen.* XI 823; poi Stazio, *Theb.* IX 8-9) non è neutro, voce del narratore esterno, ma riflette empateticamente la sensibilità del personaggio alla vista dell'amato deturpato e ucciso: rileva soprattutto, in associazione con *uitam*, il carattere immaturo di quella morte (il *funus acerbum* è un tema centrale dell'*Eneide*: anche Ati è un ἄωρος). Cfr. anche, nella parallela sezione epica del poema, XII 388 *acerbo uulnere uictum*, detto di un Centau-

ro colpito da Nestore. Anche il nesso *uitam exhalare* è virgiliano: cfr. la nota a VI 247.

64. *mecum ... certamina*: la reazione di Licabante in difesa dell'amico ricorda quella di Niso nel disperato tentativo di salvare Eurialo: *Aen.* IX 427 *me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum.*

65-6. *nec ... habes*: Licabante minaccia Perseo con le parole del virgiliano Orode a Mezenzio: *Aen.* X 740-1 *nec longum laetabere; te quoque fata / prospectant paria*, che a loro volta risalgono al modello omerico (cfr. Harrison 1991), dunque un motivo schiettamente epico (non a caso ripreso in *Ilias Latina* 284-5 *«tecum mihi sint certamina» dixit / «nec longum nostra laetabere coniuge»*). Che uccidere un guerriero troppo giovane, un *puer* (cfr. la nota a 47-73), non possa costituire motivo di *laus*, di orgoglio per un eroe, ma semmai di disprezzo (*inuidia*), è un presupposto ovvio nel codice epico (ved. infatti il diverso atteggiamento di Enea di fronte a Lauso: *Aen.* X 811-2 e 823 sgg.): cfr. anche le parole di Evagro a Reto che ha ucciso Corito a *Met.* XII 292-3 *puero quae gloria fuso / parta tibi est?* Si veda l'atteggiamento sprezzante di Tideo nell'atto di uccidere Atys in Stazio, *Theb.* VIII 577 sgg.

67-8. *emicuit ... pependit*: la reazione di Licabante è fulminea (come fa risaltare la paratassi in asindeto di *dixerat emicuit*), ma il suo colpo a vuoto ricorda quello debolmente scagliato dal vecchio Priamo in *Aen.* II 546 *summo clipei nequiquam umbone pependit.*

69-70. *uertit ... pectus*: dopo aver ucciso i primi due nemici con armi improprie, per colpire Licabante Perseo usa la tipica *harpe* (su cui cfr. Rosati 2007, p. 341 nota a IV 720), di cui si richiama la funzione decisiva nell'uccisione di Medusa: cfr. IV 784-5 (la spettacolarità dell'impresa, rilevata da *spectata*, è soprattutto quella di cui hanno goduto i suoi ascoltatori, e i lettori del poema, posto che si trattava di un'azione solitaria dell'eroe). *Acrisioniades*: fra i vari pappònimici che designano Perseo (*Abantiades* 138, 236; IV 673; *Lyncides* 99, 185; IV 767; sulla loro funzione di rinvio alle parti omesse delle vicende genealogiche di Perseo cfr. Cole 2008, p. 30) spicca questo altisonante *hapax* assoluto (che occupa un intero emistichio come *Acrisioneas* a v. 239, sul modello del virgiliano *Acrisioneis* di *Aen.* VII 410). A meno di postulare una forma *Acrision* parallela a quella comune *Acrisius* (cfr. Horsfall 2000, *ad loc.*), sembra derivato dal nome non del vecchio re ma di sua figlia Danae (detta *Acrisione* in pseudo-Virgilio, *Catalepton* 9, 33 sul modello dell'omerico Ἀκρισιώνη di *Il.* XIV 39 ripreso già da Euforione, *SH* 418, 42): Perseo dunque, detto già *Danaeius heros* (v. 1), sarebbe il «figlio della figlia di Acrisio» (quasi forse a negare un rapporto diretto fra il nipote e un nonno, detto *immeritus parens* a v. 237, che lo ha rifiutato in tutti i modi).

70-3. *at ille ... mortis*: la consolazione di Licabante è quella di morire insieme all'amato Ati, mentre topica dell'eroe epico è la consolazione di morire per mano di un grande nemico (p. es. Virgilio, *Aen.* X 829-30 *hoc tamen infelix miseram solabere mortem: / Aeneae magni dextra cadis*, con Harrison 1991): cfr. anche v. 191 *magna feres tacitas solacia mortis ad umbras, / a tanto cecidisse uiro*, con Bömer, *ad loc.* e XII 80-1. Nella morte di Licabante è evidente il ricordo di quella di Niso che cerca un ultimo contatto, anche fisico, con Eurialo: *Aen.* IX 444-5 *tum super exanimum sese proiecit amicum / confossus, placidaque ibi demum morte quieuit* (ma *sese proiecit* sembra come corretto da un più delicato *se acclinauit*).

71. *oculis ... natantibus*: l'immagine degli occhi «nuotanti» nel buio della notte (risalente a Lucrezio, III 480, che descrive lo sguardo vacillante degli ubriachi), che avrà origine dall'instabilità dello sguardo, come di un corpo sull'acqua, ne evoca indirettamente un'altra «liquida», quella di un mare tempestoso in cui il morente sembra naufragare. Non a caso la metafora di Lucrezio è ripresa da Virgilio per descrivere l'effetto del sonno su Palinuro, causa della sua morte per acqua: *Aen.* V 856 *cunctantique natantia lumina soluit* (un altro caso di adattamento a un contesto «liquido» è nello stesso Ovidio, *Fasti* VI 673 *uinis oculique animique natabant*; poi Stazio, *Theb.* II 337-8 *haec ora natare / fletibus* e *Siluae* II 1, 18-9 *lacrimis en ... / ora natant*). L'associazione all'immagine della notte è invece nella descrizione della scomparsa di Euridice in *Geor.* IV 496-7 *conditque natantia lumina somnus / ... feror ingenti circumdata nocte*; in Ovidio cfr. anche la morte di Cigno a *Met.* XII 136 *ante oculosque natant tenebrae.* Poi cfr. in partic. Stazio, *Theb.* II 638 *oculos etiamnum in luce natantes* (in un episodio chiaramente legato al nostro, cfr. la nota a 73); XI 558 *graues oculos atque ora natantia leto*; Silio Italico, II 122 *paruaque oculos iam luce natantis.*

72. *circumspexit ... illum*: il gesto del *circumspicere* (abbastanza inconsueto il nesso con un singolo oggetto personale: *ThlL* III, col. 1171, 7 sgg.) sembra voler avvolgere il giovane amato come in un abbraccio finale, prima del buio della morte (*sub nocte ... atra*); è topico della tradizione erotica volgere l'ultimo sguardo alla persona amata, come p. es. Piramo a IV 145-6 *ad nomen Thisbes oculos a morte grauatos / Pyramus erexit uisaque recondidit illa. Se acclinare* esprime l'accasciarsi del morente sul corpo dell'amato già morto (come farà la Centaura Ilonome sul corpo di Cillaro a XII 427-8 *telo, quod inhaeserat illi, / incubuit moriensque suum conplexa maritum est*) e insieme, sul piano metaforico, la sua «inclinazione» affettiva verso di lui.

73. *iunctae ... mortis*: a sigillare questa storia di amore e morte è il

topos che (proprio a partire da Ovidio, che qui lo definisce) sarà detto della *iuncta mors*, cioè della morte (e della sepoltura) comune fra due persone legate da vincoli di sangue, di amicizia o erotici (anche qui l'espressione rende esplicito l'erotismo compresso nel virgiliano *placida ... morte quieuit* di *Aen.* IX 445). Familiare alla tragedia greca (come Evadne in Euripide, *Supp.* 984 e 1002-7; Ovidio, *Ars* III 21, con Gibson 2003), passerà poi all'elegia e all'epica postovidiana (Stazio, *Theb.* II 637-43; Silio Italico, IX 401-9; XVII 467-71); la sua presenza nella storia di Ero e Leandro lo riconduce al perduto modello ellenistico (cfr. Virgilio, *Geor.* III 263). In Ovidio, oltre alla storia di Piramo e Tisbe (cfr. in partic. IV 108-9), è notevole soprattutto la storia d'amore parallela di Cillaro e Ilonome: XII 416-8 e 423-8; cfr. anche Filemone e Bauci, VIII 707-10; Ceice e Alcione, XI 696-707 (la parodia di Petronio, 114, 11 *iuncta nos mors feret* garantisce la riconoscibilità del *topos*). Il motivo aveva avuto la sua lontana origine proprio in ambito epico, nella storia-archetipo di amicizia eroica e insieme erotica di Achille e Patroclo, e nel loro desiderio di una sepoltura comune: Omero, *Od.* XXIV 76-7 e *Il.* XXIII 243-4 (quel motivo è implicito anche in Properzio, II 1, 37-8, mentre in *Met.* XII 612-9 Ovidio espunge Patroclo dall'urna di Achille). Sulle reinterpretazioni della natura del rapporto tra Achille e Patroclo, e sugli intertesti dell'episodio virgiliano di Eurialo e Niso, cfr. Fantuzzi c.d.s. Naturalmente *iunctae* richiama *iunctissimus* del v. 60, tracciando una continuità d'amore senza distinzione fra vita e morte. Sulla storia del *topos* ved. Hardie 1994, p. 152 e ora Bömer – Fleischmann – Schmitzer 2006.

74-84. Lo scontro si allarga (*ecce* drammatizza la scena), ed entrano in azione contro Perseo altri amici di Fineo (*auidus* con infinito, anche a X 472, è sintagma epico virgiliano; cfr. anche *auidus pugnae* a *Aen.* IX 661 e XII 430). I primi due a cadere sono africani, un'origine che forse ha a che fare con il loro «accendersi» (*ardescit*, v. 41) alla rissa (*Libys* si chiamava anche uno dei marinai tirreni, III 617 e 676). Forbante (un nome che a XII 322 è attribuito a uno dei Lapiti e a XI 414 all'empio re di una popolazione bellicosa) viene da Siene, città egiziana a circa ottocento chilometri da Alessandria, lungo il corso superiore del Nilo, corrispondente all'odierna Assuan, ai confini estremi dell'impero al tempo di Ovidio. La città era famosa soprattutto per la pietra che, già in età augustea (R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1988, pp. 145-7; L. Lazzarini, «La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani», in De Nuccio – Ungaro 2002, pp. 227-9), se ne importava, un granito rosso detto appunto sienite (o, in greco, πυρροποίκιλος, «variegato di rosso»: potrebbe esserci forse un nesso con il colore del pavimento cosparso di sangue). Anfimedonte è invece nome omerico, di uno dei pretendenti di Penelope (*Od.* XXIV 103 sgg.). Nella scelta dei nomi, greci, qui e in seguito non è sempre evidente una motivazione specifica, al di là della coloritura epica che essa generalmente comporta (forse l'insistenza, in questo caso, sulla caduta a terra e sull'impossibilità di rialzarsene potrebbe avere a che fare con φορβάς, «pascolo»). L'immagine del v. 77 (*surgentibus obstitit ensis*) viene dall'uccisione di Reto in Virgilio, *Aen.* IX 347-8 *pectore in aduerso totum cui comminus ensem / condidit adsurgenti*; da lì, vv. 333-4 *tepefacta cruore / terra torique madent*, una ripresa evidente pure al v. 76 *sanguine ... tellus madefacta tepebat* (Keith 2002, p. 244). Anche l'incidente che fa goffamente scivolare i due sul sangue, esponendoli ai colpi della *harpe* di Perseo, è motivo virgiliano (nei giochi funebri a cadere è Niso: *Aen.* V 328-33; ma anche Priamo trascinato a morte da Pirro scivola sul sangue di Polite: *Aen.* II 551).

La morte di Erito (forse nel nome va colta un'associazione cromatica con *rutilum*, cfr. *erythema*, «rossore»), che colpisce per il suo violento espressionismo (cfr. le osservazioni di Lessing in Bömer) ma anche per la sua «estetizzazione» attraverso una raffinata opera d'arte, è riassunta in due immagini che Ovidio sembra selezionare come quintessenzialmente epiche. La prima è quella del vomitare sangue (cfr. anche XII 238-9; già in Omero, *Il.* XIV 437 e XV 11), la seconda del percuotere il suolo con la testa; esse sono associate nell'agonia di un guerriero in Virgilio, *Aen.* X 349 *fronte ferit terram et crassum uomit ore cruorem* (il tratto cromatico è presente invece in *Aen.* IX 349 *purpuream uomit ille animam*, metafora appropriata, qui come in Ovidio, al contesto di banchetto). Il gesto espressionistico del moribondo che batte la testa a terra (cfr. anche *Met.* XII 118 *plangente grauem moribundo uertice terram*) risale invece a Omero, *Od.* XXII 86, e passa a Virgilio attraverso la mediazione di Mazio (Traina 1980, pp. 47-59; Baldo 1995, p. 225 nt. 42). Anche qui la presenza del modello omerico è stata colta dall'autore dell'*Iliade Latina*, vv. 375-6 *resupinus ... / concidit et terram moribundo uertice pulsat*; ved. poi Stazio, *Theb.* II 457 *captiuo moribundus humum diademate pulses.*

79. *at non Actoriden*: il forte stacco avversativo (cfr. IV 1) segna il ritorno di Perseo alle armi improprie: l'eroe abbandona la *harpe* (per *hamatus* cfr. IV 720 *curuo ... hamo*, e Lucano, IX 678), che sembra inadeguata a contrastare l'arma del nuovo nemico, Erito, e afferrato un enorme cratere riccamente istoriato lo scaglia contro di lui. La scena anticipa, nelle modalità di svolgimento e nelle conseguenze, quella perfettamente parallela che si svolgerà nella Centauromachia, dove

Teseo ricorrerà allo stesso strumento per uccidere il quasi omonimo Eurito (XII 235-40): *forte fuit iuxta signis exstantibus asper / antiquus crater; quem uastum uastior ipse / sustulit Aegides aduersaque misit in ora: / sanguinis ille globos pariter cerebrumque merumque / uulnere et ore uomens madida resupinus harena / calcitrat*. Il patronimico greco *Actorides*, di forte sapore epico, altrove è riservato a Patroclo (di cui Àttore è però nonno in quanto padre di Menezio): cfr. anche *Ars* I 743 *at non Actorides*; *Met.* VIII 308; XIII 273; *Fasti* II 39; *Trist.* I 9, 29 (oltre a Ovidio solo in Valerio Flacco, I 407); qui qualifica un ignoto Erito, la cui arma, una larga bipenne, ne suggerisce la provenienza barbarica (cfr. Bömer a IV 22). Usata prevalentemente come strumento da taglio, la bipenne come arma sembra riservata alle Amazzoni (cfr. p. es. XII 611; in Virgilio è associata a Camilla, *Aen.* XI 651, con Horsfall 2003).

81. *massae*: il termine, che designa un blocco appunto massiccio, talora p. es. di marmo (come in *Ars* III 222) ma più spesso di metallo, argento od oro (p. es. *Am.* III 8, 38; *Met.* XI 111-2; *Fasti* IV 405), è qualche volta opposto al prodotto artistico che ne è stato ricavato (come le statue di Mirone nel passo dell'*Ars*), ma qui rileva solo la pesantezza del cratere, che è anche riccamente sbalzato.

82. *cratera*: parola greca (sulle varie forme cfr. W. Clausen, «CQ» XIII 1963, pp. 85-7), anche nella desinenza, come l'oggetto che designa, una coppa a due anse per vino solitamente di metallo lavorato (*altis ... signis* indica la tecnica dell'altorilievo) in uso nei banchetti dell'epica, spesso usato come pregiato dono di scambio o come premio di gare sportive, e quasi un oggetto-simbolo del mondo eroico (dopo Omero, *Il.* XXIII 740 sgg., in Virgilio cfr., p. es., *Aen.* I 724; II 765; V 536 *cratera impressum signis*; VII 147; IX 266, 358; ecc.). Nelle *Metamorfosi* cfr. XIII 681-701, il cratere donato da Anio a Enea, con l'ἔκφρασις della storia delle figlie di Orione che vi è rappresentata, e soprattutto XII 235-6 (citato sopra), un cratere istoriato raffigurante probabilmente la Centauromachia (con effetto di *mise en abyme*), come lo è in Stazio (*Theb.* VI 531-9) il cratere di Ercole su cui è raffigurato quel tema, con lancio anche di crateri (il soggetto peraltro è effettivamente testimoniato almeno nel cratere di Madrid, datato al I sec. a.C.: cfr. D. Grassinger, *Römische Marmorkratere*, Mainz am Rhein 1991, pp. 17 e 54). Anzi, il lancio di crateri a tavola diventerà proprio l'immagine-simbolo della Centauromachia (cfr. p. es. Valerio Flacco, I 140 *crateres mensaeque uolant* e 337-8; Stazio, *Ach.* I 114 *aut consanguineos fracti crateres in hostes*; *Theb.* II 563-4; Virgilio, *Geor.* II 456-7, citato nella nota a 38, e naturalmente Orazio, *Carm.* I 27, 1-2 *natis in usum laetitiae scyphis / pugnare Thracum est*, con Nisbet – Hubbard 1970).

84-8. *Semiramio ... aceruos*: Perseo abbatte (non ci viene detto come, ma non si fa cenno a un ritorno all'uso della *harpe*) un altro gruppo di nemici. Il primo è un babilonese (*Semiramius*, epiteto prezioso altrove solo in Marziale, VIII 28, 18, ne indica genericamente l'origine, non un rapporto diretto con la regina: cfr. IV 57-8), Polidegmone, un nome che sembra suggerire l'idea della morte (come epiteto omerico di Ade, colui «che accoglie molti», *Od.* II 17; *h. Cer.* 17 e 31). Abari invece, dal remoto e selvaggio Caucaso (i due epiteti sembrano in opposizione polare), ha un nome leggendario (lo sciamano iperboreo di Erodoto, IV 36, con A. Corcella, *Erodoto. Le Storie, libro IV. La Scizia e la Lidia*, Milano 1993, pp. 261-2), attribuito comunque già in *Aen.* IX 344 a un guerriero rutulo. Il rapporto col verso virgiliano (*Eadumque Herbesumque subit Rhoetumque Abarimque*) sembra confermato dal fatto che anche il v. 86, *Caucasiumque Abarin Sperchionidenque Lycetum*, è costruito sul modello omerico di versi fatti di soli (o quasi) nomi propri di guerrieri (cfr. Hardie 1994 a IX 767), e sarà a sua volta modello di Stazio, *Theb.* IX 291 *Thisbaeumque Lichan Anthedoniumque Lycetum* (per questo «marchio epico» ved. anche *Met.* XII 459-60 e XIII 257-8). L'accumulo omerico di nomi propri (e di polisindeti) sembra glossare la tipica immagine epica dei cumuli di cadaveri (cfr., p. es., *Met.* XII 113; Virgilio, *Aen.* VI 504; X 245, 509, XI 207; ecc.); significativa anche qui la ripresa di *Ilias Latina* 402 *exstructos morientum calcat aceruos*. Mentre il gesto (estraneo a Enea) del *calcare*, del mettere simbolicamente il piede sul nemico sconfitto (p. es. *Pont.* IV 7, 47-8 *ense tuo factos calcabas uictor aceruos / impositoque Getes sub pede multus erat*), indica già in Perseo il trionfatore dello scontro.

87. *intonsum ... Helicen*: nel nome (greco, come la sua desinenza e il costrutto dell'accusativo di relazione: significa «elica») di questo giovane pare di cogliere un nesso con l'immagine sinuosa dei lunghi capelli mai tagliati (un tratto patetico da ἄωρος, un morituro *ante diem*). *Phlegyanque Clytumque*: altri nomi greci (suggeriscono un'idea rispettivamente di «fuoco» e di «gloria») anch'essi non identificabili con i personaggi cui sono occasionalmente associati (cfr. Bömer) e che cadono sotto i colpi di Perseo (*sternere*, «abbattere», è verbo topico dell'epica: cfr. Harrison 1991, p. 92).

89-96. Il ritorno in scena di Fineo, che dobbiamo immaginare ancora nascosto dietro l'altare dai vv. 36-7, e che non ha approfittato del fatto che Perseo è impegnato su un altro fronte, lo qualifica come un combattente pavido (evita di battersi *comminus*, corpo a corpo) e maldestro: anziché Perseo colpisce per errore un certo Ida (suoi omonimi a VIII 305 e XIV 504), tenutosi fin lì neutrale (che non abbia se-

guito «nessuno dei due eserciti» suona ovviamente ironico, come *Perseia castra secutus* al v. 128; *arma secutum* è clausola virgiliana, *Aen.* III 54; XI 161). Ne riceve uno sguardo sprezzante (*toruis*) che ricorda l'espressione formulare omerica τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη, che introduce appunto un'apostrofe aggressiva (cfr. Kirk 1985 a *Il.* I 148 e II 245). Tipico delle scene di battaglia epiche il colpo che manca il bersaglio e trafigge mortalmente un altro combattente (un motivo che qui, anche grazie a *frustra*, diventa un commento sull'inevitabilità del destino).

91-3. *expertem ... in partes*: visto vano il tentativo di tenersi «sopra le parti» (per il gioco etimologico cfr. Michalopoulos 2001, p. 78), Ida cerca di ricambiare il colpo di Fineo, ma la morte improvvisa frustra la sua intenzione (che resta compressa nel participio futuro).

94. *pensa*: la metafora, di origine tecnico-commerciale (*ThlL* X 1, col. 1047, 69-70), nel senso di «compensare» un danno subito con uno inferto al nemico, sembra avere un suo impiego soprattutto nel lessico storiografico: cfr. p. es. Tacito, *Hist.* III 26, 3 *omnisque caedes et uulnera et sanguis auiditate praedae pensabantur*; IV 72, 1 *ipsis sufficere ignis et rebellis coloniae ruinas, quibus tot castrorum excidia pensarentur*. Per la forma cfr. *Trist.* III 9, 49 *ut munus munere penses* (ma non mi sembra opportuna un'ulteriore ripetizione di *uulnere* al v. 95, lezione alternativa a *corpore* accolta da vari editori e vista con favore anche da Tarrant, mentre pare più probabilmente esito di corruttela meccanica).

97-9. *Cephenum ... Lyncides*: la sequenza successiva elenca una serie di caduti, senza specificare i rispettivi schieramenti; ma la menzione al v. 91 dei due «eserciti» intende suggerire che si sono create due fazioni, una di Fineo e dei ribelli alla volontà del re Cefeo, l'altra a favore di quest'ultimo, e quindi di Perseo. Si dovrà dunque pensare che Odite, il «vice» di Cefeo, cada per mano di Climeno seguace di Fineo; mentre, in questo gioco di reazioni a catena, Protenore (nome già omerico in analoga sequenza catalogica a *Il.* II 495) sarà un alleato di Perseo (*Lyncides*: cfr. IV 767), il quale ne vendicherà la morte uccidendo il suo uccisore Isseo. Per questa tecnica della «catena di morte», con stretta sequenza uccisore-ucciso (in partic. *Hypseus, Hypsea*), cfr. la ripresa di Stazio, *Theb.* IX 252-3 *sternit Iona Chromis, Chromin Antiphos, Antiphon Hypseus, / Hypseus Astyagen*, con Dewar 1991.

97. *Hodites*: propriamente «viandante», con cui sembra ironicamente contrastare *iacet* (e a XII 457, dove è il nome di un Centauro, *occubuit*). In effetti il nome, di cui non trovo altre occorrenze in latino, sembra legato a un gioco di parole che ha la sua origine in un nesso callimacheo (*Hec.* fr. 68 Hollis νωθρὸς ὁδίτης, dove il «pigro viandante» è il toro trascinato da Ercole) destinato a grande fortuna in Nonno e nella poesia tarda (cfr. Hollis 1990, pp. 216-7; D. Gigli, «GIF» XXXII 1980, pp. 107-17), sempre costruito su un'analoga opposizione di senso con quel nome «parlante» in clausola d'esametro, e di cui avremmo dunque qui la prima ripresa.

99-106. *fuit ... ignes*: al colpo vincente di Perseo su Isseo segue, per contrasto, l'uccisione di un giusto, Emazione, per mano dello spietato Cromi, che è evidentemente uomo di Fineo (lo *sceleratus* del v. 37). La figura del vecchio saggio e pio, che invita alla moderazione e al rispetto degli dèi («il Nestore dei Cefeni», Bömer), è visibilmente costruita sul personaggio virgiliano di Priamo, brutalmente ucciso e decapitato presso gli altari da Pirro (*Aen.* II 533-63; un'analisi accurata dei confronti in Baldo 1995, pp. 232-8). Altri «vecchi giusti» nell'*Eneide* sono Ripeo (II 426-7) e Galeso (VII 535-7), ma cfr. anche lo scrupolo religioso di Latino nella scena di XII 283-6; alcuni segmenti testuali rinviano anche a figure analoghe come il pio Deucalione che rigenera l'umanità dopo il diluvio (*Met.* I 322 *quisquam nec amantior aequi*; 327 *cultores numinis*). Alla debolezza fisica il vecchio autorevole (sul solenne epiteto *grandaeuus* cfr. Norden 1934, p. 177) supplisce con la forza della parola (*loquendo pugnare* è nesso insolito), e condanna invece il ricorso alle armi (in *scelerata* il punto di vista del personaggio si allinea a quello del narratore, cfr. v. 37).

103. *huic ... palmis*: il gesto del vecchio (*tremulis* è tratto icastico in chiave patetica, a fronte del colpo netto e deciso del suo uccisore), che abbraccia l'altare, è un appello alle ragioni della *pietas* e insieme presuppone il topico ricorso dei disperati alla protezione garantita dai luoghi sacri (cfr. la nota a 37). *Chromis* (anche a XII 333) è nome della tradizione epica, da Omero, *Il.* II 258 a Virgilio, *Aen.* XI 675 (ma anche *Ecl.* 6, 13, con Clausen 1994); Silio Italico, I 439; Stazio, *Theb.* II 613; III 13; IV 597; VI 436; ecc.

104-6. *quod ... ignes*: con macabro puntiglio il narratore accompagna i singoli movimenti della testa mozzata: rotola sull'altare, emette ancora flebili parole di condanna (la parola resta la funzione primaria del personaggio) ed esala l'ultimo respiro in mezzo alle fiamme (anzi, sembra quasi grottescamente «soffiare» sul fuoco: in *semianimi ... animam exspirauit* è evidente il gioco etimologico). L'immagine (cfr. anche VI 557-60 con la nota relativa) presuppone il *topos* epico della sopravvivenza, cioè della persistente mobilità, di singole parti del corpo amputate che continuano l'attività consueta: cfr., p. es., Omero, *Il.* X 457 = *Od.* XXII 329 «parlava ancora e la testa era già nella polvere»; trad. M.G. Ciani; Ennio, *Annales* 483-4 Skutsch *oscitat in campis caput a ceruice reuolsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt*; Virgilio, *Aen.* X 395-6 *te decisa suum, Laride, dex-*

tera quaerit / semianimesque micant digiti ferrumque retractant; Seneca, *Thy.* 728-9 *ceruice caesa truncus in pronum ruit, / querulum cucurrit murmure incerto caput*; Lucano, III 611-3 e 666-7; Stazio, *Theb.* IX 267-9; Silio Italico, V 332; almeno fino a Nonno, *Dion.* II 431-5. A questa tradizione rinvia (*memorant*) anche la nota descrizione di Lucrezio, III 642-63, che se ne serve per dimostrare la persistenza di *anima* nelle varie parti smembrate del corpo (un tema che nella tradizione del dibattito filosofico risale al *de anima* di Aristotele, II 2, 413b; e anche *Metaph.* VII 16, 2, 1040b). Sul tema, che ha una presenza cospicua nell'epica di Ennio, cfr. I. Gualandri, *Problemi di stile enniano*, «Helikon» V 1965, pp. 407-9 ma soprattutto Zwierlein 1970, pp. 155-61; poi, specialmente per la cultura imperiale, Most 1992.

107-10. *gemini ... uitta*: le due uccisioni seguenti, entrambe per mano di Fineo, sono di due gemelli imbattibili nel pugilato (una morte differenziata invece per i due gemelli virgiliani di *Aen.* X 390-6; sulle coppie gemellari, unite dalla nascita come dalla morte, nell'epica cfr. Mencacci 1996, pp. 75-8), e di un sacerdote di Cerere, Ampico, la cui descrizione è modellata su Emonide di *Aen.* X 537-9 *Phoebi Triuiaeque sacerdos, / infula cui sacra redimibat tempora uitta, / totus conlucens ueste atque insignibus albis* (ved. Esposito 1994, pp. 41-2).

108. *si possent*: il commento del narratore sull'inefficacia dei pugni di fronte alle spade ricorda analoghe considerazioni della voce epica, a mo' di necrologio, sull'inutilità di certe qualità o risorse di personaggi davanti all'inesorabilità della morte.

111-8. *Lampetide ... carmen*: spazio maggiore è riservato alla morte di un cantore, l'anonimo figlio di un altrettanto sconosciuto Lampeto (introdotto dal modulo catalogico *tu quoque*, qui forse attivo dalla sequenza di uccisioni di Virgilio, *Aen.* X 324 sgg.), che aveva il compito di allietare il banchetto nuziale e che si trova a essere bersaglio innocente di Petalo (dopo *pacis opus*, anche *plectrum imbelle* rileva l'estraneità della sua arte al mondo della guerra: questo giustifica il tratto simpatetico-affettivo dell'apostrofe nel modulo *te quoque* su cui cfr. Harrison 1991 a *Aen.* X 139). L'atteggiamento di scherno di Petalo (*inrideo*, a danno di figure miti e devote, è verbo tipico di personaggi empi come Licaone e Piritoo, cfr. *Met.* I 221 e VIII 612) conferma la brutalità del personaggio, che lo uccide senza motivo (nell'*Odissea*, viceversa, Femio aveva goduto del perdono di Odisseo, XXII 330-56; un archetipo-paradigma del motivo epico del cantore ucciso, sul quale cfr. Hardie 1994 a Virgilio, *Aen.* IX 774-7, e rispetto a cui *te quoque* potrebbe segnalare lo scarto). Il modello più pertinente qui sembra *Aen.* II 547-53 (ved. Esposito 1994, p. 43) dove Priamo viene ucciso dallo spietato Pirro, che gli rivolge il beffardo *referes ergo haec et nuntius ibis / Pelidae genitori* (vv. 547-8).

117-8. *digitis ... lyrae*: come si è visto (cfr. la nota a 104-6), il motivo di una parte del corpo del morente che, negli spasimi dell'agonia, conserva una sua autonoma, grottesca vitalità ha una lunga tradizione. Cfr. anche VI 557-60 con la nota relativa.

118. *casuque ... carmen*: *casu*, dopo *concidit* (e prima di *cecidisse*), indica nella caduta la causa del suono che la lira produce; ma al tempo stesso insiste sulla casualità del suono che ne risulta, un suono di lamento appropriato al quadro di morte che gli fa da sfondo. Il nesso *miserabile carmen* (cfr. anche VI 582 *carmen miserabile* e la nota relativa) è in effetti associato a un contesto funebre: risale a una famosa similitudine virgiliana che paragona il canto di Orfeo per la perdita di Euridice al lamento dell'usignolo (*Geor.* IV 514; un passo cui allude anche *Priapea* 68, 15). Questa premessa contribuisce forse a dar conto della lezione *fuit*, che Housman 1972, p. 165 trova «languid» e perciò corregge in *ferit* (così anche Tarrant 2004); l'insistenza sulla «casualità» del suono sembra però meno adatta a *ferit* (anche se la metafora potrebbe avere una funzione ironica in un contesto bellico), che Housman fonda su *Trist.* IV 10, 50 *dum ferit Ausonia carmina culta lyra*, dove si presuppone al contrario un pieno controllo dell'autore (Orazio). Qui il testo insiste, invece, sulla percezione esterna di un suono che si produce casualmente e come impersonalmente (e mostra analogie col motivo epico della persistente vitalità di parti del corpo mozzate; ved. la nota a 104-6): su questa linea, nella tradizione epica, già Ennio, *Annales* 485-6 Skutsch *quomque caput caderet carmen tuba sola peregit, / et pereunte uiro raucum sonus aere cucurrit* (ripreso da Stazio, *Theb.* XI 56 *iam gelida ora tacent, carmen tuba sola peregit*, con P. Venini, *P.P. Stati Thebaidos liber undecimus*, Firenze 1970, *ad loc.*, che confronta anche Silio Italico, IV 172-3). Il motivo è presente anche altrove in Ovidio, che attribuisce al caso il determinarsi di una situazione, o di un gesto, che non sono affatto casuali ma accuratamente ricercati per il loro valore simbolico, o per una specifica funzione narrativa: cfr., p. es., II 711 *illa forte die castae de more puellae*; V 447-8 *uidit / forte casam*; 469 *illo forte loco delapsam in gurgite sacro*; VI 343 *forte lacum Melitensis aquae prospexit*; 359 *et casu tendebant bracchia nati*; VII 622-3 *forte fuit iuxta patulis rarissima ramis / sacra Ioui quercus* con Kenney c.d.s., *ad loc.* Sulla scia di Ovidio è interessante un uso analogo e mirato (il *forte* come segnale di un preciso rinvio allusivo) in Stazio, segnalato da Micozzi 2007 a *Theb.* IV 24.

119-27. *Lycormas ... pependit*: l'uccisione gratuita del cantore suscita la reazione indignata di Licorma (il cui nome parlante, «balzo di lupo», è attivato da *ferox*), che la vendica abbattendone il responsabile con un'arma improvvisata, uno stipite svelto dalla porta e usato come spranga per sfondargli le ossa della testa, facendolo stramazzare a

terra come un giovenco sacrificato (la similitudine sembra glossare il rinvio a un altro dei testi-modello, la gara di pugilato in Virgilio, con l'uccisione di un giovenco: *Aen.* V 479-81). Nella sequenza incalzante delle uccisioni (un gioco di rispondenze che sembra riflesso nella simmetria degli indicatori spaziali: vv. 116 *laeuo*, 120 *dextro*, 123 *laeui*, 124 *dextera*), la trovata di Licorma suscita l'emulazione di Pelate (anche lui ha un omonimo fra i Lapiti a XII 255; il toponimo *Cinyphius* rinvia a un fiume sulle coste della Sirte, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* V 27; in Silio Italico, V 184-5 è in associazione con *Marmarides*), ma mentre questi tenta di svellere l'altro stipite una lancia scagliata gli inchioda la mano al legno. Il responsabile del colpo che lo blocca frustrando la sua intenzione (un'immagine che anticipa l'idea dell'immobilità del corpo, così centrale nella seconda parte della battaglia), è un certo Corito proveniente dalla regione costiera africana della Marmarica (Plinio, *Nat. Hist.* V 33), mentre Abante (suoi omonimi a XII 306 e XIV 505, oltre al nonno dello stesso Perseo, cfr. v. 138 con la nota relativa) lo uccide. Sul nome *Corythus* nell'*Eneide*, e le sue varie implicazioni, cfr. J.D. Reed, «SIFC» XCIX 2006, pp. 183-97 (con bibliografia).

125. *Marmaridae*: nella retorica ovidiana dei nomi, l'epiteto suggerisce un'associazione con l'idea di *marmor* (per un accostamento simile cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XXIV 160 *aglaophotim herbam, quae admiratione hominum propter eximium colorem acceperit nomen, in marmoribus Arabiae nascentem Persico latere, qua de causa et marmaritim uocari*), cioè col destino di statua che lo attende (cfr. p. es. μάρμαρον detto di Niobe in Callimaco, *Apoll.* 24).

125-7. *cohaesit ... pependit*: l'insistenza sull'idea di immobilità (*cohaesit* è ripreso da *haerenti* e rilevato dalla paronomasia di *hausit*; poi cfr. *retinente* e *pependit*, che suggerisce l'idea di «corpo morto») fa di questa immagine del morto appeso alla porta quasi un emblema («diese Situation ist physiologisch nicht zu realisieren», Bömer) della trasformazione della battaglia in «arredamento» dell'atrio che sta per aver luogo nel palazzo (cfr. v. 183 *haesit*). Il cadavere appeso alla porta ricorda anche il macabro spettacolo offerto da Caco in *Aen.* VIII 196-7.

128-36. *Sternitur ... reliquit*: in opposizione all'immagine del cadavere sospeso (*pependit*), *sternitur* introduce due «morti a terra». La prima è quella di un ignoto *Melaneus* (dove la suggestione cromatica ne indica ovviamente l'origine africana; un omonimo fra i Centauri, XII 306, e anche fra i cani di Atteone, III 222). Africano, e ugualmente schierato con Perseo (v. 138), è anche Dorila, un grande proprietario terriero: la sua enorme ricchezza (per di più identificata con un prodotto raffinato come l'incenso; in realtà la terra che aveva il monopolio dell'incenso era l'Arabia: cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XII 51 *tura prater Arabiam nullis*) sembra dover contrastare con la popolazione cui egli appartiene, i Nasamoni, stanziati sulla costa a est delle Sirti e descritti come una *gens dura* (Lucano, IX 439), selvaggia (Silio Italico, XI 180 *semihomines inter Nasamonas*) e povera (Lucano, IX 458 *pauper Nasamon*; 679 *inops*), che vive dei saccheggi delle navi naufragate nel golfo (*ibid.* 440-4, con C. Wick, *Lucanus. Bellum civile, liber IX*, München-Leipzig 2004, *ad loc.*; Curzio Rufo, IV 7, 19; Silio Italico, III 320-1). L'inciso sembra suonare come il «necrologio» del narratore sulla vanità della ricchezza di fronte all'inesorabilità della morte (*ditissimus agri* è stilema virgiliano, cfr. *Aen.* X 563, con Harrison 1991; I 343 e VII 537, dove Galeso, ugualmente ucciso in battaglia, è detto *Ausoniisque olim ditissimus aruis*), così come altrove (v. 108) aveva commentato l'inutilità di altre destrezze davanti al potere distruttivo delle armi.

135. *Bactrius Halcyoneus*: l'uccisore di Dorila viene dalla Battriana, remota terra orientale (l'odierno Afghanistan settentrionale) e regione dell'impero dei Parti, gli eterni nemici dei Romani (con cui talora viene associata o identificata, p. es. Properzio, III 1, 16; compare anche fra i nemici orientali di Ottaviano ad Azio in Virgilio, *Aen.* VIII 688). La caratterizzazione di questo popolo come gente bellicosa e rude (*promptissimi, horridis ingeniis multumque a Persarum luxu abhorrentibus*, Curzio Rufo, IV 6, 3) ha probabilmente a che fare con le parole di scherno che egli rivolge alla sua vittima. Inoltre quello di Alcioneo è il nome di uno fra i più temibili Giganti (Gantz 1993, pp. 419-21), che insieme alla sua origine orientale, la terra dei Parti, i ribelli per antonomasia al potere di Roma, poteva evocare ai lettori di Ovidio la Gigantomachia (il mito del potere costituito, e del tentativo di sovvertirlo, così diffusamente attivo nella poesia augustea: cfr. la nota a 294-678); Alcioneo è rappresentato anche nello scontro con Atena sul grande fregio dell'altare di Pergamo. In questo contesto pare notevole anche l'epiteto *ultor*, «vendicatore» (v. 138) attribuito a Perseo: esso è infatti legato al tempio di *Mars Vltor* nel Foro di Augusto, che Ottaviano aveva fatto voto di erigere durante la battaglia di Filippi (*Fasti* V 569-96), e la cui titolatura trovò un'ulteriore motivazione quando egli vi fece deporre (Augusto, *Res Gestae* 29, 2) le insegne militari strappate a più riprese dai Parti agli eserciti romani sconfitti e da lui fatte restituire nel 20 a.C. (lo stesso passo ovidiano lo associa a un trionfo da Gigantomachia: *digna Giganteis ... delubra tropaeis*, *Fasti* V 555). Sulla centralità di questo tema nella cultura augustea cfr. soprattutto Siebler 1987, p. 140 sgg.; J.V. Rich, *Augustus's Parthians Honours, the Temple of Mars Ultor and the Arch in the Forum Romanum*, «PBSR» LXVI 1998, pp. 71-128; Barchiesi 2002b;

C.B. Rose, *The Parthians in Augustan Rome*, «AJA» CIX 2005, pp. 21-75. Sia il tema della Gigantomachia sia quello del «nemico barbaro» sconfitto fanno appunto pensare anche al grande modello figurativo dell'altare di Pergamo, del quale è nota l'influenza nell'elaborazione di un mito nazionale romano anche sul piano letterario (cfr. Hardie 1986, p. 125 sgg.), e che potrebbe qui avere un ruolo nella cifra stilistica «barocca» dell'episodio, evidente nella torsione iperbolica dei corpi, nel *pathos* teatrale dei gesti, nella violenza selvaggia degli scontri e in una generale esuberanza espressiva. Sull'influenza della cultura, non solo figurativa, pergamena a Roma cfr. A. Kuttner, *Republican Rome looks at Pergamon*, «HSCPh» XCVII 1995, pp. 157-78.

135-6. *hoc ... terrae*: il motivo, di origine tragica (cfr. Fedeli 2005 a Properzio, II 9, 13-4) e poi sfruttato soprattutto in chiave moralistica, del contrasto fra l'estensione dei possedimenti (o della gloria) in vita e il poco spazio occupato dal cadavere (o dalla tomba) è frequente specialmente negli epigrammi funebri (cfr. anche XII 615-6 in riferimento ad Achille). Avrà una particolare fortuna in relazione alla morte di Pompeo (anche in virtù del suo epiteto di «grande»): cfr., p. es., Lucano, IX 2 *nec cinis exiguus tantam conpescuit umbram*; Seneca, *Epigrammata* 12; 13; 23, 2; ecc.; Campana 2004, pp. 201-2. Modello di Ovidio qui è forse lo scherno di Turno a un nemico ucciso in Virgilio, *Aen.* XII 359-60 *en agros et, quam bello, Troiane, petisti, / Hesperiam metire iacens.*

137-48. La reazione di Perseo, sempre più circondato da soli nemici che lo attaccano, si trasforma in una tipica *aristia* epica, diventando una vera e propria battaglia «uno contro tutti» (v. 149 *omnibus unum*, v. 157 *unum ... mille*). Sotto i suoi colpi (che per statuto epico sono sempre mortali) cadono una serie di nemici: prima Alcioneo, poi i fratelli Clizio e Clani (quest'ultimo nome anche a XII 379), Celadonte (un omonimo fra i Lapiti a XII 250; Mende è una città sul delta del Nilo), Astreo (di dubbia paternità), l'indovino Etione (la cui capacità di «vedere» il futuro potrebbe motivare un nome che richiama l'aquila, gr. ἀετός), Toatte scudiero di Cefeo e l'empio parricida Agirte (un nome parlante: in greco «vagabondo, mendicante», evidentemente per la sua colpa). A rendere l'*exploit* dell'eroe meno inverosimile, il narratore dice che la Fortuna ne aiuta la mano (anche *Fortuna iuuat* è un famoso segmento virgiliano, *Aen.* X 284), ma non ci viene detto (tranne nel primo caso, quando egli riusa la lancia scagliata da Alcioneo, v. 137) come Perseo riesca a procurarsi le armi necessarie, oltre all'asta e al giavellotto fatali ai due fratelli (v. 143). Tipicamente epica è la cura del dettaglio anatomico nella descrizione dei colpi (vv. 138-9, 142-3 e già 132), così come il motivo (vv. 146-7) dell'indovino incapace di prevedere la propria morte (Omero, *Il.* II 859-60; Apollonio, II 816-7 e IV 1503-4; Virgilio, *Aen.* IX 327-8), mentre più specificamente virgiliana è la stilizzazione del lessico e delle immagini (come l'espressivo *singultare*, da *Aen.* IX 333; o il segmento *corpusque exsangue*, da *Aen.* II 542; o l'icastica clausola *ore momordit*, da *Aen.* XI 418; o ancora l'immagine del v. 137 da *Aen.* X 486 *ille rapit calidum frustra de uulnere telum*, con la nota di Harrison 1991: la ripresa di Ovidio accredita qui la lezione *uulnere*, cui Harrison preferisce *pectore*).

La prima immagine, quasi simbolica, del cadavere appeso alla porta (*pependit* di v. 127) introduce una serie di descrizioni di corpi colpiti a morte e rappresentati in tutta la loro spettacolare evidenza grafica: la testa attraversata all'altezza del naso da una lancia che ne sporge davanti e dietro (vv. 138-9), le due gambe inchiodate da un'unica asta (vv. 142-3), la bocca che «morde» il giavellotto che l'ha penetrata (v. 143). Ne risulta una sequenza barocca, di forte impatto patetico, di σχήματα di «morti in battaglia», degna anticipazione della galleria di statue che la sala da pranzo del palazzo sta per diventare.

138. *ultor Abantiades*: Perseo qui vendica Dorila, ma il papponimico (Abante, padre di Acrisio a sua volta padre di Danae, è il bisnonno di Perseo) anticipa il suo ruolo di vendicatore del torto subito dal nonno Acrisio da parte del fratello Preto (ma anche delle insidie tese a Perseo da Polidette): cfr. v. 237 *uindex ultorque parentis*, alla fine della sua sezione. Sulle risonanze ideologiche del termine *ultor* nella cultura augustea cfr. la nota a 135.

140-3. *Clytium ... momordit*: sul motivo epico dei fratelli (in quel caso gemelli) divisi da morte diversa cfr. Virgilio, *Aen.* X 390-6; Lucano, III 603-13.

149-56. *Plus ... miscet*: la premessa iniziale (per l'espressione cfr. *Pont.* I 3, 14 *non minus exhausto quod superabit erit*, con Gärtner 2005) e il linguaggio militare (*pugnant*, *impugnante*, poi l'iperbole degli *agmina coniurata* contro Perseo e l'immagine finale della sezione) insistono sull'aggravarsi della minaccia contro l'eroe e l'accelerazione verso la *climax* dei vv. 160-76, fino alla svolta finale dello scontro (v. 177 sgg.). Da un lato gli alleati di Fineo aumentano (contestando sia il *meritum* ottenuto da Perseo con la liberazione di Andromeda, e che Fineo stesso gli dovrà riconoscere al v. 220, sia la *fides*, il valore della promessa fatta dal padre: cfr. IV 702-5), dall'altro a fianco dell'eroe non resta che la famiglia regale, due donne e un vecchio (se *socer* ne suggerisce l'età, nella definizione *frustra pius* l'avverbio insiste sulla sua inutilità pratica, oltre a rinnovare dubbi sui vantaggi concreti forniti dalla *pietas*: cfr. la nota a 37 e Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 24, 11). Il loro contributo è puramente morale (*fauent*, come

fans di uno spettacolo: cfr. *OLD*, *s. u.* 3b), e anche le loro voci di lamento (insiste sul carattere «femminile» del gruppo anche *ululatus*, di norma in poesia detto di donne: III 179, 528, 706, ecc., e la nota di Pease 1935 a Virgilio, *Aen.* IV 667 *femineo ululatu*) sono simbolicamente sopraffatte dal suono della guerra, fragore di armi e gemiti di moribondi (la dimensione acustica è esaltata da una serie di figure di suono, come allitterazioni e la geminazione in cesura al v. 155 della cellula fonica *-mul mul-*). Dopo la sequenza analitica degli scontri individuali (vv. 47-148), lo sguardo torna ad allargarsi a una visione d'insieme (*atria complent* richiama l'inizio del libro, *atria complentur* del v. 3) che mostra l'eroe in difficoltà e giustificherà, dopo la sua prova di valore ai vv. 160-76, il ricorso all'arma totale.

155. *pollutos ... Penates*: sulle connotazioni sacrali del sostantivo, attive qui nella violenza dell'immagine, cfr. Casali 1995, p. 137.

Bellona: è la dea romana della guerra (come si deduce dall'etimologia), corrispondente alla greca Enyo e in vario modo associata a Marte. La dea occupa un ruolo di rilievo nella rappresentazione dello scontro di Azio sullo scudo di Enea, dove appare in compagnia di Marte, delle *Dirae* e di Discordia (*cum sanguineo sequitur Bellona flagello*, *Aen.* VIII 703) schierata contro i nemici orientali di Roma (vv. 705-6 *omnis eo terrore Aegyptus et Indi, / omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei*); la sua presenza nel contesto di questa battaglia anti-orientale condotta da Perseo non sembra dunque immotivata. L'associazione col sangue è una costante della dea (Seneca, *Agam.* 82; Stazio, *Theb.* VII 73; IX 297; ecc.), ma, sulla scia di Virgilio, è significativa l'attribuzione a Bellona di un *flagellum* (Lucano, VII 568 *sanguineum ueluti quatiens Bellona flagellum*; Silio Italico, IV 439 *atro stimulat Bellona flagello*), la «frusta» che la assimila a una divinità furiale dalla tipica chioma anguicrinita (p. es. Stazio, *Theb.* VII 579 *uipereo ... flagello*; cfr. IV 492 con la nota di Rosati 2007, pp. 306-7). Questa assimilazione potrebbe essere stata facilitata dalla sua frequente associazione con Ma (dea della Cappadocia portata a Roma durante la prima guerra mitridatica, i cui sacerdoti praticavano forme di culto fanatico e cruento: ved. Smith 1913 a Tibullo, I 6, 43) e sarà ancora più esplicita in Avieno, *Periegesis* 1349 *uipereo late Bellona flagello* e Claudiano, *in Eutropium* II 111 *Illyricis pingues pectebat* (scil. *Bellona*) *stragibus hydros*. L'iconografia di Bellona come mostro meduseo, che sembra trovare qualche conferma in campo epigrafico (*CIL* I^2 441), farebbe pensare a una connessione (familiare al lettore antico) di continuità fra l'azione di Bellona e quella di Medusa, spiegando qui la scelta di Ovidio.

157-9. *circueunt ... aures*: accerchiato e schiacciato dal numero dei nemici, Perseo si trova nella situazione dell'eroe epico in difficoltà

(p. es. Virgilio, *Aen.* IX 788 sgg.), cui seguiranno il riscatto e la vittoria finale, come segnalano la topica iperbole del *mille* (p. es. Omero, *Il.* VII 471; VIII 562; Virgilio, *Aen.* II 198; VI 110; VII 653 e 725; X 167 e 178) e l'altrettanto topica similitudine della grandine di frecce che lo bersaglia (Ennio, *Annales* 266 Skutsch; Virgilio, *Aen.* IX 668-71 e X 803 sgg.; altro in Baldo 1995, pp. 179-80). Al tempo stesso la geminazione *Phineus ... Phinea* isola l'antagonista con cui si preparano la resa dei conti e il duello risolutivo.

160-2. *applicat ... instantes*: per proteggersi le spalle, Perseo si addossa (quasi a suggerire l'idea del rapporto fra il marmo e il corpo umano, che lo scultore ne «estrae») a una grande colonna, da cui fronteggiare l'assalto dei nemici (l'idea della frontalità è importante in funzione dello sguardo di Medusa: cfr. IV 803 *in aduerso*). L'insolita specificazione *saxa columnae* rileva il materiale della colonna, come a metterlo in primo piano e preparare così progressivamente (cfr. vv. 170-3) la scena della pietrificazione (Fränkel 1945, p. 222 nt. 83). L'attenzione alle determinazioni spaziali (*terga*, *aduersa*, *uersus*, *sinistra*, *dextra*) è funzionale all'importanza del tema per il potere pietrificante della Gorgone, la cui vista dev'essere frontale.

163. *Chaonius ... Echemmon*: la nitida simmetria aurea del verso (aAcbB; un altro tipo a v. 286: sui vari tipi di *uersus aureus* cfr. Navarro Antolín 1996, pp. 201-2, con bibliografia) traduce graficamente l'idea dell'eroe al centro dei due opposti fronti d'attacco.

164-76. Lo scontro con gli ultimi due nemici che Perseo affronta con armi «tradizionali» è introdotto da un'ampia similitudine epica (genericamente modellata su Omero, *Il.* V 160-3, e ripresa da Seneca, *Thy.* 707-14). Dei due, Molpeo rimane solo ferito a una gamba, e si salva scappando (cioè nel modo meno verosimile: cfr. Bömer), mentre Echemmone muore non tanto, o non soltanto, per mano di Perseo quanto per una sorta di paradossale, involontario suicidio. Molpeo (un nome senza paralleli, che evoca la danza [gr. μολπή], e forse ha ironicamente a che fare con il fatto che viene colpito alle gambe) proviene dalla Commagene, regione del nord della Siria (cfr. Bömer; da escludere la Caonia dell'Epiro: i seguaci di Fineo sono tutti non-greci). Dalla Nabatea, regione dell'Arabia nord-occidentale (cfr. I 61, con la nota di Barchiesi 2005, p. 160), viene invece Echemmone, un nome già omerico (dal passo citato, *Il.* V 160), che nella foga dell'attacco provoca maldestramente il colpo che di riflesso lo ferisce alla gola e lo espone, tremante e inutilmente supplichevole, al colpo di grazia di Perseo.

165. *mugitibus armentorum*: lo sfondo bucolico della similitudine ha una cifra adeguata nella dieresi appunto bucolica, al cui effetto

d'eco contribuisce il ritmo rallentato della clausola spondiaca. Analogo procedimento a VII 114, un altro esametro spondiaco con dieresi bucolica, in contesto bucolico e tramato di allitterazioni ed effetti d'eco della cellula fonica base del *mu-gitus*: cfr. *pulvereumque solum pede pulsauere bisulco / fumificisque locum mugitibus inpleuerunt*.

170. *alto ... collo*: l'inconsueta specificazione (il nesso è senza paralleli), oltre a rilevare la statura eroica di Perseo (cfr. anche vv. 184-5 *animi plenissima magni / pectora*), coglie l'intenzione di Echemmone di colpire mortalmente, all'altezza del collo (decapitare, come la Gorgone?), l'eroe. Nella sua inconsulta irruenza (*furit*) calcola male l'impiego della forza (la sua è una *uis consilii expers*, Orazio, *Carm.* III 4, 65, con Nisbet – Rudd 2004) e l'attacco si risolve, autolesionisticamente, in un colpo esattamente speculare a quello tentato (*in gutture*).

172. *percussae ... columnae*: il tipo di morte, che può apparire bizzarro (solo superficiale la somiglianza con XII 487-8 *plaga facit gemitus ut corpore marmoris icti, / fractaque dissiluit percusso lammina callo*, dove Latreo colpisce il corpo respingente e impenetrabile di Ceneo), ha qui una funzione di segnale: insinua l'idea che «la morte viene dal marmo», aprendo la strada a Medusa. Questo colpo-boomerang rivela qualche analogia con una diffusa serie di massime sul paradosso dell'essere colpiti dalla propria arma: cfr. Tosi 1991, p. 122.

175-6. *inertia ... bracchia*: diversamente dalla banale variante *inermia* (che esprimerebbe l'ovvia constatazione che ormai l'uomo è disarmato), *inertia* più che significare «senza armi» (Bömer) rileva l'inefficacia (sottolineata anche da *frustra*) di un gesto topico nelle richieste di clemenza (p. es. v. 215), ed è confermato da *inerti* del v. 225. Ma la lezione è sostenuta anche dai significativi paralleli virgiliani di *Aen.* X 595 e XI 414.

177-80. *Verum ... ora*: la schiacciante forza dei nemici sta per avere la meglio sullo strenuo ma solitario (o quasi) eroismo di Perseo, che si vede perciò costretto a ricorrere a un aiuto esterno. Ma oltre che obbligata (*cogitis*), la scelta è moralmente più accettabile perché è un aiuto tratto da un nemico già sconfitto dall'eroe, il quale ora ne sfrutta i vantaggi. L'invito rivolto a eventuali amici a voltarsi dall'altra parte è costruito su un gesto, l'*auertere uultus*, che solitamente equivale alla sconfessione dell'amicizia: cfr. S. Citroni Marchetti, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall'esilio*, Firenze 2000, pp. 122-4. Un paradosso simmetrico a quello del trarre aiuto da un nemico, su cui cfr. anche IV 428 con Rosati 2007, p. 298, *ad loc.*

177. *uirtutem turbae*: l'opposizione fra l'eroe e la massa sembra riflettere quella implicita nel codice aristocratico dell'epica, che celebra il valore dei leaders, proprio in opposizione alla massa dei senza nome (*turba* ha spesso connotazione spregiativa: cfr. *OLD*, *s. u.* 6).

181. *oracula*: la spavalda replica di Tescelo alle parole di Perseo si < spiega probabilmente meglio se si adotta questa lezione. Mentre *miracula*, accolta anche da Tarrant 2004, si limita a schernire il potere straordinario che, secondo Tescelo, Perseo attribuirebbe alla Gorgone (i cui effetti prodigiosi sono però ancora del tutto ignoti), *oracula* sembra più pungente, perché irride il linguaggio enigmatico dell'eroe, che prima formula il paradosso del trarre aiuto dai nemici (von Albrecht, in Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966), e poi fa seguire l'oscuro invito agli amici a guardare altrove. Al senso generale dell'espressione contribuisce anche il nome del personaggio, *Thescelus* (mai altrove): θέσκελος in greco significa sì qualcosa di «prodigioso, meraviglioso», ma in quanto ispirato da un dio (come l'etimologia sembra indicare: composto dalla radice di θεός, «dio» e da κέλομαι, «spingere, incitare» secondo Frisk 1960, p. 667; da κέλλω, «spingere [a terra]» o da κελεύω, «ordinare» secondo altri), e dunque sembra ben appropriato a un linguaggio oracolare (p. es. in Nonno, *Dion.* IX 60 è detto delle parole profetiche di Ermes, e a XL 503 di un racconto ugualmente profetico).

183. *haesit ... gestu*: la paralisi improvvisa che immobilizza la vitti- < ma (e fa suonare tragicamente ironico il *moueant* del v. 181) nel pieno del gesto (come rileva la puntigliosa esattezza di *nec citra ... nec ultra*) ne fa una statua (*signum de marmore*) che rappresenta lo σχῆμα del «lanciatore di giavellotto» (*iaculator*, o ἀκοντιστής). Si pensa naturalmente a modelli di statuaria atletica: per una visione d'insieme cfr. F. Rausa, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Treviso-Roma 1994 (per l'iconografia specifica dell'ἀκοντιστής cfr. p. 95 e nt. 45, con bibliografia). La descrizione del criterio che ispira la metamorfosi ricorda quella relativa alle compagne di Ino, a IV 551-62, in partic. v. 560 *quo quaeque in gestu deprensa est, haesit in illo*.

184. *Ampyx*: la vittima successiva della Medusa (si chiama come un Lapita a XII 450 e come il padre dell'indovino Mopso, detto perciò *Ampycides*, cfr. XII 456 *Ampyciden Mopsum*) viene immobilizzata, mentre assale Perseo, nella plastica posa di un *gladiator* all'attacco. Un'altra statua di queste figure di combattenti i cui vari e diversi σχήματα sembrano quasi costituire il repertorio di un'officina di scultura.

184-5. *plenissima ... pectora*: ironico che l'immagine, usuale per descrivere l'invasamento profetico (cfr. Orazio, *Carm.* II 19, 6 con Nisbet – Hubbard 1978), sia qui riferita non ad Ampice padre di indovino, ma al suo avversario.

187-94. Ancora più arrogante è l'atteggiamento dell'egiziano Nileo, che già nel nome millanta una discendenza dal fiume Nilo, di cui ha fatto rappresentare come blasone sullo scudo le proverbiali sette foci (di un leggendario re Nileo, dal quale viceversa avrebbe tratto nome il fiume, prima chiamato Egitto, parla Diodoro Siculo, I 19, 4 e 63, 1). I fiumi sono in generale considerati divinità, e rappresentati con attributi divini, ma il prestigio del Nilo, il maggiore e il più antico di tutti i fiumi (cfr. l'inno edito da Cribiore 1995, v. 3), non ha uguali (cfr. Postl 1970, pp. 173-202); suoi figli erano ritenuti non solo altri fiumi (Cribiore 1995, v. 101) ma anche alcuni fra gli dèi principali (cfr. Cicerone, *Nat. deor.* III 42 e 54-6, con Pease 1958). Sul Nilo come simbolo della vittoria di Ottaviano ad Azio cfr. anche Virgilio, *Geor.* III 28-9 e *Aen.* VIII 711-3; Reed 2007, p. 57. Nella convinzione di avere già in mano la vita di Perseo, Nileo gli rivolge il topico invito a consolarsi per il fatto di morire per mano di un grande eroe (cfr. la nota a 70-3), e a tale scopo lo esorta a guardare lo scudo (*aspice*). Sarà invece lui (volgendo lo sguardo a Medusa) a compiere quel gesto che lo perde, e che lo immobilizza nell'atto di parlare, mentre magnifica una genealogia fittizia: lo immortala cioè nella posa-simbolo della sua verbosa alterigia.

187. *septemplice*: sul proprio scudo Nileo ha fatto rappresentare le famose sette bocche del Nilo (cfr. v. 324 *septem discretus in ostia*; I 422 *septemfluus*; II 255; IX 774; XV 753; Postl 1970, p. 213), il grande fiume da cui si vanta di discendere. L'effetto sul lettore è però sorprendente: l'epiteto epico *septemplex*, infatti, è regolarmente associato a un altro scudo, quello dell'Aiace omerico, noto per i suoi sette strati di pelle di bue: cfr. XIII 2 (= *Am.* I 7, 7) *clipei dominus septemplicis Aiax* (con Hopkinson 2000), sul modello di Virgilio, *Aen.* XII 925 *clipei extremos septemplicis orbis* (a sua volta verosimilmente coniato sull'omerico ἑπταβόειος, *Il.* VII 222 e 245); poi anche *Ilias Latina* 612; Valerio Flacco, VI 367, con Fucecchi 2006 (non connesso ad Aiace, ma come in Virgilio riferito a quel modello, Stazio, *Theb.* VII 310). In quest'unico caso l'epiteto, quasi segnale simbolico dell'eroismo epico, è spostato dal piano del materiale di cui lo scudo è fatto a quello del soggetto che vi è rappresentato (cioè dal senso proprio a quello metaforico di *textus* nello scudo virgiliano di Enea, *Aen.* VIII 625). Su tale spostamento, che è anche un rinvio dall'epica alla tragedia, potrebbe aver influito proprio il modello (eschileo ed euripideo) dei *sette* eroi argivi a Tebe, a cui questo tipo di descrizione sembra specificamente connesso (cfr. la nota successiva).

188. *ementitus erat*: probabilmente una traccia dello stereotipo, già greco (cfr. E. Hall, *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford 1989, p. 123), che vede nell'Egitto una terra

di inganni e menzogne (p. es. Cicerone, *pro Rabirio* 35 *illinc omnes praestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae*; Properzio, III 11, 35 *dolis aptissima tellus*). L'uso da parte degli eroi dello scudo come emblema araldico, su cui rappresentare i propri antenati e le loro imprese in chiave celebrativa (ma anche intimidatoria verso i nemici), è attestato a partire dalla tragedia attica, anche se Fraenkel 1964, I, pp. 278-9 ne ipotizza la presenza nella *Tebaide* ciclica, che avrebbe influenzato i *Sette a Tebe* di Eschilo (vv. 375-692); come mezzo di caratterizzazione dei personaggi rimarrà tipico dell'epica fino alla tarda antichità. Un chiaro esempio nelle *Fenicie* di Euripide, dove alcuni eroi argivi imbracciano scudi che illustrano le imprese degli antenati (p. es. Partenopeo, v. 1107 sgg., o Ippomedonte, v. 1114 sgg.; mentre in Eschilo il nesso genealogico sembra assente). Sullo scudo euripideo di Adrasto (v. 1132 sgg.) è modellato quello di Aventino in Virgilio, *Aen.* VII 655-8 (*insigne paternum*), mentre al v. 792 Turno come Nileo esibisce sullo scudo un fiume suo antenato (*pater Inachus*). Il tratto di arroganza e vanità implicito nel messaggio iconico degli scudi eroici è già espressamente tematizzato in Eschilo (*Theb.* 387, 404, 551, 591, ecc.; cfr. anche Fraenkel 1964, I, p. 278) e in Euripide (*Phoen.* 1111-2), e doveva essere percepito come tipicamente epico (cfr. anche Micozzi 2007, p. 231). In generale, sull'uso e la documentazione soprattutto archeologica cfr. G.H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, «HSCPh» XIII 1902, pp. 61-127. Gli scambi di accuse di menzogne e le dispute di legittimità erano un fatto endemico ad Alessandria nella corte dei Tolemei, legato alla pratica dei matrimoni tra fratelli e sorelle (cfr. in generale P. Hardie, «JRS» XCVI 2006, pp. 25-41).

189. *argento ... auro*: la geminazione di *partim* in cesura seziona simmetricamente il verso 189 fra i due metalli diversi (ma entrambi nobili, come sempre in armature e manufatti artistici dell'epica) di cui si compone lo scudo; il loro contrasto cromatico sarà servito alla creazione di uno sfondo su cui far risaltare i singoli corsi d'acqua. Un procedimento simile al v. 567 *cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses* (Proserpina e la sua diversa sede nelle due metà dell'anno).

190. *primordia gentis*: l'espressione suona altezzosa, come conferma l'ironia di Elena nel replicare alle vanterie di Paride in *Her.* 17, 57-8 *i nunc et Phrygiae late primordia gentis / cumque suo Priamum Laomedonte refer.*

191-2. *solacia ... cecidisse*: sembra di cogliere un'eco delle parole di Enea a Lauso in *Aen.* X 829-30 *hoc tamen infelix miseram solabere mortem: / Aeneae magni dextra cadis.*

193-4. *uelle ... credas*: l'apostrofe al lettore-ascoltatore per rilevare la credibilità dell'illusione in cui viene coinvolto, è caratteristica delle ἐκφράσεις (cfr. Wheeler 1999, pp. 152-5; Harries 1990, p. 68), dove

si descrivono opere d'arte di cui si esalta la verosimiglianza, e dunque l'abilità tecnica dell'artista, ma non ha in sé molto senso se il *signum* è l'esito di una metamorfosi. Funziona in realtà come segnale dell'ingresso nello spazio ecfrastico, cioè nella galleria di statue che comincia ad affollare il palazzo reale.

195-9. Un altro seguace di Fineo, Erice, incita all'attacco i suoi alleati mettendo in dubbio la reale efficacia della Gorgone e attribuendo piuttosto a una *défaillance* psichica (*uitium animi*) la loro improvvisa immobilità. *Torpere* indica la paralisi della pietrificazione (come quella, metaforica, di Ecuba a XIII 540-1 *duroque simillima saxo / torpet*) ma sembra implicare, nelle intenzioni del parlante che sprona i compagni all'assalto (impugnando armi reali, contro quelle irrise come magiche del nemico: su *magicus* come «superstizioso» cfr. p. es. Orazio, *Ep.* II 2, 208 e Brink 1982, *ad loc.*), un'accusa alla loro codardia. Il verbo è in effetti frequente nel linguaggio moralistico per biasimare una vita infiacchita dal vizio e lontana dall'esercizio delle armi (p. es. Seneca, *Benef.* IV 13, 1 *animi marcentis oblectare torporem*; VII 2, 2 *animus inerti otio torpet*; *Dial.* I 4, 6 *qui nimia felicitate torpescunt*; Plinio il Giovane, *Panegyricus* 18, 3 *iidem ergo torpere militaria studia nec animos modo sed corpora ipsa languescere*), un cliché che qui sembra essere riecheggiato.

195. *«uitio»que*: su questo particolare stilema (il cosiddetto *-que* ovidiano, anche ai vv. 290, 514, VI 262 e altrove) nel passaggio fra discorso indiretto e diretto ved. Barchiesi 2002a, pp. 185-6 e 2005, p. 232 nota a I 753.

198. *incursurus erat*: la struttura perifrastica coglie l'attimo che separa l'intenzione del gesto (annunciato da *incurrite*: il verbo indica l'assalto in massa in Virgilio, *Aen.* II 409; XI 759, 834) dalla sua realizzazione in atto, e in quel minimo spazio temporale fissa la metamorfosi che cristallizza la tensione (*tenuit*, *immotus*, *mansit*) producendo un'*armata imago* (non casuale la posizione finale del sostantivo), la statua di un uomo in armi nello slancio dell'assalto. Forse proprio nel suo diventare un *immotus silex* va colto un nesso ironico con l'omonimo monte Erice in Sicilia (cfr. II 221), come a suggerire un destino implicito nel suo nome di uomo-pietra.

200-6. *hi ... ore*: il narratore prende posizione ancora più esplicitamente (cfr. la nota a 8-12) sulle ragioni e i torti dei due schieramenti, ma la premessa sembra servirgli per insinuare, con l'ingiusta punizione di Aconteo, ulteriori dubbi sulla teodicea e la *pietas* religiosa (cfr. già v. 37 *scelerato profuit ara*, con la nota relativa, e v. 152 *frustra pius*). La metamorfosi di un «soldato» di Perseo (in *miles* continua lo

slittamento progressivo verso il lessico militare, su cui cfr. già la nota a 149-56) è la condizione narrativamente necessaria a introdurre il motivo della «statua colpita», anche a prezzo di qualche incongruenza nei dettagli della vicenda (qui Perseo dispone di un seppur unico soldato, ma cfr. vv. 149 *omnibus unum* e 157 *unum ... mille*, e inoltre 180). Che questa sia l'unica funzione di tale metamorfosi sembra confermato da una narrazione insolitamente asciutta e priva di ogni caratterizzazione (v. 202). L'idea piacerà a Sidonio Apollinare, *Carmina* 15, 23-4 *hic Pallas Pallanta petit, cui Gorgone uisa / inuenit solidum iam lancea tarda cadauer*.

201. *Aconteus*: un nome parlante (dal greco ἀκοντίζω, «lanciare, colpire») adatto al contesto (anche in Virgilio, *Aen.* XI 612 e 615 con Horsfall 2003, *ad locc.*), e che già nel nome suggerisce lo σχῆμα che rappresenta.

203-6. *etiamnum uiuere ... mirantis*: l'illusione che il corpo di Aconteo sia vivo presuppone il *topos* ecfrastico della statua vivente (ma cfr. v. 194 *credas*, e la nota a 193-4), ed è al tempo stesso la premessa che giustifica il gesto paradossale che Astiage (un nome anch'esso orientale: cfr. Bömer) compie su di lui. Così come lo stupore di Astiage di fronte al «corpo di marmo» del nemico presuppone l'altro motivo ecfrastico dell'ammirazione-stupore di fronte all'opera d'arte (p. es. II 111; X 252; Virgilio, *Aen.* I 456; VIII 619 e 730). L'espressione sul volto di marmo di Astiage fa della sua la statua di uno spettatore colto nell'atto di ammirare un'altra statua (Hardie 2002b, pp. 180-1; su *uultus*, mobilità e sentimenti cfr. Bettini 2000, p. 322 sgg.). *dum stupet Astyages*: l'emistichio riflette ecoicamente (in un contesto semantico segnato dall'onomatopeico *tinnitibus*, su cui cfr. A. Traina, in *EV* V, p. 185, *s. u.* e percorso da effetti d'eco come *marmoreo ... ore*) il quasi identico *quem ratus Astyages* di due versi prima, suggerendo l'idea di un testo che «si pietrifica». Lo stupore di Astiage può anche essere quello del lettore epico, abituato a un uso di *tinnitus* in contesti di combattimenti «normali», cioè metallo contro metallo: cfr. Ennio, *Annales* 392 Skutsch *tinnit hastilibus umbo*; Virgilio, *Aen.* IX 808-9 *strepit adsiduo ... / tinnitu galea*.

207-8. *nomina ... dicere*: il gesto di riepilogazione narrativa (cfr. anche vv. 462-3 *quas dea per terras et quas errauerit undas / dicere longa mora est*; I 214-5 *longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum, / enumerare*; *Pont.* IV 16, 37-8 *cumque forent alii, quorum mihi cuncta referre / nomina longa mora est*) motiva l'inutilità di elencare nomi di personaggi comuni (*plebs*), e si collega all'impegno di lasciare *monumenta* di eroi (cfr. v. 227; l'epica, infatti, ha come oggetto le gesta dei capi, e lascia ben poco spazio all'uomo comune). Da ricordare anche, per il rifiuto di elencare i nomi dei combattenti, la critica di Euripide a

una convenzione epica, espressa per bocca di Teseo in *Supp.* 846 sgg., in cui l'eroe prega che non gli siano riferiti i nomi dei singoli combattenti, perché non è credibile che si possa vederli e prenderne nota nel mezzo della mischia (ved. anche *Phoen.* 751-2, che ha comunque come bersaglio l'uso del procedimento in Eschilo: cfr. Mastronarde 1994, *ad loc.*). Al tempo stesso la notazione del narratore media il passaggio alla scena finale dell'episodio, cioè al duello fra i due antagonisti.

208-9. *bis centum ... corpora ... bis centum ... corpora*: il testo «si irrigidisce» nella struttura parallelo-speculare dei due versi contigui, mimando iconicamente l'effetto pietrificante dell'occhio della Gorgone. I «duecento» corpi hanno popolato la galleria di statue in cui il palazzo di Cefeo si è trasformato, ne sono diventati l'arredo figurativo (come le grandi statue delle nazioni sottomesse che arredavano il teatro o la *porticus Pompei*, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XXXVI 41, con Corso 1988, e Svetonio, *Ner.* 46: sulla decorazione scultorea del complesso pompeiano è importante F. Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma: dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma 1996, pp. 360-81; sul complesso in generale, ved. Kuttner 1999). Sulla funzione di Medusa nella formazione degli spazi urbanistici ved. Nonno, *Dion.* XLVII 559-63 «trasforma con l'occhio della Gorgone lo sguardo umano delle Bassaridi in un simulacro a loro immagine, da sé compiuto; adorna le tue strade della bellezza che riflette la pietra, costruendo per le piazze dell'Inaco svariate statue» (trad. D. Accorinti).

210. *iniusti ... belli*: vista ormai la sua causa senza speranze (*tum denique* rileva spesso uno scarto nella narrazione, una svolta dopo l'accumularsi di una tensione: cfr. già v. 34; III 629; IV 519; V 471; VII 857; IX 60, ecc.), Fineo si pente di aver scatenato una «guerra ingiusta». Sul concetto di *bellum iustum*, che ha un ruolo rilevante nel pensiero politico-giuridico romano, cfr. S. Albert, *Bellum iustum. Die Theorie des «gerechten Krieges» und ihre praktische Bedeutung für die auswärtigen Auseinendersetzungen Roms in republikanischer Zeit*, Kallmünz 1980; M. Mantovani, *Bellum iustum. Die Idee des gerechten Krieges in der römischen Kaiserzeit*, Bern 1990. Sulla sua importanza nell'episodio cfr. Rosati 2008.

211. *quid agat?*: la movenza da stile indiretto libero (priva peraltro del tratto empatetico del virgiliano *heu, quid agat?* di *Aen.* IV 283 e XII 486, ripreso in *Fasti* III 609) rispecchia l'aporia dello sconfitto, che non vede altra via d'uscita se non implorare la clemenza del vincitore. *simulacra ... figuris*: Fineo vede solo statue, atteggiate in pose diverse (*figura* come «posture, pose, attitude», *OLD*, *s. u.* 4), senza un preciso ordine di linee o strutture plastiche. Ma *diuersa* indicherà anche la loro collocazione nello spazio, distribuite qua e là a occupare una reggia divenuta ormai una galleria di sculture, e probabilmente

insiste anche sulla diversità etnica dei tratti fisici e dell'abbigliamento, fissata nel marmo e nelle sue varietà cromatiche. Viene in mente, oltre alle statue raffiguranti le popolazioni sconfitte che dovevano decorare il Foro di Augusto (Kuttner 1995, p. 81, sulla base di Velleio, II 39, 2), soprattutto la *porticus ad nationes* di cui ci parla Servio, *ad Aen.* VIII 721, che Augusto avrebbe fatto costruire arricchendola di una serie di sculture rappresentanti le etnie sconfitte (cfr. R.R.R. Smith, *Simulacra Gentium: The Ethne from the Sebasteion at Aphrodisias*, «JRS» LXXVIII 1988, pp. 50-77, in partic. pp. 72-5, e *Roman portrait statuary from Aphrodisias*, Mainz am Rhein 2006; Kuttner 1995, pp. 73-86, sulle personificazioni dei popoli dell'impero).

212. *agnoscitque suos*: la «morte di pietra» (Pindaro, *Pyth.* 10, 48) non ha annullato l'identità dei compagni di Perseo: le statue conservano la loro individualità. La metamorfosi in pietra non è un ritorno al regno inanimato, dell'indistinzione primordiale (come le pietre di Deucalione), ma conserva la memoria dell'esistenza in forma umana (un *monimentum*). Probabilmente è implicito in questo motivo il fatto che il marmo in cui i compagni di Fineo sono tramutati non è necessariamente bianco, ma può esser colorato, il che rende più verosimile l'idea della somiglianza. I marmi colorati cominciarono a esser importati a Roma dopo la conquista dell'Oriente, e in particolare dell'Egitto, da cui in larga parte provenivano, e la loro diffusione ebbe un forte sviluppo in età augustea (Pensabene 2002, pp. 4 e 9). Nell'immagine si sospetta la parodia del buon generale romano che riconosce i suoi uomini.

213. *credens ... sibi*: Fineo non crede a sé stesso e ricorre al tatto per trovare conferma a quel che vede (proprio come farà Mida a XI 107-8 *pollicitique fidem tangendo singula temptat / uixque sibi credens*). *Sibi* è legato ἀπὸ κοινοῦ sia a *credens* sia a *proxima*.

214-5. *auertitur ... tendens*: vistosi abbandonato a sé stesso, Fineo «si volta» (come Perseo stesso aveva consigliato ai suoi amici: v. 179; l'attenzione alla direzione dello sguardo è essenziale in tutto l'episodio, e ancor più in questo momento cruciale) e dichiara la sua resa, tendendo le braccia verso Perseo (per il valore simbolico del gesto cfr. *Am.* I 2, 19-20 *en ego confiteor! tua sum noua praeda, Cupido; / porrigimus uictas ad tua iura manus*). Tiene però la testa all'indietro (*ita*, cioè mantenendo questa posizione: cfr. vv. 223-4), per evitare la vista fatale della Medusa, e la torsione del busto rende le braccia «oblique». La scena della dichiarazione di resa di Fineo (la stessa formula, in ambito erotico, di Ifi a XIV 718) sembra la melodrammatica parodia di quella di Turno in *Aen.* XII 930-2 *ille humilis supplex oculos dextramque precantem / protendens «equidem merui nec deprecor» inquit; / «utere sorte tua»*, e 936-8 *«uicisti et uictum tendere palmas / Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx, / ulterius ne tende odiis»*.

217. *quaecumque est*: questa è, pur dubitativamente (rispetto alla lezione alternativa *quaecumque ea*), la scelta testuale di Tarrant 2004, che confronta X 405 *propositique tenax, quodcumque est, orat*, e Virgilio, *Aen.* V 83 *nec tecum Ausonium, quicumque est, quaerere Thybrim*. L'espressione sembra in ogni caso voler esorcizzare il panico (cfr. *remoue ... tolle ... tolle*) indotto in Fineo dalla Medusa, terribile strumento di morte il cui potere appare inspiegabile (*tua monstra*); essa ha una funzione simile a quella che può avere *quidquid id est*, su cui cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 203 (fuori strada M. Hendry, «Mnemosyne» XLIX 1996, pp. 188-91, il quale propone di emendare in *quacumque est/es*, che si riferirebbe alla collocazione della Medusa, o di Perseo stesso, nello spazio). Anche la neoconiazione *saxificus* (che, dopo *Ibis* 553, avrà una certa fortuna nella poesia neroniana e flavia) traduce la terrificante novità del fenomeno.

219. *pro coniuge*: Fineo rimuove il sospetto di aver agito per odio o brama di potere (*regni cupido/cupiditas* è lessico della storiografia), bensì per una ragione nobile, «per la sposa» (come Turno che *pacta ... furit pro coniuge*, XIV 451, con cui contrasta tuttavia 569-70 *nec iam dotalia regna, / nec sceptrum soceri, nec te, Lauinia uirgo*).

220. *causa ... nostra*: la puntigliosa precisazione di Fineo, che non rinuncia a sostenere le sue ragioni, riecheggia il linguaggio giuridico-diplomatico (cui rinvia anche il conclusivo, solenne imperativo futuro *sunto*): la valutazione delle *iustae causae* era infatti un elemento fondamentale del riconoscimento di *bellum iustum* (Cicerone, *Rep.* III 25 *illa iniusta bella sunt, quae sunt sine causa suscepta*), e Fineo rivendica la propria (cioè la priorità nella *fides*, cfr. la nota a 149-56, rispetto a Perseo, cui riconosce quella del *meritum*: cfr. vv. 14, 28 e 151, ma già IV 702).

221. *o fortissime*: l'opportunistico riconoscimento al valore dell'avversario (cfr. IV 769) troverà una replica sarcastica in *timidissime* del v. 224.

223-9. A Fineo che chiede solo la vita, e non osa guardarlo (a fronte di Turno *oculos dextramque precantem / protendens*, e che ammette le sue responsabilità: *equidem merui, Aen.* XII 930-1), Perseo risponde con finta, sprezzante generosità: la sua spada lo risparmierà. Anzi, il suo pavido attaccamento alla vita sarà gratificato da una forma di lunga permanenza in vita: resterà come *monimentum* nella reggia del mancato suocero (cfr. il *redde meis* di Turno, *Aen.* XII 936), a «consolare» con la sua immagine Andromeda. Costei, bisogna presumere (anche se di fatto seguirà Perseo ad Argo: v. 236), dalla perenne memoria della sua codardia, impressa nel marmo, trarrà motivo di soddisfazione per il destino che l'ha assegnata a Perseo (il motivo sembra

presupporre, e stravolgere, l'idea dell'immagine del consorte perduto coltivata da Laodamia o da Admeto: cfr. Hardie 2002b, p. 179). Le parole di Perseo rovesciano, paradossalmente, il gesto dell'autore epico che promette gloria imperitura alla virtù eroica.

224. *Perseus*: la correzione proposta da Bothe (1818), e accolta solo da Tarrant 2004, sembra in effetti imporsi: l'assenza di un soggetto espresso di *ait* sarebbe strana, mentre si spiega facilmente la supposta «attrazione» di *Perseus* nel vocativo *Phineu* dopo *timidissime* (la struttura del verso che ne risulta sarebbe così analoga a II 595).

225. *inerti*: per un codardo la vita è il dono più importante: questo il senso qui di *iners*, come nell'altrettanto sprezzante giudizio che Aiace dà di Ulisse (*seruauique animam ... inertem*, XIII 76), apostrofato anche lui come *timidissime* (XIII 115; cfr. anche *trepidum ... et inertia ... bracchia tendentem*, a V 175-6).

227. *mansura ... monimenta*: l'enigmatico sarcasmo di Perseo richiama l'esplicita minaccia di Giunone a IV 549-50 *faciam uos ipsas maxima ... / saeuitiae monimenta meae*: lo sconfitto diventa una statua, perpetua cioè la memoria (lo stesso nesso anche a I 159 e a X 725) di un evento che lo ha visto vittima di un atto di affermazione di potere del suo nemico (e dunque la statua-trofeo assume una sua precisa funzione politica). Su *monimentum* come testo scritto e come monumento plastico cfr. Fowler 2000, pp. 197-8. Nel quadro del dialogo col modello virgiliano dello scontro finale fra Enea e Turno, c'è un preciso rinvio al termine-chiave della vicenda (è la vista del balteo di Pallante, *saeui monimenta doloris*, *Aen.* XII 945, che induce Enea a uccidere Turno). E la scelta di Perseo, di una vendetta mascherata da clemenza, sembra un commento alla problematica decisione di Enea (oltre che, forse, a una contraddizione intrinseca alla stessa ideologia del regime augusteo, su cui cfr. Quint 1993, p. 78; Barchiesi 2002b).

230-1. *in partem ... ore*: in preda al panico, Fineo cerca di evitare la vista della Medusa, ma Perseo lo costringe a guardarla (sul patronimico cfr. IV 743): il collo torto all'indietro gli diventa di marmo, e così le lacrime che gli bagnano gli occhi (ma *umor* insiste sul dettaglio grafico, oltre che sulla loro consistenza fisica, di liquido che si fa pietra; cfr. anche *silicem sine sanguine*, v. 249). L'attenzione al dettaglio anatomico, alla dimensione psicologica e all'enfatica gestualità carica di *pathos* fa pensare al carattere barocco della scultura ellenistica.

235. *mansit*: non a caso l'ultima parola dell'episodio (segnale del lessico della continuità proprio di un *monimentum*), fissa nell'immobilità della statua i tratti che definiscono la codardia di Fineo (*timidum*, *supplex*, *summissae*, *obnoxia*).

236-41. Con una fortissima accelerazione narrativa (*uictor* ricapitola lo scontro con Fineo, ma anche il successo dell'impresa della Medusa) Ovidio trasferisce Perseo dalle coste della Libia ad Argo, sua patria (il secondo emistichio di 236 tornerà per il fratellastro Ercole a IX 103). Qui l'eroe (*Abantiades*, su cui cfr. la nota a 138, ne rileva la caratura epica) fa il suo ingresso trionfale e vendica il nonno Acrisio, vittima del fratello Preto che ne aveva usurpato (*male ceperat*) il trono (una versione attestata solo da Ovidio, ma in linea con un indizio fornito da Igino, *Fab.* 244; cfr. Gantz 1993, p. 310). Come altrove (cfr. anche vv. 8 e 200), il narratore assegna apertamente torti e ragioni ai suoi personaggi (*immeritus* allude all'ostilità di Acrisio per il piccolo Perseo: cfr. IV 613). Il gioco delle ripetizioni ai vv. 238-40 (*Proetum ... arma ... Proetus ... arces ... armorum ... arce*), che sembra opporre la forza delle armi di Preto a quella, ben più implacabile (come suggerisce la neoconiazione *colubrifer*), dello sguardo di Medusa, e soprattutto la disposizione aurea del v. 241 (abcAB) alla fine del periodo, suggeriscono un primo effetto di chiusura (cui si aggiungerà poi quello del v. 249 a completare l'impresa di Perseo). Contribuisce all'effetto anche *colubriferi ... monstri*, che richiama *uiperei ... monstri* di IV 615, il verso che introduceva la Medusa all'inizio del ciclo di Perseo.

237. *uindex ultorque*: la stessa associazione in *Am.* I 7, 9 *et, uindex in matre patris, malus ultor, Orestes*: McKeown 1989, *ad loc.* (con altre occorrenze) rileva una sostanziale sovrapposizione semantica dei due termini (nonostante Frontone, *de differentiis* 519 *ultio uindicat factum, uindicatio futura prohibet. ideo Mars ultor, non uindex dicitur*). Sul valore ideologico del lessico, che fa di Perseo un eroe depositario di valori specificamente romani (e soprattutto il vendicatore del diritto violato), cfr. Neschke 1982, pp. 84-6, e la nota a 138. Su un particolare riferimento all'ideologia augustea insiste Schmitzer 1990, p. 238 sgg.

238. *fratre ... fugato*: l'odio reciproco fra i gemelli Acrisio e Preto è proverbiale: Apollodoro, II 2, 1 [24] «quando erano ancora nel ventre materno, essi lottavano fra loro; cresciuti, si fecero guerra per il regno e in questa guerra furono i primi a inventare e usare gli scudi».

239. *Acrisioneas*: l'epiteto (poi in Columella e Silio Italico), che sancisce l'usurpazione di Preto, risale a Virgilio, *Aen.* VII 410 *Acrisioneis Danae fundasse colonis*, e sembra costruito sull'omerico Ἀκρισιώνη (cfr. la nota a 69-70).

241. *monstri*: ovvia come designazione di Medusa (cfr. già v. 216; IV 615 e 745), ma il nesso etimologico che lo riconduce a *moneo* (Festo, p. 122 Lindsay *ut Aelius Stilo interpretatur, a monendo dictum est, uelut monestrum. item Sinnius Capito, quod monstret futurum, et moneat uoluntatem deorum*; Ernout – Meillet, *s. u.*; Maltby 1991, pp. 391-2) lo associa strettamente a *monimentum*, termine-chiave nel contesto, di cui Medusa funge di fatto da strumento (per il nesso mostro-memoria cfr. IV 615 *spolium memorabile monstri*).

242-9. L'ultimo breve capitolo della storia di Perseo e del suo trionfale ritorno in Grecia riguarda Polidette, il re di Serifo (l'isoletta delle Cicladi secondo Strabone, X 5, 10 «così pietrosa che i burloni dicono che è opera della Gorgone»), da dove l'impresa della Medusa aveva avuto origine (cfr. Rosati 2007, pp. 326-7 nota a IV 615-20). Lì verosimilmente, nella versione tradizionale (la cui struttura Ovidio sembra aver radicalmente modificato), la storia si concludeva con un banchetto in cui Perseo esibiva la testa della Gorgone trasformando in pietra Polidette e tutti i convitati (cfr. Bernardini 1971; vaga la versione di Apollodoro, II 4, 3 [45] «un giorno in cui Polidette aveva riunito i suoi amici, Perseo entrò nella reggia e mostrò loro la testa della Gorgone, dopo aver volto indietro la sua: essi guardarono e si trasformarono in pietra, ciascuno nella posizione in cui si trovava», e anche quella di Igino, *Fab.* 64, 4). La colpa principale di Polidette è qui indicata nell'ostinazione con cui rifiuta di riconoscere il valore di Perseo e delle sue imprese (forse da lui raccontate durante il banchetto): evidentemente prima Perseo narra la storia, e solo di fronte allo scetticismo (*fictam*) di Polidette esibisce la prova risolutiva. Un tema che è un ritorno all'inizio dell'episodio, alle figure di Acrisio (IV 610-1), di Atlante (IV 649-50) e dello stesso Fineo (V 11), e prosegue una linea di continuità centrata sul confronto fra dèi, o semidei, e umani, che va dal ciclo di Bacco nel libro III alle vicende di Niobe e Marsia nel VI.

244. *mollierant ... durus*: una coppia metaforica appropriata al contesto che la accoglie, e fa apparire quella di Polidette, che diventa *silex sine sanguine* (come le Pretidi a X 241-2 *sanguisque induruit oris, / in rigidum paruo silicem discrimine uersae*), una fine adeguata alla sua «durezza» interiore.

248. *parcite luminibus*: l'avvertimento (analogo a quello del v. 179) è evidentemente rivolto ai convitati ospiti di Polidette, che deve subire una punizione mirata (*tibi*) per le sue colpe individuali (secondo uno schema ricorrente che oppone il singolo, di solito un potente miscredente e aggressivo, a una comunità mite e timorata: cfr. Rosati 2007, p. 245 nota a IV 1).

248-9. *ora ... ore*: la conclusione della storia è racchiusa nel confronto fra due «facce», quella del re e quella di Medusa, che rende l'al-

tra di pietra (la tecnica della ripetizione replica qui, alla fine della storia e come a suo emblema, l'idea della realtà riprodotta nel marmo).

250-4. Questo breve raccordo sposta il fuoco della narrazione, attraverso i movimenti di Minerva, sul prossimo scenario del poema, il monte Elicona in Beozia, sede delle Muse. La dea ha accompagnato Perseo fino a Serifo, vale a dire lo ha seguito per tutto il ciclo delle sue imprese (alla fine delle quali, secondo il mito, egli le consegnava la testa di Medusa da collocare nella sua egida: cfr. Rosati 2007, pp. 353-4 nota a IV 802-3). Dall'isoletta delle Cicladi ora Minerva, sorvolando verso nord-ovest l'Egeo (dove si lascia sulla destra Citno e Giaro) e poi l'Attica, fa rotta su Tebe scegliendo la via più breve (diversamente dal movimento erratico di Perseo a IV 621-6): una sorta di percorso a ritroso, dopo la fine del ciclo tebano nel libro IV, che, facendo perno su Minerva e i suoi movimenti, prima sposta il fuoco narrativo sull'Elicona e poi, nel libro VI, sulla Lidia e le coste asiatiche.

250. *Hactenus*: è il segnale dello stacco e della svolta impressa al racconto; cfr. la nota a 642. *aurigenae*: è solenne epiteto epicheggiante, coniato da Ovidio su calco del greco χρυσόγονος, che Eschilo, *Pers.* 79 usava proprio in riferimento a Perseo; tornerà solo in Sidonio Apollinare, *Carmina* 6, 14. *Tritonia*: cfr. la nota a VI 1-2.

251. *caua ... nube*: l'immagine della nuvola di cui gli dèi si servono per nascondersi ai mortali, o nascondere loro stessi, è topica dell'epica (Omero, *Il.* XX 444; Virgilio, *Aen.* I 516; V 810; ecc.; cfr. anche *Met.* V 621-2 e VI 217), ma nello stesso proemio della *Teogonia* esiodea (v. 9), qui attivo, le Muse compaiono «nascoste da molta nebbia» (κεκαλυμμέναι ἠέρι πολλῇ).

254. *uirgineumque Helicona*: il monte Elicona, nella parte occidentale della Beozia (che separa dalla Focide), dista circa venti-trenta chilometri da Tebe (cfr. Bömer). A partire dal proemio della *Teogonia* di Esiodo, richiamato a sua volta da Callimaco in quello degli *Aitia*, è tradizionalmente la sede delle Muse, le nove sorelle vergini (il nesso *uirgineus Helicon* già a II 219, ma qui l'epiteto trova una motivazione nel contesto: cfr. anche v. 274 e la successiva storia di Pireneo), anche se Omero le diceva «olimpie» e presso il monte Olimpo, sede degli dèi, sono spesso collocate, precisamente nella Pieria, loro regione di nascita (così Esiodo, *Theog.* 53-4). Figlie di Zeus e Mnemosine (*Mnemonides*, vv. 268 e 280; già Esiodo, *Theog.* 53-79), e perciò per parte paterna sorelle anche di Minerva, sono le dee della memoria che i poeti (come farà Orfeo a X 148-9), fin da Omero, invocano nei proemi per averne ispirazione e informazioni; mentre

nelle *Metamorfosi*, provocatoriamente, l'invocazione è presente solo in posizione finale, a XV 622-3 (cfr. Barchiesi 1991, p. 5; S.M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's* Metamorphoses, Tübingen 2000, pp. 131-2). Assenti dunque nel proemio, le Muse compaiono qui per la prima volta nel poema, e occupano la scena come protagoniste di una gara di supremazia artistica. Il canto di Calliope, la maggiore delle Muse e figura-simbolo di autocoscienza letteraria, è la prima *performance* «professionale» del poema: in questo contesto non stupisce che la complessità della tecnica narrativa raggiunga i suoi massimi livelli (vi corrisponderà, alla fine della seconda pentade, l'ampia sezione affidata alla voce del poeta Orfeo, figlio di Calliope).

255. *doctas ... sorores*: la *doctrina* (sul nesso *doctae sorores* cfr. M. Citroni, *M.V. Martialis Epigrammaton liber primus*, Firenze 1975, a Marziale, I 70, 15; cfr. anche Catullo, 65, 2 *doctis ... uirginibus*, con W. Kroll, *C. Valerius Catullus*, Stuttgart 1965, *ad loc.*), prerogativa canonica delle Muse, qui è specificamente rimotivata dal contesto eziologico.

256. *noui fontis*: l'eziologia della fonte Ippocrene, simbolo della produzione poetica, funge da nesso narrativo che motiva la curiosità di Minerva e il suo viaggio da turista fino all'Elicona. Il circolare di informazioni, voci, dicerie, commenti (*fama ... ad aures*) agisce nel poema da motore della narrazione, capace di attivare sempre nuovi racconti (qui la spinta è nel desiderio di Minerva di «vedere» anche questo miracolo, dopo aver «visto» la nascita di Pegaso).

257. *dura ... rupit*: dell'opposizione con la formulazione di *Fasti* III 458 (*leuis*) Hinds 1987, pp. 21-4 dà una lettura metapoetica, in chiave di genere letterario. *Medusaei ... praepetis*: una variazione, ma certo in tono non così sostenuto (*Gorgonei ... equi*), in *Fasti* III 450, dove la storia è richiamata nel racconto del catasterismo di Pegaso: *creditur hic caesae grauida ceruice Medusae / sanguine respersis prosiluisse iubis. / huic supra nubes et subter sidera lapso / caelum pro terra, pro pede pinna fuit; / iamque indignanti noua frena receperat ore / cum leuis Aonias ungula fodit aquas. / nunc fruitur caelo* (vv. 451-7).

259. *uidi ... nasci*: sembra implicare, benché Perseo abbia accuratamente taciuto la circostanza (ved. IV 784-6 con Rosati 2007, pp. 348-9 nota a IV 783), che la dea fosse presente alla decapitazione di Medusa (dal cui fiotto di sangue nacquero miracolosamente il cavallo alato Pegaso e Crisaore). Nella smentita c'è un ulteriore indizio della versione reticente fornita da Perseo, e un rinvio alla tradizione che voleva la dea partecipe e decisiva nell'impresa.

260-8. A dare il benvenuto alla dea è la Musa Urania, che conferma l'origine di Ippocrene da Pegaso e accompagna Minerva a visitare la

fonte (che è recente, *nouus*, perché scaturita nel breve tempo di vita di Pegaso, e dunque durante il viaggio di ritorno di Perseo dall'impresa della Medusa). A rigore, quindi, nell'universo diegetico del poema (se si esclude il cantore nella reggia di Cefeo) la poesia nasce con la fonte di Pegaso (cioè con la decapitazione di Medusa, nel libro IV), e la competizione contro le Pieridi è la prova che sancisce e legittima la supremazia delle Muse. Alla replica di Minerva, e al suo apprezzamento sulla vita felice delle Muse (un vero μακαρισμός, cui si può accostare la *laudatio loci* di Diana a II 457-8), fa seguito l'intervento di un'altra Musa (non indicata per nome) che lamenta la loro vulnerabilità e racconta un pericolo da cui esse sono appena scampate. L'anonimato di questa Musa, posto che i vari nomi differenziano ognuna di loro per caratteristiche e funzioni (cfr. Diodoro, IV 7, 4; Properzio, III 3, 33 *diuersae ... nouem sortitae iura Puellae*, con Fedeli 1985), intende probabilmente fare di lei una rappresentante e portavoce dell'intero gruppo (oltre a essere un preciso rimando allusivo: cfr. sotto).

260. *Vranie*: è la sola Musa qui menzionata oltre a Calliope (v. 339): il suo nome richiama il cielo, e perciò è la Musa dell'astronomia (cfr. Cicerone, *Diu.* I 17); ma qui è stato colto (Hinds 1987, pp. 15-6) anche un puntuale rinvio ad Arato, il poeta ellenistico il cui modello è specificamente implicato (cfr. sotto). Urania ha un suo spazio come narratrice-informatrice in *Fasti* V 55-78: introdotta dallo stesso emistichio *excipit Vranie*, anche lì sarà seguita da Calliope. Le altre, anch'esse dai nomi parlanti, sono Clio, Euterpe, Talia, Melpomene, Tersicore, Erato e Polimnia. Quello della Musa-informatrice è un ruolo che rimanda proprio ai *Fasti* (la geminazione di *est* in cesura del v. 262 sembra un indizio del suo puntiglio documentario), dai quali sembra tratta questa breve sezione così dichiaratamente eziologica (cfr. v. 262 *origo*, con Hinds 1987, pp. 4-6). All'inizio del libro V dei *Fasti* c'è infatti un'analoga richiesta di informazione alle Muse (sull'origine del nome «maggio») invocate in quanto abitanti la fonte Ippocrene: *dicite, quae fontes Aganippidos Hippocrenes, / grata Medusaei signa, tenetis, equi* (vv. 7-8).

262. *Pegasus*: il suo stesso nome lo associa alla «fonte» (gr. πηγή), «perché nacque presso le sorgenti dell'Oceano» (Esiodo, *Theog.* 282; Hinds 1987, p. 136 nt. 9); quella invece che con un colpo di zoccolo il cavallo alato avrebbe fatto scaturire sull'Elicona è Ippocrene («fonte del cavallo», oggi Kriopigadhi, presso la vetta orientale del monte), la cui etimologia viene dottamente suggerita (cfr. anche v. 312 *fonte Medusaeo*). Il nesso *pedis ictibus* (v. 264), in cui è stato colto un gioco di parole sul «piede» come unità ritmica del verso poetico (Hinds 1987, pp. 16-8), ritorna in Germanico, *Aratea* 218-22 *Gorgonis hic proles; in Pierio Helicone, / uertice cum summo nondum decurreret unda, / Musaeos fontis dextri pedis ictibus hausit. / inde liquor genitus nomen tenet: Hippocrenen / fontes nomen habent*. Il passo, oltre ad alludere a Ovidio, conferma che questi a sua volta richiamava il testo-modello tradotto da Germanico, i *Fenomeni* di Arato, vv. 219-20 (Hinds 1987, pp. 6-8). Un analogo valore metapoetico, in questo contesto così «professionale», Hinds 1987, pp. 18-21 indica in *deduxit*, verbo notoriamente cruciale in ambito estetico-letterario (cfr. IV 36 e Rosati 1999, p. 245; per l'espressione cfr. *Trist.* III 7, 15 *hoc ego Pegasidas deduxi primus ad undas*).

263. *latices ... sacros*: la sacralità dell'acqua di Ippocrene in quanto fonte di ispirazione poetica è motivo tradizionale, legato alla fortuna di questa simbologia «acquatica», di matrice esiodea (*Theog.* 5-6), in Callimaco e nei suoi continuatori romani: cfr. Kambylis 1965, pp. 23-30; Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 26, 6.

265-6. *siluarum ... herbas*: boschi secolari, grotte e prati fioriti sono elementi fissi dello scenario in cui sono rappresentate le Muse e l'attività poetica: cfr., p. es., Lucrezio, I 926-30 (= IV 1-5); Orazio, *Carm.* I 26, 6-9 e III 4, 6-8; Properzio, III 1, 1-6; Ovidio, *Am.* III 1, 1-4; Manilio, II 53-4, ecc. Un dettaglio espressivo prezioso, amato dai neoterici *cantores Euphorionis* (Cicerone, *Ad Att.* VII 2, 1; cfr. Lyne 1978, p. 15), è l'esametro spondiaco (v. 265), che rende espressivamente l'ammirato soffermarsi dello sguardo della dea (così Catullo, 64, 15 *Nereides admirantes*). Qui, però, questo topico *locus amoenus* «letterario» (per l'immagine dell'*antiqua silua* cfr. Hinds 1998, pp. 11-4) fa anche da sfondo alla scena di (tentata) violenza che verrà narrata ai vv. 273-93 (secondo uno schema che sarà ripreso per lo stupro di Proserpina ai vv. 385-95).

268. *Mnemonidas*: cfr. anche v. 280 *Mnemonides*: si tratta di coniazione ovidiana (propriamente un matronimico, dalla dea comunemente chiamata Mnemosine, figlia di Crono) che resterà *hapax*; per questo tipo di epiteti femminili alla greca in *-is*, *-idis/os* cfr. Kenney 2002, pp. 68-9. *una sororum*: una chiara citazione virgiliana (*Ecl.* 6, 65), che racchiude importanti implicazioni letterarie: cfr. le note a 270 e a 333 (*Aonides*).

269. *opera ad maiora*: il motivo «se non avessi dovuto dedicarti a occupazioni più importanti saresti stata/o un artista» ha un nitido parallelo in *Pont.* IV 8, 69-70 *quod nisi te nomen tantum ad maiora uocasset, / gloria Pieridum summa futurus eras* (nell'epistola di Ovidio esule a Germanico, principe e poeta di fatto). L'elogio delle capacità artistiche del sovrano, che ha le sue radici nelle celebrazioni ellenistiche di alcuni monarchi, sarà poi tipico della panegiristica d'età impe-

riale: cfr., p. es., rivolto a Domiziano (che non a caso avrà come sua divinità-simbolo Minerva, dea della guerra e delle arti insieme), Stazio, *Ach.* I 14 sgg. *at tu, quem longe primum stupet Itala uirtus / Graiaque, cui geminae florent uatumque ducumque / certatim laurus – olim dolet altera uinci*; cfr. Galasso 1995, p. 401; Curtius 1992, pp. 199-200. La funzione encomiastica del motivo è evidente, perché riconosce alla dea (o all'imperatore) la capacità di apprezzare il valore dell'arte, ma al tempo stesso è un'occasione per cercarne la complicità professionale e ottenerne la protezione.

270. *chori … nostri*: il greco χορός, che esprime l'idea dell'armonia di un gruppo divino o umano spesso impegnato nella danza e/o nel canto, in poesia latina è applicato per la prima volta alle Muse in Virgilio, *Ecl.* 6, 66, nella scena (modellata su Esiodo, *Theog.* 22 sgg.) dell'iniziazione poetica di Gallo, anche lui come Minerva accolto nel gruppo da *una sororum* (v. 65; cfr. la nota a 332-40). Colpisce anche la particolare concentrazione nell'episodio, il primo nel poema di poesia professionale e denso di memorie poetiche, di indizi (segnalati soprattutto da Barchiesi 2002b, p. 194) che rinviano alla presenza del poeta, l'archegeta dell'elegia latina e già assunto da Virgilio in un ruolo poetologico (ved. soprattutto la lettura della decima ecloga data da Conte 1984, cap. I = 1986, cap. III): cfr. vv. 312 *Hyantea Aganippe*, 333 *Aonides*, 345 *carmina digna*, 440-1 *non … Aurora … non Hesperus*, 676 *nemorum conuicia*, con le note relative.

271-4. *uera … mentes*: la Musa riconosce che la loro condizione è felice, ma insiste sulla necessità della sicurezza (un presupposto indispensabile per l'attività artistica, e tema esiodeo già oggetto di Orazio, *Carm.* III 4, 37-80, che associa strettamente Muse e ordine sociale): le loro «menti di vergini» sono timorose di tutto. La verginità delle Muse è un dato tradizionale, risalente almeno a Pindaro («perché si pensa che le virtù legate alla educazione siano incorrotte», Diodoro, IV 7, 3; trad. I. Labriola): cfr. p. es. *Ars* III 168 *uirgineum … chorum* e Properzio, II 30b, 33-4 che glossa ironicamente l'antonomasia: *nec tu Virginibus reuerentia moueris ora: / hic quoque non nescit quid sit amare chorus* (con Fedeli 2005, *ad loc.*). In effetti, oltre al caso di Eagro cui rinvia Properzio (v. 35), sono diverse le Muse cui viene attribuita una maternità (cfr. Apollodoro, I 3, 2-4 [14-8]). Va da sé che qui l'insistenza sul tema, e il racconto della tentata violenza sessuale da parte di Pireneo, sono particolarmente mirati al destinatario: è noto quanto Minerva, la *bellica uirgo* (IV 754), sia refrattaria al sesso (cfr. anche Rosati 2007, p. 352 nota a IV 799-800). L'enfasi sul grado eccezionale di protervia nella colpa ricorda il tono indignato di Giove che racconta la storia, anch'essa recente (I 164), della violenza tentata contro di lui da Licaone e la conseguente decisione di annientare il genere umano ormai irrimediabilmente corrotto (I 187 sgg.). Sul tema della violenza sessuale, in questo libro e nel poema ovidiano, cfr. almeno H. Parry, *Violence in a Pastoral Setting*, «TAPhA» XCV 1964, pp. 268-82; Segal 1969; Curran 1978; Joplin 1991; Richlin 1992; Segal 2005; Salzman-Mitchell 2005.

274-93. *Il tentato assalto di Pireneo alle Muse*. Della storia del tentato stupro di Pireneo a danno delle Muse, così come del suo protagonista, non abbiamo altre testimonianze. La vicenda è da accostare ai miti di tentata violenza contro dee singole, come p. es. Issione nei confronti di Giunone (cfr. IV 461) o Orione e Tizio rispettivamente contro Diana e Latona (cfr. Orazio, *Carm.* III 4, 70-1 e 77, con Nisbet – Rudd 2004; Scarpi 1996, p. 448 a Apollodoro, I 6, 2 [36]), oppure in gruppo, come lo stesso Orione contro le Pleiadi (Pindaro, fr. 74 Maehler; il tentativo riguarda solo la loro madre Plione secondo Igino, *Astronomica* II 21, 4; sulle varianti della leggenda cfr. Gantz 1993, pp. 213-4); per altri esempi di stupro fallito cfr. Doblhofer 1994, pp. 88-90. Ma forse c'è un nesso specifico con l'idea di «stupro delle Muse», come p. es. quello subito da Calliope a opera del trace Eagro (cfr. Properzio, II 30, 35, con Fedeli 2005), mentre l'ambizione di unirsi sessualmente alle Muse è condivisa dal cantore Tamiri, anche lui trace, che lo indica come premio in caso di sua vittoria nella sfida in cui si cimenta con loro (cfr. la nota a 294-678). Per altri versi la storia presenta vistose analogie con quella di Dedalo, l'artefice-artista che viene imprigionato da Minosse nel labirinto e che riesce a fuggirne mediante il volo (in Ovidio cfr. *Met.* VIII 183-235 e *Ars* II 21-98). Naturalmente la capacità di volare come attributo delle Muse (per quanto non attestato nella tradizione figurativa: cfr. *LIMC* VI 1, 1992, pp. 657-81) è topica (Pindaro, *Isth.* 1, 64-5; Bacchilide, fr. 20b 3-4; Archiloco, 181, 11 West) e connessa all'antica e fortunata metafora, legata soprattutto a Pindaro, del «volo» della poesia (ampia documentazione in Sharrock 1994, pp. 96-126; P. Boitani, *Parole alate*, Milano 2004); ma si pensi anche alla teoria dell'anima «alata» nel *Fedro* platonico. Al riguardo cfr., p. es., Orazio, *Carm.* IV 2, 1-4 *Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pinnis, uitreo daturus / nomina ponto* (dove è notevole l'immagine della caduta di chi, senza esserlo, vuole imitare il vero poeta) e l'Anonimo *Del Sublime* 15, 4 (l'anima del poeta); Leach 1974, pp. 112-3; A. Deremetz, *Le miroir des Muses*, Villeneuve d'Ascq 1995, p. 402 sgg. D'altra parte l'idea della vittima femminile che riesce a sottrarsi a un assalto sessuale ricorrendo al volo richiama una scena degli *Uccelli* di Aristofane (in partic. vv. 1205 e 1253-6) in cui si accenna a tentativi di violenza a danno di Iride, la quale li eluderebbe sottraendosi in volo

ai suoi aggressori (cfr., anche per rinvii a documentazione figurata, Dunbar 1995, pp. 613-4 che ipotizza uno o più drammi satireschi sul soggetto). I cenni di Aristofane, soprattutto a v. 1251 sgg., dove si menziona espressamente Porfirione, il re dei Giganti (Pindaro, *Pyth.* 8, 17), potrebbero però anche alludere in modo specifico a un episodio della Gigantomachia (mito centrale negli *Uccelli*: cfr. Dunbar 1995, pp. 7-9), dove l'assalto sessuale contro alcune dee doveva avere un suo spazio rilevante: oltre ad Apollodoro, I 6, 2 [36], e Igino, *Fab.* 28, 3 cfr. p. es. Claudiano, *Carmina minora* 53, 40-1 *hic sibi promittit Venerem speratque Dianae / coniugium castamque cupit uiolare Mineruam* e Nonno, *Dion.* II 305 sgg.; XLVIII 20-2. L'assalto di Pireneo alle Muse divine sarebbe allora in questo senso un'anticipazione dell'attacco portato loro dalle Pieridi, ed entrambi appaiono come una replica della Gigantomachia stessa.

274. *dirus ... Pyreneus*: il nome sembra evocare il fuoco (gr. πῦρ) della passione erotica e l'incontinenza sessuale attribuita ai Traci (cfr. VI 459-60 *pronumque genus regionibus illis / in Venerem est; flagrat uitio gentis*) e associata in particolare alla figura del tiranno (cfr. la nota a VI 458-60); oppure suggerire l'idea di «selvaggio» associata al nome di Pirene/Pirenei (Seneca, *Phdr.* 69 *ferocis iuga Pyrenes*; Silio Italico, IX 229-30 *horrida ... Pyrene*; XVII 641 *fera Pyrene*), a sua volta ricondotto, secondo un'etimologia risalente a Posidonio, allo stesso sema del «fuoco» (cfr. Diodoro, V 35, 2 e Strabone, III 2, 9). Di origine trace è anche il cantore Tamiri, il quale sfidò le Muse stabilendo che «se fosse risultato migliore, avrebbe fatto l'amore con tutte» (Apollodoro, I 3, 3 [17]), e proprio alla sfrenatezza sessuale tipica dei Traci, fra i quali «è costume che un solo uomo si unisca con molte donne», veniva fatta risalire questa sua ambizione (così lo scolio a pseudo-Euripide, *Rh.* 916: cfr. H. Rabe, «RhM» LXIII 1908, p. 420). È notevole inoltre che proprio sulla strada che portava le Muse a gareggiare con Tamiri una di loro fu violata dal fiume trace Strimone, diventando madre di Reso, primo re della Tracia (pseudo-Euripide, *Rh.* 919 sgg.). Sull'epiteto *dirus*, «così pregno di risonanze sinistre da giungere a designare l'innaturale e l'inumano», cfr. Traina 1981, pp. 11-34 e in *EV* II, pp. 94-5, *s. u.*

276. *Daulida Threicio*: questa coppia di toponimo ed etnonimo è specifica di un altro famoso mito di violenza sessuale ambientato nella stessa regione, quello del brutale Tereo che sarà narrato nel libro seguente, VI 424 sgg., e che viene spesso così evocato: cfr. Ovidio, *Her.* 15, 154 *Ismarium Daulias*; *Consolatio ad Liuiam* 98 *Threicium Daulias*; pseudo-Seneca, *Herc. Oet.* 192-3 *Daulias ... Ismaria*. Anche il gesto di Pireneo che, per impedire la fuga delle vittime, *claudit sua tecta* (v. 287) è simile a quello di Tereo di fronte a Filomela (VI 521 sgg. *in stabula alta trahit ... includit*). Ma i due personaggi finiscono quasi per sovrapporsi, perché oltre a rivelare un *ethos* dai tratti identici condividono la stessa matrice etnica di cui sono espressione (Tucidide, II 29, 3, in linea con altre fonti, attribuisce loro addirittura la stessa terra, perché Tereo «abitava in Daulia, città della terra ora chiamata Focide [cfr. *Phocea ... rura*] e allora abitata dai Traci, e fu in questa terra che le donne commisero il misfatto relativo a Iti»: cfr. Fantasia 2003, *ad loc.*; doveva del resto essere questa l'ambientazione originale del mito: cfr. Galasso 2000, p. 1048). Oltre all'incontinenza sessuale, già in sé tratto tirannico, entrambi adottano un comportamento falsamente pio (cfr. v. 279 *fallaci ... uultu* e VI 461-82, in partic. 473-4) per poi rivelarsi despoti spietati e brutali (vv. 274 *dirus* e 277 *ferox iniustaque*; VI 549 *feri ... tyranni*; 581 *saeui ... tyranni*). Nel tiranno *dirus* che ha occupato una terra non sua e vi esercita un potere ingiusto (*iniustum regnum*) sembra potersi cogliere un tratto che assimila Pireneo alla figura di Tarquinio il Superbo (cfr. *Fasti* II 698-9 *uir iniustus, fortis ad arma tamen. / ceperat hic alias, alias euerterat urbes*; cfr. anche v. 718 *dire Superbe*), con il quale a sua volta il personaggio di Tereo mostra spiccate analogie (cfr. la nota a VI 424-674).

278. *templa ... Parnasia*: le Muse si recano dall'Elicona al Parnaso, il monte della Focide (cfr. I 317) alle cui pendici si trovava Delfi, sede del celebre santuario di Apollo, il dio Musagete, e dunque naturale luogo di riferimento delle Muse stesse. Al Parnaso esse vengono associate a partire da Ennio, se è vero che questi vi avrebbe ambientato il sogno della sua iniziazione poetica (secondo la nota dello scoliasta a Persio, *Choliambi* 2: ma cfr. Kißel 1990, pp. 79-81 e F. Bellandi, *Persio*, Bologna 1988, pp. 86-7 nt. 120), cioè l'esperienza che il modello Esiodo aveva collocato sull'Elicona (cfr. Kambylis 1965, pp. 198-201); cfr. comunque Virgilio, *Geor.* III 291-2.

280. *cognorat enim*: l'inciso del narratore, inframmezzato al discorso diretto del personaggio (cfr. anche v. 282 *imber erat*), accompagna le parole di quest'ultimo servendosene per ricostruire, a beneficio di chi ascolta (Minerva), la cornice in cui la storia si colloca.

282-3. *subiere ... superi*: affettando modestia, il subdolo Pireneo si appella alla θεοξενία, l'ospitalità umile offerta da poveri mortali a dèi o semidei, come in Callimaco quella di Molorco a Ercole (*Aitia* III, frr. 54-9 Pfeiffer) e di Ecale a Teseo (frr. 27-39 Hollis), o in Virgilio quella di Evandro a Enea (*Aen.* VIII 359 sgg.) e nello stesso poema ovidiano nella storia di Filemone e Bauci (VIII 626-724): sul tema cfr. Hollis 1990, pp. 341-54. L'immagine dei *superi* che *subiere* (il verbo è ripreso dalle parole di Evandro in Virgilio, *Aen.* VIII 362-3 *haec ... limina uictor / Alcides subiit*) disegna un movimento dall'alto verso

il basso, che traduce graficamente l'idea dei celesti che «si abbassano» al livello dei mortali più umili e delle loro case (cfr. anche *Fasti* V 505 e Silio Italico, VII 173).

283. *tempore*: riprende *graue sidus et imbrem*, cioè il temporale che giustifica l'offerta dell'ospitalità. Il motivo è ripreso dall'*Ecale* di Callimaco (frr. 18-9 Hollis, e quindi il richiamo esplicito al *topos* della θεοξενία funge da didascalia di rinvio al testo-modello greco), dove la modesta casetta di Ecale offriva riparo a Teseo sorpreso da un violento temporale nel suo cammino verso Maratona.

286. *fusca ... caelo*: la piana simmetria del verso aureo (abcAB) sembra suggerire l'armonia tranquilla (cui fa da sfondo il ritorno del bel tempo dopo la pioggia) che sarà turbata dall'assalto di Pireneo.

289-93. *ipse ... tinctam*: Pireneo vuole imitare il volo delle Muse, ma, come il poeta incapace nella famosa immagine di Orazio, *Carm.* IV 2, 1-4, cade e muore macchiando la terra del suo sangue (il nesso *scelerato sanguine* rinvia alla fine dell'*Eneide* [XII 949], dove designa la colpa che condanna Turno alla morte per mano di Enea, e contribuisce così all'effetto di chiusura dell'episodio). Notevole, e rilevato anche dalle figure di suono, il fatto che Pireneo cada di faccia, sfigurandosi le ossa di quel volto che si era rivelato *fallax*, v. 279 (ma *oris* può indicare anche la bocca, cioè l'organo simbolo della voce poetica). Un altro caso di tentativo frustrato di volare da parte di personaggi empi (destinati dunque, in quanto incapaci di elevatezza, a una morte per precipitazione) è quello delle sorelle di Psiche in Apuleio, *Met.* V 27, 2-3 e 5.

289. *secuturo similis*: lo stilema di *similis* e participio (ne fa la storia un pregevole lavoro di Traina 1981, pp. 91-103), che ha una remota matrice omerica, ma un'ampia diffusione soprattutto in contesti ecfrastici alessandrini (Arato, Apollonio), introduce un punto di vista esterno, l'occhio di un potenziale spettatore dell'evento narrato (in questo senso è elaborato e largamente sfruttato da Ovidio: cfr. Rosati 1983, pp. 114-5, 138, 148-9). Ma rispetto al sintagma col participio presente (p. es. VI 532 *lugenti similis*), la struttura di *similis* e participio futuro (come a I 535 *inhaesuro similis*) insiste più sull'intenzione che non sul gesto stesso di Pireneo, cui egli darà seguito dopo l'allocuzione alle Muse; coglie quindi una sorta di tensione compressa fra volontà e atto. *arduus arce*: l'immagine suggerisce un ruolo di potere assoluto (a II 306 è Giove che *summam petit arduus arcem*); la clausola (la posizione iconica è segnata dalla forte allitterazione) risale a Virgilio, *Geor.* I 240 *ad Scythiam Riphaeasque arduus arces*.

290. *"qua"que*: sul cosiddetto *-que* ovidiano cfr. la nota a 195.

291. *uecors*: il termine, molto raro in poesia augustea (Orazio, *Serm.* II 5, 74; in Ovidio solo in *Ibis* 343; *uecordia* a *Met.* XII 227), è presente nel teatro arcaico, e in un frammento di Accio è attributo proprio di Tereo (di cui Pireneo è una sorta di «doppio»: cfr. la nota a 276) in analogo contesto di aggressione sessuale: *TRF* 636-7 (= 439-40 Dangel) *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore uecors flammeo*. Cfr. anche Degl'Innocenti Pierini 2002a, p. 131 nt. 27 (la ripresa di *uecors* conferma la sua tesi sui debiti di Ovidio verso Accio, pp. 133-4).

293. *tundit ... tinctam*: la struttura associa il verbo finito al participio che esprime la conseguenza di quel verbo (cfr. p. es. VI 248 *laniataque pectora plangens*; discussione più ampia in A. Barchiesi, «RFIC» CXVIII 1990, pp. 413-4).

294-678. *La gara di canto fra le Muse e le Pieridi*. Inizia qui il lungo episodio della gara di canto a cui le Pieridi, un gruppo di nove sorelle mortali, sfidano temerariamente le Muse, anch'esse nove sorelle ma figlie di divinità e dee loro stesse; le Pieridi saranno sconfitte e punite con la metamorfosi in gazze. La storia mostra analogie con quella, nota fin da Omero, *Il.* II 594-600, del cantore trace Tamiri che per aver vantato la sua superiorità nel canto rispetto alle Muse viene da loro punito con la cecità e la perdita delle capacità musicali (cfr. anche Apollodoro, I 3, 3 [17], con Scarpi 1996, *ad loc.*; Weiler 1974, pp. 66-72); e introduce il tema del certame artistico (come genere letterario a noi noto fin dal *Certamen Homeri et Hesiodi*, un testo d'età antonina ma di origini molto antiche), che sarà replicato nel libro successivo nelle gare fra Minerva e Aracne e fra Apollo e Marsia. Un'amplissima cornice, che si estende fino alla fine del libro, abbraccia i racconti fatti rispettivamente dalle rappresentanti delle due parti, una Pieride (vv. 318-31) e la Musa Calliope (vv. 341-661), ma con una distribuzione dello spazio vistosamente asimmetrica, che rispecchia l'atteggiamento tutt'altro che neutro della narratrice (una Musa che parla a Minerva).

La storia delle nove sorelle, figlie del re Piero, eponimo della regione greca detta Pieria (in Macedonia), e della loro gara con le Muse, è nota solo da un'altra fonte, il mitografo greco Antonino Liberale (9) che si rifà espressamente al libro IV delle *Metamorfosi* di Nicandro. Secondo la sua succinta versione, le nove sorelle avevano ambizioni canore e «ci fu una gara di canto sull'Elicona», ma «tutte le volte che si mettevano a cantare, tutta la natura si oscurava e nulla prestava attenzione al loro canto» (2), mentre al canto delle Muse, nell'immobile silenzio di tutte le cose, per il piacere provato il monte cresceva fino a raggiungere il cielo. Per avere, loro mortali, osato sfidare delle dee, le Muse le trasformarono in nove diversi tipi di uccelli (fra i quali una gazza). Antonino non fa alcun riferimento al contenu-

to della competizione, e nemmeno a un conflitto fra i due gruppi sul piano ideologico (l'inferiorità delle Pieridi sembra solo di tipo «tecnico», e la punizione che subiscono sembra dovuta alla loro ὕβρις); ma il fatto che nello stesso libro Nicandro raccontasse la fuga degli dèi davanti a Tifeo (cfr. la nota a 321-31), e anche la storia di Ascalabo (cfr. la nota a 446-61), ha fatto supporre che già il poeta greco includesse queste vicende nella cornice della gara, e stabilisse un nesso fra la punizione delle Pieridi e il contenuto del loro canto (Bethe 1904). Per quanto riguarda invece il tipo di metamorfosi, Ovidio sembra aver sicuramente innovato: in lui le Pieridi sono tutte trasformate in gazze, a conferma del fatto che c'è un nesso essenziale fra l'*ethos* di queste sorelle e la loro metamorfosi in un uccello di cui viene accentuato l'atteggiamento mimetico e la petulante sgradevolezza della voce.

Uno degli aspetti più singolari della storia è proprio il nome che designa le nove sorelle, Pieridi, che è anche epiteto comunissimo delle Muse stesse da quella Pieria, regione della Macedonia, dove già Esiodo (*Theog.* 53; *Op.* 1) le faceva nascere da Zeus e Mnemosine: cfr. pseudo-Esiodo, *Scut.* 206, fino a Lucrezio, I 926 = IV 1 (la prima occorrenza latina) e ai poeti augustei (molte occorrenze in Ovidio, *Am.* I 1, 6; *Ars* III 548; ecc.: cfr. Navarro Antolín 1996, p. 104). Su questa omonimia cfr. anche Cicerone, *Nat. deor.* III 54, che distingue le nove Muse nate da Giove cretese e Mnemosine dalle altrettante sorelle figlie di Piero, eponimo della regione, e di una certa Antiopa (*Piero natae et Antiopa, quas Pieridas et Pierias solent poetae appellare, isdem nominibus et eodem numero quo proxumae superiores*): un'omonimia cui corrisponde un ben diverso *status*, rispettivamente immortale e mortale (cfr. anche Pausania, IX 29, 4 «ci sono alcuni che dicono che Piero stesso aveva nove figlie, che i loro nomi erano gli stessi delle dee, e che quelli che i Greci chiamavano figli delle Muse erano figli delle figlie di Piero»). Questo parallelismo nel nome, oltre che nel numero e nella localizzazione geografica, fa quindi delle nostre Pieridi «un'ipostasi delle Muse» (Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966), ma la loro caratterizzazione anti-teologica, con la blasfema aggressività che le porta a celebrare la sovversione dei Giganti, le fa apparire una sorta di «Muse in nero», e rende possibile quel confronto-scontro globale tra i due gruppi su cui la gara è centrata (cfr. anche Trencsényi-Waldapfel 1969, p. 736).

La Gigantomachia (*bella superum*, v. 319) è il tema mitico che rappresenta per antonomasia la ribellione al potere divino. Il mito (la cui narrazione letteraria più estesa si ha nella versione tarda di Apollodoro, I 6, 1-2 [34-8]) risale a Esiodo, che nella *Teogonia* narrava del grande scontro dei Titani contro Giove (vv. 617-735) e di altri scontri degli dèi dell'Olimpo contro Centimani e vari mostri primordiali come Tifeo

(cfr. Bömer a *Fasti* V 35); ma molto spesso con il termine di Gigantomachia vengono indicati anche episodi propriamente distinti di sovversione anti-olimpica. L'assalto dei Giganti a Giove e agli dèi dell'Olimpo per sovvertirne il potere era localizzato nella penisola calcidica di Flegra-Pallene, cioè in una regione della Macedonia spesso considerata più genericamente Tracia (cfr. Servio, *ad Geor.* IV 390), e dopo un iniziale prevalere dei ribelli vedeva il definitivo affermarsi degli dèi olimpici sotto la guida di Giove (sostenuto soprattutto da Minerva e da Ercole), di cui la vittoria sanciva il ruolo di sovrano e garante dell'ordine così stabilito. È evidente che su questo tema si contrappongono due visioni del mondo e due ideologie: a quella empia e sovversiva delle Pieridi replica la versione pia e ufficiale delle Muse e di Calliope, che partendo dalla conclusione della Gigantomachia sposta poi il fuoco della narrazione su un tema affine, la celebrazione della dea Cerere (affine sia perché le nozze di Proserpina con Dite contribuiscono alla stabilizzazione dell'ordine cosmico, sia perché l'aretalogia della dea si realizza anche nel confronto con alcuni mortali arroganti, seguito dalla loro punizione). Ma il dato geografico è importante, perché l'area di provenienza delle Pieridi le associa alla regione della Gigantomachia, e anche sotto questo profilo il confronto fra le Muse e le Pieridi (probabile versione mitica di un conflitto fra culti paralleli) si conferma come una ripetizione dello scontro oggetto del canto di queste ultime. Sul mito come deposito di tradizioni relative a remote vicende storiche della regione cfr. Hardie 2006, pp. 51-2.

Il fatto che le nemiche delle Muse come *performance* della sfida producano un'opera così ideologicamente orientata in senso anti-olimpico ha un parallelo notevole nella vicenda, per molti versi analoga, della sfida di canto che oppone alle Muse il cantore trace Tamiri; secondo una notizia del *de musica* attribuito a Plutarco (*Mor.* 1132b) costui avrebbe infatti composto «una guerra dei Titani contro gli dèi», cioè proprio lo stesso soggetto delle Pieridi (come abbiamo detto Titanomachia e la più comune Gigantomachia sono etichette spesso intercambiabili). In quanto dee, le Muse sono naturalmente tenute a cantare gli dèi (Teocrito, 16, 3 «le Muse sono dee: come dee cantano gli dèi»; trad. O. Vox); ma è notevole soprattutto l'associazione fra l'idea del canto delle Muse e la paura che ne deriva ai «nemici di Zeus» (antonomasticamente identificati con Tifeo-Tifone) in Pindaro, *Pyth.* 1, 12 sgg.; e proprio l'associazione specifica delle Muse con la Gigantomachia sembra il presupposto su cui questo episodio è costruito. Qui le Pieridi sembrano voler fare il «controcanto» delle Muse, il cui compito, già in Esiodo, *Theog.* 43-6, consiste nel celebrare il potere degli dèi olimpici: esse infatti «rallegrano la mente di Zeus» cantando dei Giganti (vv. 50-2), cioè, bisogna presumere, della loro

sconfitta a opera dello stesso Zeus. Su questa linea, dopo Orazio, *Carm.* III 4, 37 sgg. (*Caesarem altum … Pierio recreatis antro*, e ai vv. 42-58 l'ampia sezione sulla Gigantomachia), cfr. anche Ovidio, *Trist.* II 71-2 *cum … Gigantei memorantur proelia belli, / credibile est laetum laudibus esse suis*; Valerio Flacco, V 692-3 *tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas / Musarum chorus et citharae pulsator Apollo*; Stazio, *Theb.* VI 355-9 *interea cantu Musarum nobile mulcens / concilium citharaeque manus insertus Apollo / Parnasi summo spectabat ab aethere terras / … / orsa deum, nam saepe Iouem Phlegramque suique / anguis opus fratrumque pius cantarat honores*; *Siluae* IV 2, 55-6 *dux superum secreta iubet dare carmina Musas / et Pallenaeos Phoebum laudare triumphos*, con K.M. Coleman, *Statius. Silvae IV*, Oxford 1988, *ad loc.*; sul tema in generale cfr. Hardie 1986. La Gigantomachia è dunque un tema caro agli dèi, e perciò oggetto consueto del canto delle Muse ai loro banchetti, perché celebra la vittoria che ha legittimato il loro potere (per quanto riguarda poi Atena-Minerva, che vi aveva avuto un ruolo centrale, il soggetto era raffigurato sul peplo che le veniva offerto in occasione delle grandi Panatenee: cfr., p. es., Platone, *Euthphr.* 6c e pseudo-Virgilio, *Ciris* 21-3 e 29-35, con Lyne 1978); ma qui, nello scontro che oppone le Muse stesse alle Pieridi, ne viene riprodotta la versione «rovesciata», cioè sovversiva, di queste ultime, che celebrano la presunta vittoria di Tifeo e l'umiliante disfatta degli dèi.

Ognuno dei due schieramenti in competizione, le Pieridi e (di conseguenza) le Muse, sceglie uno dei gruppi contrapposti nello scontro, i Giganti e gli dèi olimpici, come emblema della propria rispettiva posizione. È un procedimento analogo a quello adottato da Eschilo, *Theb.* 491 sgg., dove allo scontro fra Ippomedonte e Iperbio corrisponde quello rappresentato sui rispettivi scudi («nemico infatti è il guerriero al guerriero che affronterà, e ugualmente nemici sono gli dèi che stanno sui loro scudi: quell'altro porta Tifone dall'alito di fuoco, ma sullo scudo di Iperbio lo stesso padre Zeus sta eretto impugnando la folgorante saetta», vv. 509-13; trad. M. Centanni); e naturalmente l'esito dello scontro riprodotto sugli scudi prefigura quello dello scontro in atto («noi siamo dalla parte dei vincitori, loro da quella dei vinti, se è vero che Zeus nello scontro ha sopraffatto Tifone. È dato credere che l'esito sarà lo stesso per i due guerrieri che si affronteranno», glossa il messaggero a v. 516 sgg.). In maniera analoga, nell'*Eneide* sono rispettivamente rappresentati sugli scudi di Turno ed Enea i simboli della minaccia dei Giganti agli dèi olimpici e della vittoria di questi ultimi (Hardie 1986, pp. 118-9).

Nella poesia latina la Gigantomachia (di cui Ovidio dà una versione miniaturizzata in *Fasti* V 35-42) è nota soprattutto in quanto connessa alle *recusationes* degli autori augustei come emblema di quell'epica guerresca che, sulla scia del prologo degli *Aitia* di Callimaco (fr. 1, 19-20 Pfeiffer), essi rifiutano di comporre: p. es. Properzio, II 1, 19 sgg. e 39-40; Orazio, *Carm.* II 12, 6-9 (con Nisbet – Hubbard 1978, pp. 189-90 e 179-83; D.C. Innes, *Gigantomachy and Natural Philosophy*, «CQ» XXIX 1979, pp. 165-71; Lyne 1995, pp. 31-9); ma dietro la motivazione stilistica doveva agire una ragione più concreta, l'imbarazzo di affrontare il tema della legittimazione/celebrazione del potere politico, di fare cioè poesia encomiastica (a Roma il mito era ben noto, anche grazie all'influsso del programma figurativo dell'altare di Pergamo, in cui esso aveva un ruolo centrale, sull'ideologia e sull'*imagery* politica augustea: Hardie 1986, pp. 125-43; sul tema nelle *Metamorfosi* cfr. soprattutto Buchheit 1966). Ovidio sovverte provocatoriamente quella tradizione, sostenendo di aver iniziato una *Gigantomachia* in cui avrebbe dato prova di possedere le qualità necessarie (*Am.* II 1, 11-6, con McKeown 1998), e di fatto ne ha inclusa una versione succinta nella stessa struttura del poema (I 151 sgg.). È evidente comunque che qui il tema gli interessa come soggetto di una competizione di potere che coinvolge gli dèi (in cui dunque si rispecchia la stessa competizione fra Pieridi e Muse), e nella quale sperimentare le modalità della narrazione e della sua riproduzione ad altri livelli (cioè con cambio di voce narrativa), il potere che essa conferisce alle diverse voci in conflitto per affermare una propria verità. Ma il discorso sul nesso esiodeo fra attività poetica e ordine sociale, in un contesto di confronto fra mortali e immortali, e di potenziali rischi di sovversione (Gigantomachia), pone anche il tema della produzione letteraria nel suo rapporto col potere (e la lotta delle Pieridi per l'occupazione dell'Elicona e il controllo della sua fonte, cioè della produzione poetica, conferma questo nesso e le sue implicazioni politiche). Arrogandosi la priorità nella competizione, le Pieridi impongono come soggetto la Gigantomachia, ma nella inconsueta versione sovversiva; quel tema che Giove ama ascoltare dalle Muse, come epopea della sua vittoria, viene così raccontato «al contrario», e Minerva, che a quello scontro aveva partecipato con un ruolo di primo piano, si trova a fare da ascoltatrice (di secondo livello) involontaria di questa versione parziale e tendenziosa (ma è evidente che la correzione-replica di Calliope ai vv. 346-8 funge, alla luce del passo di Pindaro, *Pyth.* 1, 12 sgg., da intrinseco segnale di minaccia e anticipazione dell'esito dello scontro). L'episodio è un saggio di tecnica della narrazione, il più complesso del poema, e probabilmente dell'intera letteratura greco-latina, che sperimenta le sue varie potenzialità e, con il cambio delle voci narrative, il «potere della parola» anche in rapporto al confronto di potere fra divini e umani

che fa da cornice all'episodio. Non è ovviamente casuale che questo esperimento abbia la sua ambientazione nella sede delle Muse, e che esse ne siano anzi protagoniste (sulle varie istanze narrative che entrano in gioco, e i diversi soggetti coinvolti, cfr. le note a 341-661, 415-6, 462-3, 468-70, 471-3, 498-501, 635, 677). La bibliografia su questa sezione del poema è molto ricca: cfr. Trencsényi-Waldapfel 1969; Leach 1974; Rosati 1981, 1994, 2002; Hinds 1987; P. Johnson – M. Malamud, *Ovid's Musomachia*, «PCP» XXIII 1988, pp. 30-8; Barchiesi 2002a; Salzman-Mitchell 2005, pp. 166-84; Johnson 2008, pp. 41-73.

294-5. *Musa... ueniebat*: nel sopraggiungere improvviso di una voce estranea che si sovrappone a quella della Musa viene esemplificata la loquacità incontenibile (*studium immane loquendi*, v. 678) delle Pieridi-gazze, che troverà la sua spiegazione nella metamorfosi alla fine dell'episodio.

296. *tam certa loquentes*: è la chiarezza di un eloquio quasi umano che spiega l'equivoco di Minerva; sulla capacità delle gazze di imitare la voce umana cfr. Plinio, *Nat. Hist.* X 118-9 (che si suppone utilizzi materiale di Varrone); Petronio, 29, 1; altro in Kißel 1990, p. 90. In un contesto tipicamente ovidiano di uccelli dotati di parola Stazio, *Siluae* II 4, 19 menziona anche le *Aonio uersae certamine picae*. Sulla loro funzione simbolica è notevole Persio, *Choliambi* 13 *poetridas picas*, dove le gazze sono l'emblema dei poetastri (o meglio di poetesse, accanto a *coruos poetas*) dilettanti ed evidentemente dalla «voce» molesta; cfr. Isidoro, *Origines* XII 7, 46 *picae quasi poeticae, quod uerba in discrimine uocis exprimant, ut homo* («piche sta quasi per "poetiche", perché esse pronunciano parole articolate, come l'uomo»: l'etimologia sembra rinviare proprio al mito delle ambizioni poetiche delle gazze). Il tema degli uccelli parlanti si presta ovviamente a escogitazioni di tipo epigrammatico, e le gazze, accanto ai pappagalli, hanno una loro fortuna in questo genere (parallelamente alla moda che la loro diffusione conobbe in età imperiale): cfr. p. es. Marziale, XIV 51; VII 87, 6; *Anth. Pal.* IX 562, nonché nel famoso *Anthologia Latina* 762, 33-4 (*pica loquax uarias concinnat gutture uoces, / scurrili strepitu omne quod audit ait*). Sul soggetto cfr. ora M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.

298. *numero ... nouem*: trasformate dalla metamorfosi in gazze «imitatrici di tutto», le Pieridi sono un perfetto «doppio» delle Muse, tanto nel numero quanto nello stesso nome (per l'epiteto *Pierides* ved. la nota a 294-678); proprio la loro protervia di «imitatrici vocali» delle Muse le condanna a questa metamorfosi «per contrappasso» (la perdita della voce le costringe a veder riprodotto, e distorto, il loro canto dalle nemiche vincitrici: Farrell 1999, p. 137). *Sua fata querentes* è la chiave che motiva il racconto della loro vicenda.

299. *imitantes omnia*: è un perfetto calco di παντόμιμοι, e infatti è questa capacità universale che motiva il nome del pantomimo (cfr. Luciano, *de saltatione* 67); una capacità su cui grava però una censura di innaturalezza e artificio, legata all'idea di «un solo corpo che possiede molte anime» (così ancora Luciano, *ibid.* 66; cfr., p. es., anche Quintiliano, *Inst.* XI 3, 88-9).

300-1. *miranti ... turbam*: lo stupore della dea (l'accostamento *deae dea* suggerisce la solidarietà etico-ideologica fra la Musa e Minerva) funge, come molto spesso nel poema, da meccanismo generatore della narrazione.

302-3. *Pellaeis ... fuit*: l'elevata condizione sociale di Piero, grande proprietario terriero in Macedonia, di cui Pella è la capitale, e presumibilmente suo re (come in Nicandro: cfr. Antonino Liberale, 9, 1), può esser una delle cause che, insieme al loro numero, motivano l'orgoglio e l'arroganza delle Pieridi (*stolidarum* è la valutazione del narratore interno, la Musa; ma coincide con quella che a VI 50 il narratore esterno darà di Aracne): evidenti le analogie con Niobe, che insieme alla potenza, regalità e ricchezza del marito vanta il numero dei figli (cfr. VI 177-83). Su *diues* come chiave etimologica che riconduce il nome del re alla sua terra (*Pieria* come «terra ricca») cfr. Hardie 2006, p. 61 nt. 132. Verso l'idea di orgoglio orienta forse anche l'epiteto *Pellaeus* (di nuovo a XII 254, dove cfr. Bömer), mutuato da Virgilio, *Geor.* IV 287 *Pellaei gens fortunata Canopi* (ma già in Plauto, *Asin.* 333 e 397), mentre in greco prima è attestato solo in un enigmatico verso di Callimaco, *Epigr.* 13, 6 (cfr. D'Alessio 1996, *ad loc.*): esso potrebbe evocare associazioni con la figura di Alessandro (cfr. p. es. *Pellaeus ductor* in Lucano, III 233, con V. Hunink, *Lucanus. Bellum ciuile. Book 3*, Amsterdam 1992; *Pellaeus tyrannus* in Marziale, IX 43, 7; ecc.), spesso citato nella tradizione moralistica come paradigma di ambizione senza misura (Giovenale, 10, 168 *unus Pellaeo iuueni non sufficit orbis*, con Campana 2004). Anche il nome della madre, mai menzionato altrove, *Euippe* («che si compiace dei cavalli»), suggerisce un legame con la terra di origine (la Macedonia era famosa per l'allevamento dei cavalli). La Peonia è una regione nel nord della Macedonia, indicata al v. 313 come lo spazio inospitale nel quale le Pieridi si dicono disposte a ritirarsi in caso di sconfitta. Un'associazione fra Peonia ed Emazia (cfr. *Emathiis ... campis*, vv. 313-4) si legge anche in Livio, XL 3, 4, dove anzi le due regioni sono identificate: *in Emathiam, quae nunc dicitur, quondam appellata Paeonia est.*

304. *Lucinam*: antica divinità romana della nascita (identificata o associata con Giunone o Diana: cfr. Pease 1958 a Cicerone, *Nat. deor.*

II 68), era invocata per alleviare i dolori del parto (un tratto questo che sembra distinguere la madre dall'empietà delle figlie: Lucina non può essere invocata da un'empia: cfr. p. es. Mirra a X 507). Sulla sua presenza nel poema cfr. in partic. IX 292 sgg. (v. 315 *diua potens uteri*). *nouiens, nouiens*: la «geminazione del nove» a ponte della cesura sembra tradurre in icona questa storia di scontro fra due gruppi così simili di nove sorelle.

305. *intumuit*: Hinds 1987, p. 131 lo legge in chiave di registro stilistico; su questa linea Hill 1992 associa il *tumor* all'anti-callimacheo *indoctum uulgus* di v. 308, richiamando Orazio, *Carm.* III 1, 1 (in modo poco persuasivo, perché la rivendicazione della *doctrina* verrebbe in tal caso dalle Pieridi, non dalle Muse).

306. *perque ... urbes*: l'azione di «autopromozione» delle Pieridi attraverso le numerose città della vicina Tessaglia (per la denominazione *Haemonia* cfr. Bessone 1997, p. 190) e della Grecia (una specie di *tour* panellenico, sul modello dei cantori maschili itineranti, e del costume arcaico dei *certamina*: ved. Nikolopoulos 2004, p. 145) sembra mirata a scalzare l'autorità riconosciuta delle Muse e alla «conquista del territorio»: un tentativo di sovversione del potere costituito che corrisponde al soggetto scelto per la loro *performance*, la Gigantomachia.

308-9. *uana dulcedine ... fallere*: sembra suggerire una volontà di mistificazione (cfr. VIII 721-2 *non uani, neque erat cur fallere uellent, / narrauere senes*) operata sull'*indoctum uulgus* dalle Muse divine attraverso la diffusione di una verità edulcorata (quella delle favole dei poeti: cfr., p. es., Seneca, *Benef.* I 4, 5 *istae uero ineptiae poetis relinquantur, quibus aures oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere*; Seneca retore, *Suasoriae* 1, 8 *fabellarum dulcedo*). Le Pieridi (che implicitamente smentiscono la notoria *doctrina* delle Muse, cfr. la nota a 255, o comunque la denunciano come strumentale) si dichiarano, invece, lucrezianamente demitologizzanti, capaci di dire l'aspra verità a fronte di quella addolcita che viene strumentalmente enunciata dal potere divino (sulla dolcezza delle parole delle Muse cfr. già ἡδυέπειαι in Esiodo, *Theog.* 965). Probabile un implicito rinvio polemico alla famosa rivendicazione delle Muse esiodee di saper dire «molte menzogne simili al vero» (*Theog.* 27): cfr. Trencsényi-Waldapfel 1969, p. 737.

310. *Thespiades*: le Muse sono identificate con la piccola città di Tespie, ai piedi dell'Elicona, nota per un tempio a loro dedicato; per l'epiteto come antonomasia delle dee cfr. Cicerone, *Ver.* IV 4, con Baldo 2004, *ad loc.*; Varrone, *Lat.* VII 20; *Menippeae saturae* 461c. Hardie 2006, p. 58 nt. 122 ipotizza che in una perduta fonte ellenistica vi fosse un nesso forte tra Tespie e le Muse. *deae*: le Pieridi

non rifiutano alle Muse il riconoscimento di divinità; semplicemente ritengono infondata la loro presunta superiorità rispetto al proprio valore artistico, e pretendono di sostituirle. Come nel caso di Niobe, sembra implicita l'accusa di godere di un prestigio immotivato, fittizio, a fronte di meriti, i propri, concretamente dimostrabili (un motivo che godrà di larga fortuna negli encomi del potere imperiale, dichiarato superiore nella sua concreta realtà a quello celeste: cfr. la nota a VI 170).

311-4. *cedite ... cedemus*: la posta che le Pieridi, sicure di vincere sia per dolcezza del canto (*uoce*: cfr. *OLD*, *s. u.* 5) sia per abilità tecnica (*arte*), mettono in palio è l'occupazione del territorio: chi perderà si dovrà ritirare, le Muse lasceranno l'Elicona (un po' come gli dèi fuggiti in Egitto davanti ai loro nemici) o saranno invece le Pieridi a ritirarsi dai campi della Tessaglia nelle regioni montagnose (su *niuosus* ved. Bessone 1997, p. 98) della Peonia (per la difesa del futuro *cedemus* di fronte alla lezione alternativa *cedamus* cfr. J.J. Hartman, «Mnemosyne» XVIII 1890, p. 194). Come arbitri della contesa propongono esse stesse le ninfe (di cui sarà quindi tanto più colpevole rifiutare il verdetto: vv. 663-5), secondo un costume bucolico che affida a figure autorevoli del mondo agreste il ruolo di arbitro nelle competizioni artistiche che in quell'ambiente si svolgono. Per la sostituzione, nella bucolica ellenistica, delle Muse con le ninfe, che diventano le figure ispiratrici e patrone della poesia pastorale, cfr. M. Fantuzzi, «Theocritus and the "Demythologizing" of Poetry», in M. Depew – D. Obbink (edd.), *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*, Cambridge Mass. 2000, pp. 135-51, e Fantuzzi – Hunter 2002, pp. 198-202.

312. *fonte ... Aganippe*: l'Elicona è identificato con le sue due fonti: Ippocrene, sulla sommità, e la meno nota Aganippe, che derivava, più in basso, dal fiume Permesso (sulla loro rispettiva collocazione, e sulla topografia o idrografia del monte, cfr. Clausen 1994, pp. 199-201); le due fonti sono identificate invece in *Fasti* V 7 *Aganippidos Hippocrenes* (cfr. Barchiesi 1991, pp. 3-4, con ipotesi su una possibile etimologia alessandrina di Aganippe; cfr. anche p. 18 nt. 5 su una eventuale distinzione di funzioni fra le due fonti). La Pieride si esibisce in un verso molto ricercato sul piano formale (doppio iato, il primo in cesura pentemimera con allungamento in arsi, accumulo di nomi propri, simmetria nella collocazione delle parole) e che sfoggia *doctrina* alessandrina (la fonte Aganippe era menzionata negli *Aitia* di Callimaco in contesto programmatico). Quasi a glossare un episodio di confronto-competizione poetica, il verso elabora virtuosisticamente due grandi modelli augustei: da un lato *fons Medusaeus* varia il *Gorgoneus lacus* di Properzio, III 3, 32; mentre *Hyantea Aganippe* è

ripresa vistosa da Virgilio, *Ecl.* 10, 12 *Aonie Aganippe* (ugualmente in clausola, e con iato), con *Hyanteus* (dagli *Hyantes*, antichi abitanti della Beozia: Bömer a III 147) che è variante preziosa del più comune *Aonius* (III 339: cfr. Clausen 1994 a *Ecl.* 10, 12 sulla matrice callimachea dell'aggettivo; cfr. anche *Aonides* a v. 333, con la nota relativa, e VI 2). L'ipotesi di Clausen 1994, p. 298 che il virgiliano *Aonie Aganippe* sia una citazione tratta da Gallo (cui sembra rinviare anche lo *schema Cornelianum* nel citato passo di Properzio, di analogo carattere poetologico) potrebbe trovare qui un indizio ulteriore nella ripresa-rielaborazione di Ovidio.

313-4. *Emathiis ... campis*: a fare da sfondo a questa sorta di «conflitto fra uguali» che sono le Muse e le Pieridi è la regione dell'*Emathia* (e *Emathides* è il titolo della storia in Antonino Liberale: cfr. la nota a 669), un'area della Macedonia (con cui la identifica *tout court* Plinio, *Nat. Hist.* IV 33) che ai Romani evoca l'idea di guerra civile, essendo associata allo scontro di Filippi e già di Farsalo: cfr. p. es. XV 824 *Emathiique iterum madefient caede Philippi*; Virgilio, *Geor.* I 489-92 *ergo inter sese paribus concurrere telis / Romanas acies iterum uidere Philippi; / nec fuit indignum superis bis sanguine nostro / Emathiam et latos Haemi pinguescere campos*, con Mynors 1990; Lucano, I 1 *bella per Emathios plus quam ciuilia campos*, ecc. Ma oltre alla suggestione storica orienta in quella direzione anche il fatto che la regione era associata alla Gigantomachia, il mito-archetipo della guerra civile (almeno fin da Platone, *Resp.* II 378b 8-c 6; cfr. H. Lovatt, *Statius and Epic Games: Sport, Politics, and Poetics in the Thebaid*, Cambridge 2005, pp. 114-8; un'associazione delle due località in Virgilio, *Geor.* IV 390-1 *hic nunc Emathiae portus patriamque reuisit / Pallenen*), di cui dunque lo scontro Pieridi-Muse, anche con queste coordinate geografiche, si presenta come una replica.

315-7. Chi ha ricevuto la sfida si vede costretto ad accettarla per fugare ogni sospetto di temere il confronto; si sceglie il giudice della gara che promette imparzialità di giudizio e si siede per ascoltare l'esibizione dei contendenti. È lo scenario tipico dei preliminari dell'agone bucolico, a noi familiare da una tradizione letteraria nella quale troviamo una vera e propria formalizzazione delle diverse fasi della competizione, e che qui viene nitidamente richiamata.

315-6. *cedere ... turpius*: simile l'atteggiamento dello sfidato Dameta in Virgilio, *Ecl.* 3, 52-3 *in me mora non erit ulla / nec quemquam fugio*; Calpurnio, 6, 30-2 *malueram, fateor, uel praedamnatus abire / quam tibi certanti partem committere uocis. / ne tamen hoc impune feras.*

316. *iurant ... nymphae*: le ninfe assicurano la loro imparzialità giurando sui fiumi, cioè su un elemento del loro *habitat* naturale (e con il quale hanno un rapporto particolarissimo: cfr. Larson 2001, pp. 98-100; non si tratta del giuramento sullo Stige, che vincola anche gli dèi, cfr. II 101), e si siedono sulle rocce. Cfr. anche XI 157-61, dove nella competizione canora fra Apollo e Pan il monte-giudice Tmolo prima si siede (*consedit*), poi invita Pan a cantare per primo (*isque deum pecoris spectans «in iudice» dixit / «nulla mora est». calamis agrestibus insonat ille*), quindi passa la parola ad Apollo (*post hunc sacer ora retorsit / Tmolus ad os Phoebi*, vv. 163-4); Calpurnio, 2, 21-2 (Tirsi giudice si siede fra i due contendenti e li invita a sorteggiare l'ordine degli interventi); 6, 58-60 e 70 sgg.

317. *de uiuo ... sedilia saxo*: lo scenario naturale (*scaena*, Virgilio, *Aen.* I 164), sede delle ninfe, che aveva fatto da sfondo all'approdo dei Troiani sulla costa di Cartagine (vv. 166-8 *fronte sub aduersa scopulis pendentibus antrum; / intus aquae dulces uiuoque sedilia saxo, / Nympharum domus*) diventa il teatro appropriato della *performance*. Ma va ricordata anche l'altra scena virgiliana delle ninfe che ascoltano i racconti degli amori divini da parte di Climene (*Geor.* IV 345 sgg.: cfr. la nota a 576) mentre stanno sedute *uitreis ... sedilibus*, v. 350; un fondale analogo per le Muse che narrano gli amori di Giove tratteggia Properzio, II 30, 27-8 *illic aspicies scopulis haerere Sorores / et canere antiqui dulcia furta Iouis*, ma cfr. anche Stazio, *Siluae* III 1, 144-5 *ipsae puniceis uirides Nereides antris / exsiliunt ultro, scopulis umentibus haerent.*

318-20. Mentre nelle competizioni bucoliche la struttura amebea favorisce solitamente il proponente (come notava già Servio, *ad Ecl.* 3, 59 *in amoebaeo enim carmine difficilior pars respondentis est, qui non pro suo arbitrio aliquid dicit, sed aut maiorem aut contrariam format responsionem*), qui la scelta del tema del canto è libera (come lo sarà nella gara fra Minerva e Aracne, dove la composizione avviene però contemporaneamente), anche se i due temi risulteranno di fatto connessi (per l'abilità di replicare alla tesi della sfidante cfr. comunque la nota a 346-55), in quanto espressione di un'ideologia che si è rivelata già prima della gara stessa, e che viene rappresentata come in un «manifesto» attraverso le varie storie illustrate.

318. *sine sorte*: le sfidanti, o quella delle Pieridi che le rappresenta, non rispettano la procedura corretta, che prevede il sorteggio di chi debba iniziare la gara (p. es. Teocrito, 8, 30; Calpurnio, 2, 27), e il segnale di inizio da parte del giudice, come p. es. a XI 160-1, quando Tmolo dà il via alla gara: *isque deum pecoris spectans «in iudice» dixit*

/ *«nulla mora est»*; cfr. anche Teocrito, 9, 1-2 «canta un canto bucolico, Dafni; comincia tu per primo il canto, comincia il canto, Dafni, e prosegua Menalca» (trad. O. Vox), ripreso da Virgilio, *Ecl.* 3, 58 *incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca*; Calpurnio, 4, 80-1 *ducite, nec mora sit, uicibusque reducite carmen, / tuque prior, Corydon, tu proximus ibis, Amynta*. Un po' diverso Teocrito, 6, 5, dove lo sfidante proprio in quanto tale canta per primo («per primo iniziò Dafni, perché per primo aveva lanciato la sfida»; trad. O. Vox). L'inizio precipitoso della Pieride somiglia a quello di Pan a XI 161-3 (*calamis agrestibus insonat ille / barbaricoque Midan, aderat nam forte canenti, / carmine delenit*), con cui contrasta la cerimoniale formalità del gesto di Apollo, vv. 165-70.

319. *bella ... superum*: il soggetto del canto scelto dalle Pieridi per il confronto con le Muse-dee è un episodio anch'esso di competizione per il potere, che oppone agli dèi i Giganti (o altre figure simili: cfr. la nota a 294-678), la cosiddetta Gigantomachia (cfr. la nota a 321-31), analogamente definita *caelestia bella* in *Am.* II 1, 12 (pseudo-Virgilio, *Aetna* 87 *bella deum*; Lucano, IX 657 *bellum ... deorum*; Stazio, *Theb.* I 22 *bella Iouis*).

320. *extenuat ...deorum*: oltre a costituire una valutazione negativa da parte della narratrice sul piano etico (viene sminuita la maestà degli dèi; cfr. anche *falso*), sembra contenere anche un rilievo contro la mancata corrispondenza fra soggetto e capacità poetica, fra le *res* elevate e un vigore poetico che si rivela inadeguato (Rosati 1994, p. 31 nt. 38; una lettura più strettamente poetologica dà Hinds 1987, pp. 166-7 nt. 40). Per la necessaria corrispondenza fra contenuto e stile, sulla scia, p. es., di Orazio, *Carm.* I 6, 9 *tenues grandia* (con Nisbet – Hubbard 1970), o III 3, 72 *magna modis tenuare paruis*, cfr. Ovidio, *Trist.* I 5, 56 *materia uires exsuperante meas* (o viceversa *Am.* II 1, 12 *ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen – et satis oris erat*); *Trist.* II 327-36, ecc.

321-31. *La fuga in Egitto degli dèi inseguiti da Tifeo*. Dopo la sconfitta dei Titani e anche dei Giganti, per vendicare i suoi figli la Terra genera dal Tartaro il mostruoso Tifeo (o Tifone), che da solo assalta il cielo e gli dèi dell'Olimpo. La cosiddetta Tifonomachia è l'ultimo episodio dei *bella superum*, cioè delle battaglie che gli dèi dell'Olimpo, capeggiati da Giove, combattono per affermare il loro potere sul mondo (spesso riassunte nell'etichetta di Gigantomachia). In Esiodo, *Theog.* 820-68 la vicenda di Tifeo si colloca dopo lo scontro con i Titani, e anche in Pindaro Tifeo è distinto dai Giganti (cfr. *Pyth.* 8, 16-7, dove è accostato al loro re Porfirione): qui invece (come già in Orazio, *Carm.* III 4, 54, e come poi successivamente: cfr., p. es., Igino, *Fab.* 151, 1 e *Astronomica* II 28, 1; J. Schmidt, in Roscher, V 1924, col. 1440, 20 sgg.) sembra piuttosto associato alla loro impresa, quasi come loro capo e rappresentante più temibile (per il terrore da lui suscitato cfr. Orazio, *Carm.* III 4, 49-50 *magnum illa terrorem intulerat Ioui / fidens iuuentus horrida bracchiis* con Nisbet – Rudd 2004). La sua minacciosa aggressione provoca la precipitosa fuga di tutti gli dèi, camuffati sotto forme animali, verso l'Egitto (Gantz 1993, pp. 48-9). Il mito della fuga degli dèi in Egitto era probabilmente noto alla cultura greca arcaica, almeno fin da Pindaro, fr. 91 Maehler (le testimonianze in Gwyn Griffiths 1960, Bömer e Smelik – Hemelrijk 1984, p. 1904 nt. 342), ma Ovidio sembra aver tenuto presente soprattutto il modello di Nicandro (a noi noto da Antonino Liberale, 28), pur con alcune significative differenze (lì Zeus e Atena non scappavano, e non c'è piena corrispondenza nelle metamorfosi delle divinità). All'episodio allude anche Nonno (*Dion.* I 142-5, con Gigli Piccardi 2003), in connessione con la sua amplissima Tifonomachia (I 154-II 659), il quale tuttavia parla solo di una loro generica metamorfosi in uccelli (per Apollo soltanto si parla specificamente di un cigno a II 220); sulla figura di Tifeo in Nonno, e sulle sue valenze metaletterarie, cfr. P. Hardie, *Nonnus' Typhon: The Musical Giant*, «RCS» II 2005, pp. 117-30. Sulla fuga in Egitto in forma animale avrà certamente influito la diffusa convinzione, attestata da Erodoto (II 65, 2), che in quel paese tutti gli animali fossero ritenuti sacri («Erodoto non esagera molto»: Lloyd 1989, p. 284), e quindi al sicuro da rischi (oltre ad essere l'Egitto terra «estrema», cfr. II 254, e quindi ideale come rifugio). Ma la rappresentazione zoomorfica degli dèi è un problema delicato per la cultura greca, che almeno fin da Senofane si era interrogata sulla «forma del dio»; c'è quindi un'ulteriore intenzione offensiva delle Pieridi nel descrivere in dettaglio le diverse forme animali assunte dalle principali divinità olimpiche (lo stesso compiaciuto dileggio che vedremo in Aracne: cfr. la nota a VI 103-28).

Ad aprire la schiera degli dèi in fuga verso l'Egitto è Giove-ariete; ma *dux gregis*, che designa topicamente questo animale (cfr. Bömer a *Fasti* IV 715), contiene anche un'implicita, sprezzante assimilazione degli stessi dèi a un branco di animali impauriti (cfr. *OLD*, *s. u.* «grex» 2c). Al padre degli dèi, come in beffardo omaggio alla nota massima *ab Ioue principium* (Rosati 1994, p. 30 nt. 37), spetta sempre il primo posto nelle poco onorevoli liste di avventure erotiche (p. es. Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 12, 4 *a Ioue sumat exordium*). Nella struttura del catalogo, dopo i due versi dedicati a Giove seguono (simmetricamente distribuiti, con una coppia per ogni verso) Apollo e Bacco, Diana e Giunone, Venere e Mercurio. Che nel suo resoconto di questa fuga senza esclusioni (cfr. 322 *cunc-*

tos) la Musa narratrice non menzioni una dea importante come Minerva potrebbe intendersi come un gesto di riguardo nei confronti della dea che la sta ascoltando (Rosati 1994, p. 33). Alle radici di questo mito, anche se l'aspetto non sembra rilevante in Ovidio, bisogna comunque vedere un'eziologia della religione egizia come derivata da quella greca, e dunque una rivendicazione, contro la nota tesi di Erodoto (II 50, 1 e 58), del primato di quest'ultima: cfr. Rosati 2009a.

322. *cunctosque*: in Nicandro (cfr. Antonino Liberale, 28, 2) dalla fuga sono esclusi Giove e Minerva (che organizzano la resistenza e ribaltano la situazione a vantaggio degli dèi olimpici), ma di una fuga di tutti gli dèi parlava già Pindaro (probabilmente ingiustificati i dubbi di alcuni studiosi sul fatto che egli collocasse la storia in Egitto: l'accenno agli «animali», in opposizione agli uomini, in Porfirio, *de abstinentia* III 16, che ci informa sul testo del poeta tebano, sembra abbastanza eloquente); analogo riferimento sembra cogliersi nel *Prometeo* di Eschilo, v. 354 (cfr. V. Di Benedetto, «RFIC» CXXIII 1995, pp. 135-7).

328. *Libys ... Ammon*: sull'identificazione di Ammone come «Giove della Libia» cfr. Bömer a V 17; cfr. anche *cornigero de Ioue* in *Ibis* 298. Anche qui (come a IV 802 e a V 677) *nunc quoque* rispecchia una prospettiva temporale che non è quella del dialogo fra Minerva e la Musa narratrice, ma di Ovidio col suo lettore. *formatus ... cum cornibus*: il dio era solitamente rappresentato con corna di ariete (*corniger* è suo epiteto consueto a partire da Ovidio: cfr., p. es., V 17; XV 309; *Ars* III 789; *Ibis* 298) e gli arieti erano sacri a Giove Ammone (Erodoto, II 42, 5). *Formare* in effetti è frequente nel lessico artistico: cfr. *Met.* III 419 *e Pario formatum marmore signum*; *Pont.* III 4, 25 *gentes formatae mille figuris* (le statue portate in trionfo); IV 9, 27 *signa ... in sella ... formata curuli*, ecc.

329. *Delius in coruo*: suona irridente l'epiteto tradizionale (dall'isola di Delo che lo ha visto nascere: cfr. I 454; VI 250; ecc.) di Apollo come dio «ben visibile, manifesto» (gr. δῆλος) in un contesto che lo vede nascondersi sotto forma animale (analogo *pun* translinguistico a XII 598 *Delius ... nebula uelatus*; cfr. anche Sharrock 1994, pp. 157-8). Tanto più che l'uccello scelto come maschera sotto cui camuffarsi è proverbialmente nero, e divenuto tale proprio per vendetta di Apollo (cfr. II 631-2). In Antonino Liberale (ma anche in Igino, *Astronomica* II 28: per *threicia auis*, che deve riferirsi alla metamorfosi di Tereo, cfr. la nota a VI 424-674) l'animale in cui Apollo si trasforma è lo sparviero (*hierax*; probabilmente per le connessioni dell'animale col dio egizio Horus, identificato con Apollo già in Erodoto, II 156, 5 e assimilato a un falco: cfr. M. Papathomopoulos, *Antoninus Liberalis. Les Métamorphoses*, Paris 1968, p. 133 nt. 13); a un'altra metamorfosi di Apollo in sparviero, ma a scopo erotico, si accenna a VI 123. La metamorfosi in corvo è una probabile innovazione ovidiana indirizzata a un lettore che conosce (già da Callimaco) i rapporti del dio con questo animale. *proles ... capro*: l'animale scelto da Bacco per la sua metamorfosi è quello a lui più familiare (ma un'«aria di famiglia» – che proseguirà in *soror* del verso seguente – suggerisce anche la definizione «figlio di Semele»). Con la valutazione «bassa» (nel mondo non egizio) del capro, di cui è topica l'associazione con i Satiri così come il temperamento libidinoso (cfr. Orazio, *Epod.* 10, 23 con L.C. Watson, *A commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003, e Diodoro, I 88, 1 sulla ragione del suo culto presso gli Egizi), sembra voler contrastare la solennità della formula *proles Semeleia* (anche a III 520 e IX 641, e su cui cfr. Bömer a II 19 e Fedeli 1980 a Properzio, I 20, 25). Buchheit 1966, pp. 103-4 nt. 7 vede un'allusione ad Antonio (dietro Bacco-Osiride), e nel verso seguente a Cleopatra (dietro Iside, con cui notoriamente la regina si identificava).

330. *fele soror Phoebi*: la riduzione della grandezza divina a una dimensione domestico-familiare (anche se i gatti, comuni in Egitto, rimasero sconosciuti in Europa, e dunque ai lettori di Ovidio, fino al I sec. d.C.: Lloyd 1989, p. 285; ma cfr. E. Courtney, *A commentary on the Satires of Juvenal*, London 1980, a 15, 7) prosegue, oltre che nell'indicazione della relazione di parentela, nell'assimilazione di Artemide-Diana all'animale più tipico della casa, il gatto, che era associato alla dea egizia Bubastis (con cui Diana era identificata già da Erodoto, II 137, 5 e 156, 5). Forse c'è anche una punta di ironia nella forma attribuita alla vergine Diana, se si considera la fama della lussuria dei felini: cfr. Eliano, *Nat. an.* VI 27 e Aristotele, *Hist. an.* V 2, 540a. *niuea Saturnia uacca*: il camuffamento di Giunone (assente nel modello di Nicandro, dove era invece Efesto-Vulcano a tramutarsi in bue) richiama ironicamente la metamorfosi in candida vacca della sua rivale in amore Io (cfr. la vistosa ripresa della clausola di I 612 *Saturnia uaccae*); tanto più che la metamorfosi si svolge in Egitto, dove Io era fuggita sotto la persecuzione dell'assillo inviato proprio da Giunone (I 728-9) e, finalmente abbandonata la forma bovina, era diventata la dea Iside (I 748-9), cioè il corrispettivo di Giunone nella coppia principale del pantheon egizio (i fratelli e sposi Osiride-Iside). Proprio in quanto sacro a Iside – comunemente rappresentata in forma di vacca: cfr. Plutarco, *de Iside et Osiride* 39, *Mor.* 366e; Apuleio, *Met.* XI 11, 2 con J. Gwyn Griffiths, *The Isis-book (Metamorphoses, book XI)*, Leiden 1975, *ad loc.* –, secondo Erodoto, II 41, 2, l'animale era escluso dai sacrifici, cui erano destinati solo buoi e vitelli: ironico dunque che Giunone ottenga protezione dalla sua odiata nemica.

331. *pisce Venus latuit*: la situazione è illustrata più chiaramente in *Fasti* II 461-4 *terribilem quondam fugiens Typhona Dione, / tum, cum pro caelo Iuppiter arma tulit, / uenit ad Euphraten comitata Cupidine paruo, / inque Palaestinae margine sedit aquae* (una coppia di pesci avrebbero portato in salvo Venere e Cupido, ricevendone come premio la metamorfosi in costellazioni: vv. 471-2). Cfr. anche Manilio, IV 579-82 *scilicet in piscem sese Cytherea nouauit, / cum Babyloniacas summersa profugit in undas / anguipedem alatos umeros Typhona ferentem, / inseruitque suos squamosis Piscibus ignes* (che ne trae invece un'eziologia sulla libidinosità dei pesci: cfr. Feraboli – Flores – Scarcia 2001, *ad loc.*) e 800-1 *piscibus Euphrates datus est, ubi pisce sub apto / cum fugeret Typhona Venus subsedit in undis*. Si tratta dunque di un episodio della Gigantomachia che funge anche da eziologia del particolare rapporto di Venere con i pesci: cfr. inoltre Igino, *Astronomica* II 30 *Venerem autem cum filio in flumen se proiecisse et ibi figuram piscium forma mutasse: quo facto, periculo esse liberatos* (a spiegare perché gli abitanti della Siria si asterrebbero dal mangiare pesce: cfr. già *Met.* IV 44-6 con la nota di Rosati 2007, pp. 254-5). *Cyllenius ibidis alis*: il dio tradizionalmente alato, Mercurio (Virgilio, *Aen.* IV 252 *paribus nitens Cyllenius alis*), nato sul monte arcade di Cillene, si nasconde assumendo le ali di un ibis, l'uccello che in Egitto era effettivamente sacro a Thoth-Ermes (Erodoto, II 76 ne descrive due diversi tipi), e talmente protetto che i suoi uccisori erano condannati a morte (II 65, 5); riferendosi a questo mito, Luciano, *de sacrificiis* 14, afferma che il dio assunse invece la testa di cane (con ovvio riferimento al dio Anubi). Ironico che sia proprio Ermes-Mercurio, il dio «psicopompo» (cui è quindi propria la funzione di guida), a chiudere la pattuglia degli dèi in fuga.

332-40. La sezione di raccordo fra le due *performances* contiene segnali importanti sulle diverse strategie comunicative dei due gruppi in competizione. Invitando la Musa al racconto, Minerva si predispone all'ascolto sedendosi all'ombra: la specificazione di *ordine referre* richiede un resoconto diverso da quello succinto e sbrigativo usato per la prova della Pieride (oltre a IX 5 cfr. anche *Her.* 20, 203 *ordine fac referas ut sis mihi cognita primum*; *Rhetorica ad Herennium* II 47 *ordine, ut quicquid erit dictum, referemus*; Virgilio, *Aen.* XI 240-1 *quae referant fari iubet, et responsa reposcit / ordine cuncta suo*); uno spunto ironico, per le molte digressioni del racconto della Musa (ma in realtà della stessa Calliope) coglie Nikolopoulos 2004, p. 52. Una scena dunque di sapore bucolico, come p. es. in Calpurnio, 2, 21 che *sub annosa medius consederat umbra*, detto del giudice Tirsi che indica i tempi ai pastori in gara, o come sopra le ninfe a v. 317 *factaque de uiuo pressere sedilia saxo* (delle quali Minerva si trova così, nel suo dialogo con la Musa, a replicare la parte di ascoltatrice-giudice che esse svolgono nella storia racchiusa dalla cornice). Cfr. anche il monte Tmolo, giudice della gara fra Apollo e Pan, a XI 157-8 *monte suo senior iudex consedit et aures / liberat arboribus*.

332. *Hactenus*: per la sua funzione di segnale narrativo cfr. la nota a 642.

333. *poscimur*: evidentemente dalle ninfe-giudici; ma la notazione vuole rilevare il rispetto delle regole, e l'assenza di ogni alterigia o impazienza, da parte delle Muse. L'attesa dell'invito a parlare da parte del giudice rientra infatti nelle buone norme della retorica: cfr. Quintiliano, *Inst.* XI 3, 156-7 *cum iudex in priuatis aut praeco in publicis dicere de causa iusserit, leniter est consurgendum ... paulum est commorandum ... etiam cum ad iudicem nos conuerterimus et consultus praetor permiserit dicere, non protinus est erumpendum, sed danda breuis cogitationi mora: mire enim auditurum dicturi cura delectat et iudex se ipse componit*. Norme rispettate dallo stesso Ulisse in Ovidio, *Met.* XIII 126-7, diversamente dal comportamento incontrollato del suo avversario Aiace (XIII 2-3 *surgit ... impatiens irae*). *Aonides*: equivale per il senso a beotiche (la regione dell'Elicona, dal nome di un popolo anticamente stanziato nella zona), ma è la storia dell'epiteto a renderne pregnante la presenza in questa sezione. La sua coniazione (nella forma Ἀόνιος) risale probabilmente a Callimaco, all'inizio degli *Aitia* (fr. 2a, 15 sgg. Pfeiffer), in relazione alla fonte Aganippe e nel contesto del sogno sulla sua iniziazione poetica, e anche le sue prime occorrenze latine (Catullo, 61, 28; Virgilio, *Ecl.* 10, 12; Properzio, I 2, 28; III 3, 42) restano legate al tema dell'ispirazione (Hollis 2007, p. 353 a Cornelio Severo, 209). C'è inoltre motivo di credere (cfr. Virgilio, *Ecl.* 6, 64-5 *errantem Permessi ad flumina Gallum / Aonas in montis ut duxerit una sororum*, su cui cfr. la nota a 270) che il termine fosse ripreso da Gallo nella descrizione della propria investitura poetica, e sarebbe dunque un ulteriore indizio della presenza del poeta in questo contesto di simbologie poetologiche. Questa è la prima occorrenza della forma *Aonides* (poi VI 2; sulla predilezione di Ovidio per queste formazioni aggettivali femminili in *-is*, *-idis/os* cfr. Kenney 2002, pp. 68-9), frequente poi in poesia flavia a designare le Muse (Stazio, *Theb.* IV 182-3 *doctas ... Aonidas*; *Siluae* I 2, 247 *Aonidum comites*; V 3, 121-2 *sorores Aonides*; Silio Italico, XI 462-3 = XII 408-9 *sororum / Aonidum*; Marziale, VII 22, 2; Giovenale, 7, 59; cfr. anche *Musae Aonides* nell'adespoto fr. 248 Hollis).

333-4. *sed forsitan ... aures*: l'attenzione all'ascoltatore da parte della Musa narratrice rientra in una corretta strategia retorica, ossia il

ricorso all'*insinuatio* che i trattatisti (*Rhetorica ad Herennium* I 9; Cicerone, *Inu.* I 23; Quintiliano, *Inst.* IV 1, 48; ecc.) prevedono di fronte ad ascoltatori-giudici stanchi (sulle «orecchie vuote» – qui cfr. *uacet* – come simbolo della disponibilità dell'ascoltatore ved. Rosati 2007, p. 253 nota a IV 41); anche perché il gesto di cortesia segnala l'intenzione di dedicare uno spazio ben maggiore al racconto di Calliope. Ma *praebere aures* sembra rilevare il tipo di attenzione particolare che si riserva a una *performance* artistica, cfr. *Trist.* III 7, 25 *praebebam factis modo uersibus aures* (Ovidio che ascolta le prove poetiche di Perilla); cfr. Janka 1997 ad *Ars* II 347. Il cenno alla mancanza di *otia* del prestigioso interlocutore sembra invece rientrare nel formulario ossequioso della topica cortigiana verso un potente chiamato *opera ad maiora* e perciò impossibilitato a prestare attenzione alle attività artistiche (cfr. v. 269, con la nota relativa): ved. in partic. *Trist.* II 214-24 *et sunt notitia multa minora tua; / utque deos caelumque simul sublime tuenti / non uacat exiguis rebus adesse Ioui, / de te pendentem sic dum circumspicis orbem, / effugiunt curas inferiora tuas. / scilicet imperii princeps statione relicta / imparibus legeres carmina facta modis? / non ea te moles Romani nominis urget, / inque tuis umeris tam leue fertur onus, / lusibus ut possis aduertere numen ineptis, / excutiasque oculis otia nostra tuis*; Orazio, *Ep.* II 1, 1-4, con Brink 1982.

337. *summam … uni*: fra le Muse Calliope è «la più illustre di tutte» fin da Esiodo, *Theog.* 79, e sarà detta *e nobis maxima* alla fine della *performance* (v. 662); cfr. anche *prima sui … chori* in *Fasti* V 80. Il nome stesso («perché emette una bella voce [καλὴ ὄψ], e per la sua eccezionale eloquenza ottiene l'approvazione degli ascoltatori»: Diodoro, IV 7, 4; trad. I. Labriola) è una garanzia di successo.

338. *surgit … capillos*: il gesto di Calliope rientra nella studiata teatralità della *performance* retorica: cfr. ancora Quintiliano, *Inst.* XI 3, 156-8 *leniter est consurgendum … paulum est commorandum … danda breuis cogitationi mora: mire enim auditurum dicturi cura delectat … in hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, ut appellant scaenici, morae: caput mulcere, manum intueri … aut quod quemque magis decet*. Ben calcolata, anche nei confronti delle ninfe-giudici, è la semiotica centrata sull'edera, simbolo del prestigio professionale delle Muse (cfr. *Fasti* V 79 *neglectos hedera redimita capillos … Calliopea*). Ancora più teatrale l'atteggiamento di Apollo a XI 165-9 *ille caput flauum lauro Parnaside uinctus / uerrit humum Tyrio saturata murice palla / distinctamque fidem gemmis et dentibus Indis / sustinet a laeua, tenuit manus altera plectrum; / artificis status ipse fuit*. Ma nel *surgere* di Calliope viene colta anche una didascalia sull'innalzarsi del registro espressivo col passaggio di parola alla Musa dell'epica (Hinds 1987, p. 166 nt. 39).

339. *praetemptat*: ispirato a una retorica della modestia, in linea con l'atteggiamento di indugio raccomandato dai trattatisti, anche il gesto del «provare» le corde dello strumento prima di affrontare l'esecuzione (a differenza dell'inizio precipitoso di artisti arroganti, e destinati alla sconfitta, come le Pieridi e Pan); analogamente il figlio di Calliope, Orfeo, *ut satis impulsas temptauit pollice chordas / et sensit uarios, quamuis diuersa sonarent, / concordare modos, hoc uocem carmine mouit* (X 145-7).

341-661. *Il ratto di Proserpina*. Il canto di Calliope ha come oggetto la celebrazione di Cerere, cui dà occasione la storia del ratto di sua figlia Proserpina da parte di Dite, il dio degli inferi (un mito antichissimo, che nella annuale discesa della dea nel mondo sotterraneo rappresenta il ciclo delle stagioni e la rinascita della natura in primavera). La storia, che ha una trattazione parallela in *Fasti* IV 417-620, in connessione con la festa romana dei *Cerealia* (i due testi ovidiani sono stati oggetto di un'analisi comparata soprattutto per la messa a punto dei diversi registri espressivi: particolarmente importante Heinze 1919), era già oggetto dell'omerico *Inno a Demetra*, un modello che Ovidio richiama ripetutamente (Hinds 1987), ma era stata ripresa in età ellenistica, e anche di questa mediazione restano tracce significative in Ovidio (la sua presenza sarà poi nettissima nel *de raptu Proserpinae* di Claudiano). Il dibattito sulle fonti di Ovidio è stato particolarmente intenso e vivace (una buona sintesi in Montanari 1974). Alla tesi che postulava l'impiego da parte di Ovidio, per entrambe le redazioni del mito, di una sola fonte poetica ellenistica (per noi perduta), che avrebbe mediato anche il contatto con l'inno omerico, negli *Aitia* di Callimaco (L. Malten, *Ein alexandrinisches Gedicht vom Raube der Kore*, «Hermes» XLV 1910, pp. 506-53), se ne è progressivamente sostituita un'altra che individuava il modello poetico nelle *Metamorfosi* di Nicandro (K. Barwick, *Ovids Erzählung vom Raube der Proserpina und Nikanders* Ἑτεροιούμενα, «Philologus» LXXX 1925, pp. 454-66, dopo Bethe 1904), variamente integrato con apporti da altri autori. Da ultimo ha prevalso una tesi conciliativa che faceva spazio a entrambi i poeti ellenistici (H. Herter, *Ovids Persephone-Erzählungen und ihren hellenistichen Quellen*, «RhM» XC 1941, pp. 236-68), ma mentre l'apporto di Callimaco si è rivelato assai incerto, quello di Nicandro ha guadagnato progressivamente consistenza (cfr. anche Montanari 1974, p. 123), così come si è accertata l'importanza dell'*Inno a Demetra*. Rispetto a quest'ultimo, la novità forse più rilevante della versione di Ovidio è nell'ambientazione siciliana del ratto di Proserpina (sulle svariate localizzazioni cfr. Richardson 1974, pp. 149-50; su quella siciliana, pp. 76-7). Presupposta probabilmente già

da Pindaro (*Nem.* 1, 13-4), e attestata esplicitamente nel poeta tragico Carcino il Giovane, la collocazione della vicenda nell'isola doveva avere grande rilievo nello storico siciliano Timeo di Tauromenio (vissuto tra IV e III sec. a.C.), al quale con tutta probabilità si rifanno le narrazioni del mito sia di Diodoro Siculo, V 2-5 sia di Cicerone, *Ver.* IV 106 sgg. Tracce di un «orgoglio siciliano» nell'ambientazione del mito (sia pur interpretato in un'ottica razionalistico-evemeristica: Cerere è una «donna di Enna») sull'isola si possono cogliere anche nella narrazione del siracusano Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 7, 1-6 (in partic. 5-6). Con lo spostamento dall'Attica (nell'*Inno a Demetra* lo scenario del ratto era «la pianura di Nisa», v. 17, nella regione della Caria: cfr. Hinds 1987, pp. 45-6), la vicenda cessava di essere il mito dell'origine dei misteri eleusini per diventare *tout court* un mito-*aition* dell'agricoltura. Come conferma anche l'insistenza (in Diodoro, V 2, 4 e 3, 1; e in Cicerone, *Ver.* IV 106-7) sull'antichità e autorevolezza delle fonti attestanti lo svolgimento dell'evento in Sicilia, si può facilmente supporre che tale rivendicazione sia indizio di una rivalità con l'Attica sul primato nell'invenzione dell'agricoltura, e della volontà di fare della Sicilia la beneficiaria del dono di questa tecnica da parte di Cerere (ved. Fabre-Serris 1995, p. 70): cfr. Cicerone, *Ver.* IV 106 *et natas esse has in his locis deas et fruges in ea terra primum repertas esse arbitrantur, et raptam esse Liberam, quam eandem Proserpinam uocant, ex Hennensium nemore, qui locus, quod in media est insula situs, umbilicus Siciliae nominatur.* Ed essendo l'agricoltura, che di lì si sarebbe diffusa al resto del mondo, la prima tappa del processo di civilizzazione, la Sicilia (granaio di Roma repubblicana) si configura come la terra da cui l'evoluzione umana (oltre che, con le nozze di Plutone, il definitivo assetto dell'ordine cosmico) ha avuto origine. Certamente la nuova ambientazione mette la regione in primo piano, e offre a Ovidio (che aveva visitato la Sicilia insieme all'amico poeta Pompeo Macro: cfr. *Pont.* II 10, 21-30) l'occasione per inglobare anche i principali altri miti relativi all'isola, come quello di Aretusa, che esalta il rapporto di continuità fra Sicilia e Grecia, la terra dei suoi colonizzatori (oltre a rivelare ovvie analogie, tranne che nell'esito, con il mito-cornice del ratto di Proserpina). In un libro che, chiudendo la prima delle tre pentadi, è uno snodo importante nella struttura del poema, la Sicilia svolge dunque un ruolo notevole come prima tappa del percorso verso Roma (come lo era stata per Enea e i suoi in Virgilio; e curiosamente anche lì la regione è teatro di gran parte del quinto libro), e quale luogo di scambio fra cultura greca e romana (von Albrecht 2000, p. 230).

Come già l'inno omerico, anche il racconto di Ovidio è collocato in uno spazio cronologico in cui la divisione dei poteri tra i figli di Crono/Saturno ha già avuto luogo, ma il quadro è ancora instabile, e

proprio la storia narrata nell'inno, le nozze di Dite con Proserpina, figlia di Giove (in realtà già date per avvenute a II 261), contribuisce a stabilizzare l'assetto del mondo (oltre a confermare il potere e l'influenza di Venere, che estende il suo dominio sul «terzo regno»: il ruolo chiave dell'eros in questo libro avrà un parallelo nel decimo, con l'innamoramento della stessa Venere, cfr. Barchiesi 1999, p. 115 nt. 12; von Albrecht 2000, p. 57). L'iniziativa politica, che nell'*Inno* (e generalmente nelle altre fonti: Scarpi 1976, p. 112) è di Giove, e di cui qui resta traccia nella sua decisione sulla divisione del tempo di Proserpina fra i due semestri (vv. 564-7), viene in Ovidio trasferita a Venere: si ha così una «erotizzazione» della politica, ossia un ricorso all'eros come strumento della politica, o se si vuole, una politicizzazione dell'eros, del quale si mostrano il carattere e le potenzialità politiche. Ma ovviamente questa erotizzazione dell'universo è anche un segnale programmatico sulla centralità dell'eros nell'epica ovidiana. Una lettura in chiave di attualizzazione politica, come attacco alle ambizioni imperialistiche, e al programma di etica sessuale, del più potente erede di Venere, Augusto, è quella proposta da Johnson 1996 e 2008, pp. 64-71.

Sul piano strutturale, la storia del ratto ingloba in sé una serie di episodi minori ambientati (tranne quello di Lico) in Sicilia, la terra in cui Venere (cfr. v. 363 *Erycina*, e la nota a 363-82) esercita il suo dominio, e più o meno strettamente connessi alla cornice del ratto di Proserpina (ma anche con il contesto che lo accoglie: p. es., l'ambizione di «conquista del territorio» da parte di Venere ha un parallelo nell'analogo tentativo espansionistico delle Pieridi, vv. 311-4). Particolarmente evidente il parallelismo fra il ratto di Proserpina e quello (eluso) di Aretusa, che tuttavia nella vittoria finale di Diana (grazie alla quale Aretusa riesce a sottrarsi all'assalto erotico di Alfeo) vede un parziale ridimensionamento del potere di Venere sull'isola e in questa sezione del poema. In generale, sulla centralità assegnata alle ninfe nel racconto di Calliope, funzionale alla volontà di compiacerle in quanto giudici della competizione, cfr. Zissos 1999. I vari episodi sono accortamente distribuiti nell'economia generale del racconto (a costo di qualche anacronismo, come quello di presupporre l'esistenza di Aretusa e altre realtà storiche già nel remoto passato mitico del rapimento), che tematizza il problema della strategia narrativa (esemplare l'attesa, dichiarata dalla stessa narratrice, del momento psicologicamente opportuno per raccontare l'amore di Alfeo per Aretusa: vv. 499-501); ma il racconto di Calliope, come rilevano le frequenti didascalie metanarrative, è anche esemplare per l'abilità nell'uso dei tempi della narrazione, con studiati indugi e improvvise accelerazioni.

Dopo Heinze 1919 (che in opposizione alla versione elegiaca dei *Fasti* accentua il tono epico della narrazione, senza però metterlo in

relazione con la voce di Calliope, Musa dell'epica) è fondamentale Hinds 1987, soprattutto in chiave programmatica e per il rapporto col modello dell'*Inno* omerico; per una lettura più politica cfr. Johnson 1996 e 2008, pp. 41-73; Barchiesi 1999, p. 114 sgg. Da vedere inoltre B.R. Nagle, *Two miniature carmina perpetua in the* Metamorphoses*: Calliope and Orpheus*, «GB» XV 1988, pp. 99-125; Cahoon 1996; Zissos 1999. Sulla fortuna cfr. H. Anton, *Der Raub der Proserpina: literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg 1967.

341. *Prima Ceres*: il prologo della storia enuncia il tema della *performance* di Calliope, un canto in onore di Cerere, ed è anche un forte segnale di genere. L'anafora *prima Ceres ... prima ... prima ...* (cfr. già *Am.* III 10, 11-3 *prima Ceres ... prima ...*) annuncia lo stile solenne dell'inno (analisi in Perutelli 1975), un inno rapsodico alla dea di cui si celebra l'aretalogia (Hinds 1984, pp. 51-2; su questo elemento come componente fissa del genere cfr. G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo 1999, p. 64 sgg.); oltre che a un genere, rinvia però anche al preciso modello dell'*Inno a Demetra*. L'omaggio devoto alla dea, con l'abile ricorso alla retorica della modestia, fa da proemio al racconto, che inizierà rintuzzando immediatamente la versione distorta e tendenziosa delle Pieridi.

342-3. *fruges ... leges*: il parallelismo dei due emistichi iniziali dei vv. 342 e 343 insiste sul nesso di necessità tra *fruges* e *leges* (forti sotto questo aspetto le analogie con Diodoro, V 2-3), cioè tra l'invenzione dell'agricoltura e l'istituzione della vita associata e regolata da norme (cfr. Servio, *ad Aen.* IV 58 *quae feritas interrupta est inuento usu frumentorum, postquam ex agrorum diuisione nata sunt iura*); notevole in questo senso, da parte di una dea che ha insegnato all'umanità «sia a vivere che a vivere con decoro (καλῶς)» (Diodoro Siculo, V 3), la protesta contro il comportamento arcaicamente rozzo di Dite (cfr. la nota a 415-6). Su Cerere, tradizionalmente legislatrice (θεσμοφόρος), cfr. almeno Callimaco, *Cer.* 18; Calvo, 31, 1 *leges sanctas docuit*, con Hollis 2007, p. 75; Cicerone, *Ver.* IV 187; Virgilio, *Aen.* IV 58 con Pease 1935; ma sul ruolo della dea all'inizio del processo di civilizzazione è percepibile soprattutto il modello di Virgilio, *Geor.* I 147-8 *prima Ceres ferro mortalis uertere terram / instituit*. Per *mitia* cfr. la nota a 497.

343. *Cereris ... munus*: l'epifonema riassume l'idea dei molti doni (*dedit ... dedit*) di Cerere, e forse è un rinvio puntuale a *h. Cer.* 122 «*Dono* è il mio nome», con Càssola 1975 e Richardson 1974.

345. *carmina digna*: la movenza che celebra la grandezza di Cerere (che Perutelli 1975, p. 186 accosta alla celebrazione di Epicuro in Lucrezio, V 1-19, svolta in relazione proprio ai modelli divini di Cerere e Bacco) è accompagnata dalla rituale affettazione di modestia (sull'inadeguatezza del celebrante rispetto al celebrando: cfr. almeno Curtius 1992, pp. 97-100 e 453-9). Le parole di Calliope (nelle quali lo stilema della ripetizione arieggia il linguaggio religioso) sono una chiara ripresa di quelle con cui Gallo attribuiva alle Muse il merito di avergli ispirato un canto degno della sua donna (fr. 2, 6-7 Courtney): *tandem fecerunt carmina Musae / quae possem domina dicere digna mea* (Hinds 1984 e 1987, pp. 121-5; Barchiesi 2002b, pp. 193-5; sugli altri echi di questi versi cfr. anche Cairns 2006, pp. 91-4). La puntualizzazione che la dea certamente è degna di questo canto sembra potersi leggere anche in chiave ironica, come allusione a un canto che ha come garante la dea che lo produce, cioè la prima delle Muse, e la voce di Gallo come modello (su un altro indizio della presenza di Gallo in questa sezione cfr. la nota a 312).

346-55. L'attacco di Calliope è orgoglioso e polemico contro la tendenziosità della Pieride, che ha omesso di raccontare l'esito della battaglia, cioè la vittoria degli dèi e la disfatta di Tifeo, colpito da Giove (cfr. III 303) e schiacciato sotto il suolo della Sicilia: oltre a Nicandro (Antonino Liberale, 28, 4), cfr. Pindaro, *Pyth.* 1, 15-28 (con Bernardini et alii 1995, p. 14); Eschilo, *Prom.* 351-72; Ovidio, *Her.* 15, 11; *Fasti* I 573-4 e IV 491; Manilio, II 878-9; Igino, *Fab.* 152, 2; Valerio Flacco, II 17-33; ecc. (secondo un'altra versione il Gigante schiacciato sotto la Sicilia è invece Encelado: cfr. Callimaco, fr. 1, 35-6 Pfeiffer; Virgilio, *Aen.* III 578-82; pseudo-Virgilio, *Aetna* 71-3; Stazio, *Theb.* XI 8 e XII 275; Apollodoro, I 6, 2 [37]). Al riscatto e alla vittoria degli dèi, secondo la tradizione, avrebbe dato un contributo fondamentale Minerva, sfruttando il potere della Gorgone (Lucano, IX 656-8; Claudiano, *Carmina minora* 53, 91 sgg.; Sidonio Apollinare, *Carmina* 6, 19 sgg.; *LIMC* II 1, 1984, pp. 990-2 e 1069-70); qui invece non se ne fa menzione: è evidente che la cronologia del poema (in cui l'episodio dell'assalto di Tifone è molto lontano nel tempo, mentre la conquista della Gorgone da parte di Perseo è recentissima) escludeva tale possibilità. Nella punizione di Giove è evidente il contrappasso che oppone lo schiacciamento del Gigante ribelle (*ingesta ... subiectum ... urguet*) alle sue ambizioni di ascesa celeste (*aetherias*). L'idea dello schiacciamento dei (Titani) ribelli sotto la terra risale a Esiodo (*Theog.* 717-9 e 729-33); l'immagine del seppellimento ha però un parallelo nel *Senatus consultum Pisonianum* che attribuisce ad Augusto il merito di aver messo fine alle guerre civili (*omnibus ciuilis belli sepultis malis*): cfr. Barchiesi 2002b, p. 1.

347. *Trinacris*: la denominazione greca della Sicilia (glossata a *Fasti* IV 419-20, nella localizzazione iniziale della parallela narrazione del

mito: *terra tribus scopulis uastum procurrit in aequor / Trinacris, a positu nomen adepta loci*; cfr. anche *Met.* XIII 724-7) è qui funzionale alla descrizione della topografia dell'isola: le sue tre estremità schiacciano gli arti di Tifeo, e l'Etna, sull'asse delle braccia nello spazio che separa il capo Pachino dal Peloro, altro non è che la bocca del mostro eruttante fuoco e sabbia (cfr. *Fasti* IV 391 *alta iacet uasti super ora Typhoeos Aetne*). L'indomita energia di Tifeo e i suoi ripetuti tentativi di liberarsi dal peso che lo schiaccia (la neoconiazione *remoliri* rinvia a *magnis ... molibus*) diventano così l'eziologia (*inde*, v. 356) della sismicità della Sicilia (cfr. già Virgilio, *Aen.* III 581-2 *et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem / murmure Trinacriam*, con Horsfall 2006). Ma l'immagine di lui che continua a rovesciare *oppida* e *magnos deuoluere ... montes* (vv. 354-5) sembra come fissare in emblema il gesto tipico della sovversione dei Giganti (sull'accumulo dei monti cfr., p. es., Virgilio, *Geor.* I 281-2 *ter sunt conati imponere Pelio Ossam / scilicet atque Ossae frondosum inuoluere Olympum*; pseudo-Virgilio, *Aetna* 50 *iam coaceruatas nituntur scandere moles*). L'epiteto è attestato in latino a partire da Catullo, 68, 53 nella forma *Trinacrius* (di matrice callimachea, fr. 40 Pfeiffer; altro in Bessone 1997, p. 189); quella grecizzante in *-is* è solo in Ovidio (cfr. anche *Trist.* V 13, 22; come sostantivo in *Pont.* II 10, 22).

348. *ausum ... Typhoea*: *audere* e i suoi coradicali designano abitualmente l'audacia che muove l'assalto al cielo da parte dei Giganti: cfr. p. es. *Fasti* III 439 *ausos caelum adfectare Gigantas*; V 35-6 *Gigantas / ... ausuros in Iouis ire domum*; Sidonio Apollinare, *Carmina* 9, 87 *audebat superos ciere*; Orazio, *Carm.* III 4, 56 *Enceladus ... audax*.

356-61. *et rex ... terrae*: come Giove dopo il disastro provocato da Fetonte (II 401-4), anche Plutone-Dite, dopo l'assalto dei Giganti, controlla, da buon sovrano preoccupato della tranquillità dei suoi sudditi, la stabilità del proprio regno. E come lì seguiva l'innamoramento di Giove per Callisto, qui la stabilità e sicurezza «politica» sono la premessa per l'innamoramento del dio degli inferi.

356. *rex ... silentum*: Ade-Dite, il sovrano infernale (la definizione dei morti come *silentes* qui è funzionale all'idea di tranquilla stabilità che l'azione sovversiva di Tifeo minaccia di turbare), paventa che il suolo terrestre si apra violando i confini fra i diversi regni. Il timore che un terremoto immetta la luce nel mondo infernale risale alla battaglia fra gli dèi in Omero, *Il.* XX 61-5 («il signore degli inferi, Ade, balzò dal suo trono e urlò di terrore, temendo che Poseidone squarciasse il suolo e agli occhi degli dèi e degli uomini apparissero le spaventose, putride dimore di cui hanno orrore anche i numi»; trad. M.G. Ciani), ma è evidente la ripresa diretta del modello di Virgilio, *Aen.* VIII 243-6 *non secus ac si qua penitus ui terra dehiscens / infernas reseret sedes et regna recludat / pallida, dis inuisa, superque immane barathrum / cernatur, trepident immisso lumine Manes*. Cfr. anche Stazio, *Theb.* VIII 17-20.

359-60. *tenebrosa ... atrorum*: su buio e colore nero tipici dell'Ade cfr. *nigri ... Ditis* a IV 438.

361-2. *ambibat ... labare*: il sapore politico (e romano) di *fundamina*, un rarissimo termine poetico che sembra coniato da Virgilio (*Geor.* IV 161, riferito ai favi delle api), è confermato da XV 433 *mole sub ingenti rerum fundamina ponit* (si parla di Roma) e XIV 808-9 *fundamine magno / res Romana ualet*; *Fasti* IV 835 *augurio laeti iaciunt fundamina ciues* (la solenne fondazione della città). Il termine presuppone l'idea dello Stato come edificio, una struttura architettonica la cui stabilità il buon sovrano ha il compito di sorvegliare (per l'immagine cfr., p. es., Cicerone, *Off.* II 78 *labefactant fundamenta rei publicae*; Fantham 1972, pp. 129-30 e nt. 30). Il terremoto è del resto fenomeno inquietante che mette in crisi l'idea stessa di stabilità, tradizionalmente associata alla terra, immobile *fundamentum mundi* al centro dell'universo (secondo una diffusa teoria di matrice aristotelica, su cui cfr. Parroni 2002 a Seneca, *Nat. quaest.* VI 1, 4-5). Il verbo *ambire*, con l'idea di un controllo dell'*esterno* di quella struttura, richiama l'immagine del *princeps* attento a vigilare come una sentinella (*statio principis*) sulla sicurezza dei confini dell'impero: cfr. *Trist.* II 217 *de te pendentem sic dum circumspicis orbem*.

363-82. Il giro di ispezione per controllare la stabilità del regno da parte di Dite porta il dio a contatto con Venere che esercita un potere particolare sulla Sicilia, avendo il suo centro nel tempio di Erice, monte dell'area nord-occidentale dell'isola (*Erycina*, su cui cfr. McKeown 1998 a *Am.* II 10, 11-2, è dunque epiteto qui contestualmente motivato; per le implicazioni etimologiche, Michalopoulos 2001, p. 172). L'escursione di Dite si svolge senza fretta (*uagantem*), mentre nella narrazione parallela dei *Fasti* l'azione del ratto è fulminea (IV 445-6 *hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert / regnaque caeruleis in sua portat equis*), poiché, diversamente da qui, *diurnum / lumen inadsueti uix patiuntur equi* (vv. 449-50), ed è ovviamente priva di qualunque implicazione politica. Si tratta quindi di due poteri che vengono a contatto e inevitabilmente si confrontano, anche sul piano militare, per l'occupazione di uno spazio vitale. Il discorso di Venere al figlio Cupido («l'Imperatrice e il Comandante in capo di un impero», Johnson 1996, p. 126) è tutto improntato al linguaggio del potere imperiale e alla logica della conquista: Ovidio traduce così, in termini moderni e romani (anche se il potere che si afferma è di tipo erotico), un aspetto importante che faceva da sfondo al mito del ratto

di Proserpina già nell'omerico *Inno a Demetra* (cfr. Clay 1989, p. 208), cioè la riorganizzazione dello spazio cosmico e la ridistribuzione degli onori fra gli dèi. Sui vari modi in cui Ovidio in generale incorpora il «linguaggio dell'impero» cfr. T. Habinek, «Ovid and empire», in Hardie 2002a, pp. 46-61.

364. *monte suo residens*: l'immagine di Venere che dall'alto del suo monte guarda e controlla quanto accade nelle sue terre sembra lo «sguardo del potere», come quello di Roma dall'alto dei suoi colli in *Trist.* III 7, 51-2; per questo modo, tipico del potere imperiale, di «guardare il mondo dalla cima di un monte» cfr. T. Murphy, *Pliny the Elder's Natural history: the empire in the encyclopedia*, Oxford 2004, pp. 132-3. L'incitamento alla conquista che la dea rivolge a Cupido ricorda lo schema storiografico del comandante che da un'altura addita alle sue truppe il territorio da conquistare (Polibio, III 54, 2-3; Livio, XL 21, 2-4).

365. *arma ... potentia*: la ripresa esibita delle parole con le quali in Virgilio Venere spinge Cupido a intervenire nella vicenda di Cartagine (*Aen.* I 664-5 *nate, meae uires, mea magna potentia, solus / nate patris summi qui tela Typhoea temnis*) stabilisce un nesso diretto con il disegno politico da cui ha origine la storia stessa di Roma, insistendo anche sul ruolo cruciale che l'eros vi ha svolto (Hinds 1987, pp. 133-4; cfr. Schmitzer 1990, pp. 212-3).

368. *triplicis ... regni*: la divisione per sorteggio del dominio del mondo fra i tre figli di Crono e Rea, e l'assegnazione ad Ade del regno dei morti, è nota già a Omero (*Il.* XV 187-92), mentre l'idea di una gerarchia fra i tre regni, e di una divisione non affidata al caso ma al maggior prestigio di Giove, non sembra attestata prima di Callimaco, *Iou.* 60-7. Diversamente che altrove (p. es. in Stazio, *Theb.* VIII 38-40 *magno me tertia uictum / deiecit fortuna polo, mundumque nocentem / seruo*), non c'è qui comunque un atteggiamento di rancore verso i fratelli, soprattutto Giove, da parte di Ade-Dite in quanto svantaggiato (*fortuna nouissima*) nella distribuzione dei tre regni, o la minacciosa richiesta di risarcimenti, come sarà in Claudiano (*de raptu Proserpinae* I 32-4 *tumidas exarsit in iras / proelia moturus superis, quod solus egeret / conubiis*, con Onorato 2008). L'idea di assegnargli una sposa qui è di Venere, e nasce solo dalla sua volontà di estendere il dominio dell'amore anche nel mondo infero, non certo per risarcire Dite di un torto subito. Nella versione dei *Fasti* la vista di Proserpina è casuale (IV 445-6), ma l'unione va certamente incontro agli interessi di Giove (v. 597 sgg.).

369-71. *tu superos ... Tartara*: che anche gli dèi siano soggetti al potere di Eros è motivo tradizionale già della *Teogonia* esiodea (vv. 120-2) o dell'omerico *Inno a Venere* (1-7). L'inclusione fra le vittime dei sommi (*ipsum*) Giove e Nettuno, il cui potenziale erotico è proverbiale, e di tutti gli dèi che da loro «dipendono» (rispettivamente *superos* e *numina ponti*), è la premessa per esigere l'intervento anche su Dite (*numina, uicta, domas, regit* rilevano il paradosso dei «potenti domati»: cfr. Ovidio, *Her.* 4, 12 *regnat et in dominos ius habet ille deos*). Ma *Tartara*, dopo *ponti*, disegna un'estensione spaziale, concretamente politica, di quel dominio; e al crudo linguaggio del potere rimandano sia *profers* (Livio, I 33, 9 *usque ad mare imperium prolatum*; Virgilio, *Aen.* VI 794-5 *super et Garamantas et Indos / proferet imperium*, con Norden 1934) sia il prosaico *agitur pars tertia mundi*.

373-7. *et tamen ... easdem*: è la topica protesta di un dio che lamenta spazientito una *deminutio* del suo rango (*spernimur*), ma qui si invita il re e comandante alleato (*pro socio ... regno*, v. 378) Amore a considerare la perdita di potere e prestigio che ne consegue anche per lui (opportuna dunque la maiuscola *Amoris*, anche se è noto che questa distinzione grafica a noi familiare non vale per gli antichi). Il senso di *uires minuuntur* è quindi quello astratto di «autorità, influenza», ma può implicare un richiamo anche al concreto potenziale bellico (p. es. Livio, XXXIV 11-2). Il riferimento al cielo, dopo Nettuno e il «terzo regno», e all'esempio negativo di sudditi ribelli (per *abscedo* cfr., p. es., Livio, XXXVI 42, 6 *an nusquam abscederet ab Romanis*; XXXVIII 38, 6 *earum urbium ciues, quae regno abscedunt*; Tacito, *Ann.* I 36, 1 *si auxilia et socii aduersum abscedentis legiones armarentur*) come Minerva e Diana, permette il passaggio a Proserpina come meritevole anche lei, oltre a Dite, di diventare bersaglio di Cupido (il quale anche nell'altro caso in cui era intervenuto come arciere, colpendo Apollo e Dafne, lo aveva fatto per affermare il proprio potere). La coppia Atena-Artemide (e in più Estia) come uniche divinità ribelli al potere di Afrodite (vista qui come il tiranno della tragedia sospettoso di potenziali sovversivi: Johnson 1996, pp. 138-9) compare già nell'omerico *h. Ven.* 7-35; ma è in Diodoro, V 4 che le due dee sono esplicitamente accomunate a Core-Proserpina per la loro scelta di verginità, e anzi come sue compagne nella raccolta dei fiori; questa tradizione è già attestata nell'*Elena* di Euripide (vv. 1314-6; cfr. R. Kannicht, *Euripides. Helena*, Heidelberg 1969, *ad loc.*; altro in Bömer) e ben documentata (p. es. Igino, *Fab.* 146, 2 o Claudiano, *de raptu Proserpinae* II 18-35, dove cfr. in partic. 20 *utraque uirgo*).

378. *mea gratia*: così (cfr. Luck 2005b, p. 259, che recupera una proposta di Heinsius) sembra si debba effettivamente correggere *ea gratia* della tradizione manoscritta (accolta anche da Tarrant 2004), in linea con l'espressione idiomatica di v. 515 *si nulla est gratia matris*; II 293 *nec te mea gratia tangit*; VI 440-1 *si gratia ... ulla mea est*; IV 536

aliqua et mihi gratia ponto est (sul senso politico di *gratia* cfr. Hellegouarc'h 1972, pp. 202-8). Venere si appella ai propri diritti, che le consentono di esigere l'intervento del «socio» e alleato Cupido.

379. *iunge deam patruo*: nella sua spregiudicata volontà imperialistica Venere non oblitera ma anzi sottolinea i legami di parentela tra Proserpina e lo zio paterno, che fanno del loro un rapporto sostanzialmente incestuoso (così almeno doveva apparire a un lettore di Ovidio, perché a Roma diversamente che in Grecia [cfr. la nota a 12-29], prima dell'apposita legge introdotta da Claudio nel 49 d.C. per sposare Agrippina, era proibito il matrimonio fra un uomo e la figlia di suo fratello: cfr. Treggiari 1991, pp. 38 e 112). Di un'altra relazione, apertamente incestuosa, la stessa Proserpina è vittima per colpa del padre Giove, come denuncia Aracne a VI 114 (cfr. la nota relativa). In *Fasti* IV 445-6 *hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert / regnaque caeruleis in sua portat equis*, il narratore sembra rilevare, nell'azione precipitosa del dio, la casualità della scelta di Proserpina come vittima del rapimento. Una motivazione assai diversa del ratto, frutto di volontà personale, anzi di una passione incontrollata del rozzo contadino Plutone (*diues rusticus*; *amatorem rusticum*), e non effetto di una strategia politica esterna, è quella fornita da Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 7, 1-2 *Pluton ... temerario cupiditatis ardore, cum moras dilationis ferre non posset, et cum praeposteri amoris coqueretur incendiis*.

379-84. *ille ... harundine*: senza replicare (*arbitrio matris* ne fa più un bambino ubbidiente che un alleato attento a soppesare argomenti di strategia politica) Cupido incocca una freccia (*de mille ... unam* rileva sia la ricchezza dell'arsenale sia l'inesorabilità del singolo colpo) e trafigge al cuore Dite: un unico lungo periodo traduce l'immediatezza della sequenza tra comando e azione (su *harundo* come «freccia» cfr. Casali 1995, p. 214). Nella descrizione di Cupido che mira il bersaglio i commentatori (cfr. soprattutto Bömer) rilevano una presunta innaturalezza della posa, spiegata con la probabile influenza di due diversi modelli figurativi, che avrebbe indotto il poeta a sovrapporre fasi distinte, quella del piegare (*opposito genu*, cioè facendo leva col ginocchio) un arco ancora informe, da rendere flessibile, e quella del tendere invece l'arco con la freccia pronta da scoccare. In realtà la scena parallela di *Am.* I 1, 21-5 mostra una sequenza identica: *pharetra cum protinus ille soluta / legit in exitium spicula facta meum, / lunauitque genu sinuosum fortiter arcum, / ... / Me miserum! certas habuit puer ille sagittas* (la funzione del ginocchio è perciò ancora quella di aiuto per piegare l'arco: non discute il problema McKeown 1989). Il gesto del dio è illustrato da un modello iconografico risalente a Lisippo e documentato dalla statua di Eros-Cupido, l'unica pervenutaci completa tra quelle risalenti a quel modello, oggi al Museo Capitolino (cfr. P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, pp. 55-65): con la mano destra e il ginocchio destro piegato in avanti il dio tiene ferme le due estremità dell'arco, di cui tira a sé con la mano sinistra il centro per creare la tensione necessaria a scagliare la freccia.

384. *Ditem*: il nome latino del dio (il bersaglio del colpo è indicato nell'ultima parola del periodo, come il bersaglio-Medea nella scena famosa di Apollonio, III 284) corrispondente a quello greco di Plutone compare con Ennio (*Varia* 78 Vahlen *Pluto Latine est Dis pater, alii Orcum*), ma con tutta probabilità già prima con Nevio, *Bellum Poenicum*, fr. 48 Strzelecki: cfr. M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962, p. 538 e *Personaggi Neviani (Dite, Amulio)*, «RFIC» XCI 1963, pp. 303-12. Del termine greco conserva il senso di «abbondanza, ricchezza» per rilevare l'entità di un potere fondato sul numero illimitato (cfr. Cicerone, *Nat. deor.* II 66 *terrena autem uis omnis atque natura Diti patri dedicata est, qui dies ut apud Graecos* Πλούτων, *quia et recidunt omnia in terras et oriuntur e terris*, con Pease 1958; Maltby 1991, p. 190; notevole l'allusione all'etimologia in Stazio, *Theb.* II 49-50 *nigrique Iouis uacua atria ditat / mortibus*).

385-91. Lo scenario che fa da sfondo al ratto, e il cui potere di attrazione viene espresso sinesteticamente nei minimi dettagli fonico-formali (Hinds 1987, pp. 27-30), è uno dei più classici esempi di *locus amoenus*, del quale esibisce tutti gli ingredienti topici (sulla tipologia e fortuna cfr. Curtius 1992, p. 207 sgg. e Galand-Hallyn 1994, p. 127 sgg.; sull'estetica del paesaggio in Ovidio il meglio è in Hinds 2002), con qualche tratto aggiuntivo da «età dell'oro» come l'eterna primavera; ma ovviamente il risalto dato alla ricchezza e varietà della vegetazione spontanea rimanda a una civiltà pre-cerealicola, anteriore a Cerere e ai suoi benefici (Chirassi 1968). Al tempo stesso l'insistenza sulla convenzionalità del *topos* è anche un rinvio preciso alla celeberrima ἔκφρασις ciceroniana dei dintorni di Enna premessa al racconto del mito, *Ver.* IV 107 *Henna autem, ubi ea quae dico gesta esse memorantur, est loco perexcelso atque edito, quo in summo est aequata agri planities et aquae perennes, tota uero ab omni aditu circumcisa atque directa est; quam circa lacus lucique sunt plurimi atque laetissimi flores omni tempore anni* (cui rinvia anche la versione parallela nel libro IV dei *Fasti*, dove la notazione metanarrativa dei vv. 417-8 richiama quella analoga di Cicerone: *locus ut ipse raptum illum uirginis, quem iam a pueris accepimus, declarare uideatur*; Hinds 1987, pp. 39-40). Il luogo seducente, e apparentemente rassicurante, è figura simbolica del desiderio, e uno sfondo classico per ambientarvi scene di improvvisa violenza (cfr. già Segal 1969; poi soprattutto Hinds 2002, pp.

130-6). La sua natura ambigua (e la sua funzione di anticipare lo sviluppo del racconto) è confermata dall'altro campo metaforico che emerge dalla descrizione, e che fa apparire la scena come un anfiteatro (*uelo*, *ludit*, ma forse anche la suggestione sonora del v. 387; Hinds 1987, pp. 33-5; 2002, pp. 139-40), vale a dire un luogo deputato a ospitare spettacoli di brutale violenza come quello che si sta per realizzare. Qui, nell'*umbilicus* della Sicilia, in uno spazio chiuso umido-ombroso (*humus umida ... -um ... -um*), avvolgente (*coronat*, *cingens*) e impenetrabile (*summouet*), che ospita i giochi innocenti di Proserpina e delle sue compagne, irrompe di colpo il carro impetuoso di Dite, il «cavaliere nero» che rapisce Proserpina.

385. *lacus est*: la formula che introduce la descrizione del lago *Pergus* (oggi di Pergusa), circa dieci chilometri a sud-est di Enna, è di tipo ecfrastico, ed evoca quella comune *locus est* (p. es. *Fasti* V 707; *Trist.* I 10, 32; III 1, 29; IV 4, 63; Virgilio, *Aen.* IV 481) o più ancora il tipico *incipit* esametrico dell'ἔκφρασις *est locus* (p. es. II 195; VIII 788; XV 332; Virgilio, *Aen.* I 530; III 163; VII 563; ecc.). Attraverso *lacus est* Ovidio evoca il termine assente e la struttura convenzionale qui utilizzata (come conferma la narrazione parallela del mito in *Fasti* IV 427-8 *ualle sub umbrosa locus est aspergine multa / uuidus*), ma il rinvio più preciso è al brano di Cicerone e a quella rete paronomastica (analoga a quella greca del passo parallelo di Diodoro, V 3, 3 ἔχει δὲ καὶ πλησίον ἄλση καὶ περὶ ταῦτα ἕλη, «vicino ha anche boschi sacri circondati da pianure paludose») che oltre alla coppia *lacus-locus* coinvolge anche *lucus* (qui al v. 391). Tale paronomasia, attestata già negli *Acta Fratrum Arualium*, è antica e ha un carattere marcatamente religioso (cfr. Baldo 2004, pp. 481-2). L'accostamento ad *altae* potrebbe suggerire un rapporto etimologico del nome del lago con Pergamo, proverbialmente «alta» (Servio, *ad Aen.* I 95 *Pergama, quae altissima fuerunt, ex quibus omnia alta aedificia pergama uocantur, sicut Aeschylus dicit*). *moenibus altae*: la clausola, di ascendenze lucreziane (V 232 *non moenibus altis*) e soprattutto virgiliane (*Aen.* I 95 = III 322 = X 469 *Troiae sub moenibus altis*; IX 805 *Teucrorum moenibus altis*), nonostante lo spostamento di *altae* a concordare con *aquae* (la profondità del lago è oggi calcolata a metri 4, 60, ma com'è ovvio deve simbolicamente indicare l'accesso alle profondità infernali; cfr. anche a v. 405 *altos*) suggerisce la posizione notoriamente elevata della città, in particolare della sua acropoli: cfr. Cicerone, *Ver.* IV 107 *Henna ... est loco perexcelso atque edito*, con Baldo 2004.

386-7. *Caystros ... cycnorum*: oltre a rinviare al modello dell'*Inno a Demetra*, in cui il ratto era ambientato nella piana di Nisa, in Caria, la regione in cui scorre il Caistro (Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966), il richiamo ai cigni, fin da Omero, *Il.* II 460-1 associati a questo fiume, e convenzionalmente considerati simbolo dei poeti (cfr. anche II 252-3, con la nota di Barchiesi 2005, pp. 256-7), allude alla ricca tradizione letteraria fiorita attorno al mito collocato in questo scenario (Hinds 1987, pp. 46-8). Può avere però un valore ominoso anche il fatto che il canto del cigno è particolarmente melodioso in prossimità della morte.

389. *ictus*: nel «velo» della vegetazione che fa da protezione ai dardi del sole (l'immagine risale a Omero, *Od.* V 478-81; banale la lezione *ignes* alternativa a *ictus*) è stata vista una rete di simbologie sessuali (Segal 1969, p. 54; Hinds 1987, pp. 30-3) che anticipa la scena dello stupro. Ma l'immagine della freccia di Febo-Apollo allude anche alla freccia di Cupido, da cui non c'è protezione, appena scagliata su Dite e che sta per produrre i suoi effetti (Hinds 1987, pp. 32 e 143-4 ntt. 21 e 24 sulla discussa identificazione del Sole con Apollo-arciere). Propriamente il *uelum* è il telone che nei teatri romani veniva teso per riparare dal sole la *cauea* che accoglieva gli spettatori (Bömer, *ad loc.*).

390. *uarios*: non facile la scelta fra *Tyrios* (che limiterebbe la gamma cromatica al rosso-porpora, ma sarebbe preferibile per la sua nota simbologia sessuale, su cui cfr. v. 51 e la nota a 47-73) e *uarios*, apparentemente *facilior*, che ha però dalla sua il parallelo di *Fasti* IV 430 *dissimili* (*flore*), e anche di Firmico Materno (il cui racconto del mito è fortemente dipendente da Ovidio: cfr. Pastorino 1956, p. 100), *de errore profanarum religionum* 7, 1 *amoenitas ex florum uarietatibus*. *humus umida*: sul raro nesso, che ha la sua prima occorrenza (ma al maschile) in Levio, fr. 6 Morel = Blänsdorf, e il rapporto etimologico che lo motiva, nonché la grafia *humid-*, ved. A. Traina, *Forma e suono*, Bologna 1999, pp. 24-8.

391. *quo ... luco*: la tipica «ripresa» della *topothesia per parecbasin facta* (ampia analisi in M. Barchiesi, *Il testo e il tempo: studi su Dante e Flaubert*, Urbino 1987, p. 66 sgg.) permette di introdurre, con un richiamo a *silua* mediante il sinonimo *lucus*, il termine che completa la rete paronomastica di cui si è detto (cfr. la nota a 385).

392-4. *uiolas ... implet*: la raccolta di fiori come premessa alla scena di violenza erotica (il prato fiorito come scenario di seduzione ha il suo archetipo in Omero, *Il.* XIV 346 sgg.) è già in *h. Cer.* 6-8, dove è chiaro il valore simbolico della deflorazione (la lista dei fiori, rose, crochi, viole, iridi, giacinti, è conclusa dal narciso, notoriamente associato a quel mondo infernale cui Proserpina è destinata: cfr. Richardson 1974, *ad loc.*; tale valore sarà ancor più esplicito in Claudiano, *de raptu Proserpinae* II 128-36). Anche qui l'associazione di due soli fiori, viole (un fiore difficile da identificare, ma di colore rosso: cfr. Bömer a IV 268) e gigli, oltre a rinviare obliquamente al modello greco (Hinds 1987, pp. 79-81) sembra cercare quel contrasto cromatico ros-

so-bianco che è topico nel suggerire la deflorazione (cfr. la nota a 47-73). Hinds 1987, p. 31 vede una connotazione sessuale in *sinum implet*, ma lo stesso gesto del *carpere* di Proserpina suggerisce che sarà presto lei il fiore «strappato»: l'immagine (nitida nel suo simbolismo sessuale p. es. in Catullo, 62, 43-6) sarà esplicitata da Milton, *Paradiso perduto* IV 268-71 «Not that fair field / Of Enna, where Proserpine gathering flowers / Herself a fairer flower by gloomy Dis / Was gathered». Un'altra eroina legata a questa situazione-cliché è Europa (cfr. pseudo-Esiodo, fr. 140 M. – W.; Mosco, *Apospasmata* 2, 63 sgg. Gow; generico invece Ovidio a II 845). Sul motivo, presente già a IV 315-6 (Salmacide e Ermafrodito), cfr. Nisbet – Rudd 2004 a Orazio, *Carm.* III 27, 29-30; altro in Chirassi 1968, p. 91 sgg.

395. *paene simul*: una sorta di *ueni uidi uici* erotico di Dite, come commenta la glossa del narratore al verso successivo (cfr. anche *Fasti* III 21 *Mars uidet hanc uisamque cupit potiturque cupita*, di un altro dio poco incline alle mediazioni). Divinità rozza (Firmico Materno nella sua interpretazione razionalistica del mito pagano ne fa un contadino: cfr. la nota a 379), nella conquista erotica Dite ricorre alla pura violenza: il dio del cupo mondo infernale è ignaro delle arti della persuasione e della seduzione cui ricorre abitualmente Giove (p. es. con Io, *Met.* I 589 sgg.), dio del potere mediato dalla diplomazia (anche se il ratto di Ganimede somiglia molto a quello di Proserpina). L'opposizione fra lo stile di conquista delle due divinità, che riflette due diverse forme di civiltà, era già nell'*Inno a Demetra* (cfr. Clay 1989, p. 159).

396-401. *territa ... dolorem*: le grida di Proserpina in preda al terrore, lo squarcio della veste, la caduta dei fiori (cfr. IV 229, con Rosati 2007, pp. 278-9) raccolti in grembo all'allentarsi della veste stessa, il suo «dolore verginale» conseguente alla «perdita» tratteggiano simbolicamente l'impatto prodotto sulla fanciulla (vv. 393 *puellari*, 400 *puerilibus*, 401 *uirgineum*) dalla fulminea violenza del dio.

402-6. *raptor ... terra*: il colore tipico di Dite, il dio «nero» di IV 438, è anche quello dei suoi cavalli (cfr. *atrorum*, v. 360) e dei loro finimenti. L'associazione della ruggine (*ferrugo*) al mondo infernale viene da Virgilio, *Aen.* VI 303 (la barca di Caronte), ma questa connotazione è presente già in Catullo, 64, 227 (le vele scure di Teseo; cfr. Fordyce 1961 per la definizione del colore) e Virgilio, *Geor.* I 467 (l'oscurarsi del sole per la morte di Cesare; da cui dipende Ovidio, *Met.* XV 789), e una valenza ominosa in chiave funebre andrà colta anche in *Aen.* IX 582 (il colore della veste di un giovane morituro) e XI 772 (Cloreo). In Sidonio Apollinare, *Carmina* 9, 275 Dite sarà detto *ferrugineus maritus*; cfr. anche *ThlL* VI, col. 575, 41 sgg. Nella sua fuga impetuosa il dio-*raptor* incitando per nome (cfr. v. 402 *nomine quemque uocando*; poi Stazio, *Theb.* VI 460-1) i suoi quattro cavalli (i loro nomi in Claudiano, *de raptu Proserpinae* I 284-6) si dirige verso sud-est per arrivare a Siracusa, dove saranno localizzate le storie di Ciane e Aretusa (ma accennare ai nomi e tacerli, diversamente da quelli del Sole a II 153-4, suggerisce l'idea della fretta). Attraversa così le paludi del Palico, l'odierno lago Naftia nei pressi di Palagonia (circa settanta chilometri a sud-est di Enna, e cinquanta a sud-ovest di Catania), di origine vulcanica, che nel nome moderno (da *naphta*) denuncia la caratteristica dell'odore dei gas provenienti dalle fenditure del terreno sul fondo del lago (le esalazioni sulfuree e il ribollire delle acque accreditavano l'idea di un contatto col mondo infero, come anche in altre culture: cfr. p. es. *Apoc.* 19, 20, con E. Lupieri, *L'Apocalisse di Giovanni*, Milano 1999, *ad loc.*; Servio, *ad Aen.* VII 563). Il nome antico del lago (cfr. anche *Pont.* II 10, 25 *Hennaeosque lacus et olentis stagna Palici*), così come quello della contigua città di Palice, derivava dai Palici, due antiche divinità autoctone venerate poi come figli gemelli di Zeus-Giove e della ninfa Talia (figlia di Efesto, il dio dei vulcani), e identificati con i due crateri fonti delle esalazioni.

407-8. *Bacchiadae ... portus*: la seconda località raggiunta da Dite, e definita con una perifrasi allusiva in cui Calliope fa sfoggio di dottrina storico-antiquaria, è Siracusa. La città, o meglio l'isoletta di Ortigia che la fronteggia, fu colonizzata (nell'VIII sec. a.C.) dagli abitanti di Corinto (la città «dei due mari», per via dell'istmo che separa l'Egeo dallo Ionio), guidati dal mitico Archia, della stirpe dei Bacchiadi. Una delle particolarità più note di Siracusa erano i suoi due porti (il piccolo e il grande, storicamente noto come sito della disfatta della flotta ateniese nel 413 a.C.). Il richiamo alla colonizzazione greca della Sicilia e in particolare di Siracusa, che troverà una conferma mitica nella storia di Aretusa (la quale a sua volta anticipa il viaggio dalla Grecia in Italia di Esculapio: cfr. M. von Albrecht, in D. Walz [ed.], *Scripturus vitam. Festgabe für W. Berschin*, Heidelberg 2002, p. 630), insiste sulla funzione dell'isola come spazio cruciale di mediazione culturale nel cuore del Mediterraneo.

409-37. *La metamorfosi di Ciane*. Una ninfa assiste alla fuga di Dite e, protestando contro le maniere violente usate dal dio, si frappone cercando di arrestarne il carro. Dite adirato scaglia il suo scettro nel mezzo delle acque e squarciando il terreno si apre un varco verso il mondo infernale. La ninfa, offesa per l'affronto subito, si abbandona a un pianto disperato, fino a sciogliersi in quelle acque di cui era stata eponima (v. 411). Il nome greco della ninfa rinvia al colore azzurro-scuro (κυάνεος) delle sue acque, ma suggerisce anche un'associazione con quell'oscuro mondo infernale verso cui il gesto di Dite ha creato l'accesso. Il mito dell'origine della fonte dalla fuga del dio infe-

ro è noto anche a Diodoro, V 4, 2, mentre è più generico Cicerone, *Ver.* IV 107 *subito non longe a Syracusis penetrasse sub terras, lacumque in eo loco repente exstitisse*; ma lì non si parla di una ninfa, e l'idea della metamorfosi sembra essere un'invenzione di Ovidio, rientrante in quell'esaltazione del ruolo delle ninfe-giudici che è parte della strategia narrativa di Calliope (cfr. Zissos 1999). *Celeberrima* potrebbe dunque essere antifrastico, come un'ironica strizzata d'occhio sulla sua «novità» (cfr. anche v. 540 *haud ignotissima* dell'altrimenti sconosciuta Orfne, mentre un'analoga qualifica manca di Aretusa, lei sì tutt'altro che ignota). Le acque della fonte scorrono confluendo in quelle del fiume Anapo, per gettarsi poi nel porto grande di Siracusa.

409-10. *Est ... aequor*: la formula introduttiva dell'ἔκφρασις di luogo (seguita dalla ripresa *hic*: cfr. le note a 385 e 391) definisce lo scenario del prossimo episodio, il porto grande di Siracusa, le cui estremità sono delimitate a nord dalla fonte Aretusa e a sud dalla fonte Ciane. *Pisaeae Arethusae*: il verso 409, di netto stampo alessandrino, segnato dall'accumulo di nomi greci, è siglato da un'eccezionale clausola quadrisillabica, con vistoso iato, sul modello del virgiliano *Actaeo Aracyntho* di *Ecl.* 2, 24 (cfr. Clausen 1994, *ad loc.*); ne dipende Silio Italico, XIV 515 (citato alla nota a 417); quasi una cifra stilistica sulla storia, per ora solo annunciata, del personaggio così introdotto. Su Aretusa e la sua provenienza dalla greca Pisa, in Elide, cfr. la nota a 577-641. <

414. *'ne'c*: l'interpunzione proposta da Housman 1972, p. 413 (e accolta da Goold, ma non da Tarrant 2004), col tipico *-que* ovidiano (cfr. la nota a 195) a collegare le due azioni di *agnouit* e *inquit*, a me sembra la soluzione migliore (preferibile al punto fermo dopo *deam*).

415-6. *roganda, non rapienda*: l'opposizione corrisponde all'altra coppia allitterante *exorata nec exterrita*. Ciane anticipa qui (anche come esca narrativa per introdurre il riferimento alla propria storia d'amore) quello che sarà un argomento della stessa Cerere nella protesta contro Giove ai vv. 521-2, e più esplicitamente in *Fasti* IV 591-2 *at neque Persephone digna est praedone marito, / nec gener hoc nobis more parandus erat*. Entrambe tematizzano il problema del matrimonio «forzato», che non tiene conto della volontà della sposa (*exorata*, o *rogata*) o della madre, e da parte di Cerere, la dea *legifera* (cfr. la nota a 342-3), esprime la protesta contro un costume sociale barbaro e antiquato, degno del regime che avrebbe dominato se i Giganti avessero vinto, ma che nel regno di Giove non dovrebbe più aver spazio (notevole il seguito di *Fasti* IV 593-4 *quid grauius uictore Gyge captiua tulissem / quam nunc te caeli sceptra tenente tuli?*). È il rischio che, in Nonno, *Dion.* II 232-3, Latona paventa (oltre che per Atena-Minerva, vv. <

209-11) per la verginità di Artemide-Diana, esposta all'assalto di un Tifeo certamente estraneo al rispetto dei riti nuziali («E io conservo mia figlia vergine per uno sposo che la violenterà, senza doni di nozze?»; trad. D. Gigli Piccardi). Lo stesso argomento, con identico appello alle buone norme sociali cui un innamorato deve attenersi, oppone Cidippe ad Aconzio in *Her.* 21, 127-8 *more bonis solito spem non corrumpere fraude; / exoranda tibi, non capienda fui*. Un invito a praticare lo *studium placendi*, quell'«arte di farsi amare» che è principio fondante della moderna didascalica erotica ovidiana (*Ars* I 37 *proximus huic labor est placitam exorare puellam*), e il cui strumento più efficace è l'uso sapiente della parola (*Fasti* IV 111-2 *eloquiumque fuit duram exorare puellam, / proque sua causa quisque disertus erat*); per *rogare* in questo senso cfr. p. es. VI 684 e *Am.* I 8, 43 *casta est quam nemo rogauit*, con McKeown 1989, *ad loc.* Quanto a *exorare*, il verbo è comune anche in contesti retorico-giuridici relativi a un imputato *raptor* (tema particolarmente frequente): notevole soprattutto la *controuersia* II 3, *Raptor patrem non exorans* di Seneca retore: cfr. 1 *Raptor, nisi et suum et raptae patrem intra dies triginta exorauerit, pereat. raptor raptae patrem exorauit, suum non exorat*; ma anche I 5, 3; Quintiliano, *Decl.* 349, 6 *«non exoro te» inquit «cum rapuerim»*; 10 *aliquis, cum filia illius rapta sit, tam cito exoratus est?*; ecc. Sulle convenzioni sociali che accompagnano l'iter del matrimonio romano, dagli accordi all'impegno ufficiale (cfr. Servio, *ad Aen.* X 722 *hic ordo est: conciliata primo, dein conuenta, dein pacta, dein sponsa*), ampia documentazione in Treggiari 1991, pp. 125-60. Interessante invece, dopo averlo visto fallire (VI 684-5 *dum rogat et precibus mauult quam uiribus uti. / ast ubi blanditiis agitur nihil*), il rifiuto di questo modello moderno e civilizzato, e il ritorno al ruolo arcaico di *raptor* (v. 710), da parte del trace Borea aspirante alla mano di Orizia nel libro seguente: 700-1 *hac ope debueram thalamos petiisse, socerque / non orandus erat mihi sed faciendus Erectheus*. La scelta opposta è fatta dal cognato (ateniese) Cefalo: VII 694 sgg., in partic. 697-8 *pater hanc mihi iunxit Erectheus, / hanc mihi iunxit amor*. Negli ultimi libri tende progressivamente a sparire il matrimonio «di forza» (cfr. Cole 2008, p. 111 sgg.).

417. *et me dilexit*: il motivo «anch'io sono stata/o amata/o», spesso (non qui) per rivendicare l'importanza del proprio rango attraverso la personalità dell'innamorato, ha una tradizione prevalentemente bucolica; cfr. anche III 456 *et amarunt me quoque nymphae*, con la nota di Barchiesi 2007, pp. 199-200 e M. Labate, «MD» X-XI 1983, pp. 305-18. Ciane addita come esemplare il modello di «corteggiamento» (*exorata*) usato da Anapi nei suoi confronti (mentre per il caso di Proserpina sembra indicare non tanto un rapporto diretto con l'amata ma la mediazione della madre Cerere, forse anche come atto di omaggio

verso una dea così importante in Sicilia; sul ruolo della madre nel preparare il matrimonio della figlia a Roma cfr. Treggiari 1991, p. 134 sgg.). La diffusa formula limitativa, risalente fin a Erodoto, «confrontare il piccolo col grande» (qui è ripresa soprattutto la versione virgiliana di *Geor.* IV 176 *si parua licet componere magnis*; cfr. Tosi 1991, pp. 36-7) autorizza il richiamo all'esperienza personale della ninfa col vicino fiume Anapi (la forma comune è *Anapus*: dopo Livio, XXIV 36, 2 cfr. *Fasti* IV 469 *fontes lenis Anapi*; *Pont.* II 10, 26 *quamque suis Cyanen miscet Anapus aquis*; Silio Italico, XIV 515 *et Cyane et Anapus et Ortygie Arethusa*), una storia d'amore attestata solo qui, e che anticipa per molti aspetti quella fra Aretusa e Alfeo (la notazione quindi ha anche un valore metanarrativo, che contrasta la «piccola» storia di Ciane con la grande, omerica storia del ratto di Proserpina).

419-24. *in partes ... recepit*: l'impeto del carro di Dite in preda all'ira (*Saturnius iram* suggerisce il tema dell'ira del fratello Giove, cfr. p. es. I 274, o XV 871, ma anche della *Saturnia* Giunone, cfr. Virgilio, *Aen.* XII 830-1) travolge la velleitaria resistenza di Ciane (per la posizione iconica di *obstitit* cfr. IV 490, con Rosati 2007, p. 306) e si apre una strada verso gli inferi (la rapidità della fuga era invece motivata nei *Fasti* con l'intolleranza dei cavalli alla luce del sole). *Crater*, già al v. 82 nell'accezione originaria che designa un grande vaso da vino (da κεράννυμι, «mescolo»), qui è usato nel senso esteso, a noi oggi familiare, attribuitogli già da Lucrezio, VI 701 (ma in greco la metafora risale almeno a Sofocle, *Oed. Col.* 1593) proprio di una cavità ritenuta un ingresso all'Ade.

425-37. La metamorfosi di Ciane, che nel suo inconsolabile pianto si scioglie in acqua, è la prima di questo tipo nel poema, e anticipa quella di Aretusa, così come il suo stupro simbolico (Salzman-Mitchell 2005, p. 172) replica quello reale subito da Proserpina. Eccezionalmente analitica (Kenney 2002, pp. 87-8) la descrizione dei dettagli e delle varie fasi della trasformazione, colte nella progressione dal duro al molle: il corpo, le ossa, le stesse unghie, tutto perde rigidità e si ammorbidisce fino a diventare liquido (*liquescunt*). Il processo dell'*extenuari* (fino all'esito dei *tenues ... riuos*) si svolge a partire dalle estremità e da ciò che è già «esile» (dita, piedi e soprattutto capelli, *caerulei* come il nome stesso di Ciane implica) e dunque più prossimo allo stato liquido; e investe non solo il piano della solida concretezza fisica (fino all'inafferrabilità: *nihil quod prendere possis*) ma anche una smaterializzazione del colore (*euanida*) verso la trasparenza dell'acqua (come dell'aria in *Rem.* 655 *in tenues euanidus exeat auras*). L'analogia, rilevata dalle allitterazioni, fra il *uiuus sanguis* e le *uenae* in cui esso si trasforma (costruita su un termine impiegato sia per i corpi viventi sia per i liquidi come per i minerali: cfr. *OLD*, *s. u.* 1, 3, 4) disegna il percorso inverso a quello che Ovidio stesso aveva tracciato nella ri-creazione dell'uomo dalla pietra (I 410 *quae modo uena fuit, sub eodem nomine mansit*) dopo il diluvio; o meglio completa quel percorso dal rigido al molle portandolo fino allo stato liquido (e il cui esito è di nuovo la perdita della vita, possibile solo in uno stadio intermedio). La cura della *euidentia* dei dettagli quasi immateriali riflette il carattere spettacolare del fenomeno, come conferma l'invito tipicamente ecfrastico (cfr. Wheeler 1999, p. 152) del narratore al lettore-spettatore (*uideres*, *possis*) a visualizzare l'evento e a lasciarsene coinvolgere. E proprio l'idea dell'inafferrabilità della ninfa ormai svanita chiude la sua storia.

438-9. *Interea ... profundo*: solo un cenno, ripreso poi ai vv. 462-3, alle vane, interminabili ricerche di Cerere per terra e per mare (con Ovidio diventa comune questo significato di *profundum*, inaugurato da Virgilio, *Aen.* XII 263: cfr. P. Mantovanelli, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma 1981, pp. 133-42). Ma in *profundo* c'è un tocco ironico: la dea non sospetta che la ricerca si sarebbe dovuta spingere verso altri «abissi» (cfr. la definizione di Proserpina come *profunda Ceres* in Stazio, *Theb.* IV 459-60). Sull'espressione polare «terra e mare» (già nel modello di *h. Cer.* 43) per indicare il mondo intero cfr. Hardie 1986, pp. 302-10. *Interea*: cioè nel tempo intercorso dalla scomparsa di Proserpina (la narrazione del rapimento si conclude al v. 424), dunque nello spazio (vv. 425-37) concesso alla metamorfosi per consunzione di Ciane: il tipico raccordo epico (su cui cfr. T.E. Kinsey, «Glotta» LVII 1979, pp. 259-65) agisce più sul piano del tempo narrativo che di quello narrato.

440-1. *non ... Aurora ... non Hesperus*: l'idea dell'assenza di limite (nel tempo come nello spazio) per l'angosciosa ricerca di Cerere ricorda il pianto ininterrotto di Mirra in Cinna (fr. 6 Courtney *te matutinas flentem conspexit Eous / et flentem paulo post uidit Hesperus idem*) e di Orfeo in Virgilio (*Geor.* IV 465-6 *te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te ueniente die, te decedente canebat*); ma il *topos* Oriente/Occidente sembra avere una specifica connessione con Gallo (cfr. Cairns 2006, pp. 97-9, e Hollis 2007, p. 234 anche sull'origine greca del motivo). *udis ... capillis*: i capelli bagnati dell'Aurora (l'immagine sarà ripresa da Stazio, *Theb.* II 135-6 *impulerat caelo gelidas Aurora tenebras, / rorantes excussa comas*) presuppongono un'implicita etimologia che associa il nome della dea alla rugiada (*ros*) mattutina (cfr. XIII 621-2 *Aurora ... / nunc quoque dat lacrimas et toto rorat in orbe*, con Hopkinson 2000), che viene interpretata come il pianto della dea per la perdita del figlio Memnone (Servio Danielino, *ad Aen.* I 489 *Memnonem ..., cuius mortem mater Aurora hodieque matutino rore flere di-*

citur). La situazione cioè è parallela a quella di Cerere. Aurora è indicata semplicemente come *roscida dea* in *Ars* III 180 (cfr. Gibson 2003).

442. *flammiferas pinus*: il particolare dei due pini accesi da Cerere, a mo' di fiaccole, nel fuoco dell'Etna (anche in *Fasti* IV 493 *illic accendit geminas pro lampade pinus*) è un dato della tradizione (cfr. Diodoro, V 4, 3 e Cicerone, *Ver.* IV 106, che lo documenta anche sul piano iconografico, 109; poi Claudiano, *de raptu Proserpinae* III 393-4) che riprende e adatta al contesto siciliano un particolare del rituale eleusino (cfr. *h. Cer.* 47-8 «la veneranda Demetra sulla terra vagava stringendo nelle mani fiaccole ardenti», con Richardson 1974, p. 165; Hinds 1987, p. 84).

446-61. *La sete di Cerere e il ragazzo trasformato in geco*. Stanca e assetata (una situazione che anticipa l'episodio di Latona e i contadini della Licia: cfr. VI 340-1 *longo dea fessa labore / ... sitim collegit*), la dea cerca ristoro presso una povera vecchia: costei la soccorre, ma suo figlio irride Cerere, che lo punisce trasformandolo in geco. Già Nicandro, come sappiamo da Antonino Liberale (24), nel libro IV delle *Metamorfosi*, raccontava la storia di Demetra che, nel corso delle sue peregrinazioni, durante una sosta in Attica fu accolta in preda alla sete dalla vecchia Misme, che le offrì una bevanda di acqua, menta e farina d'orzo (il cosiddetto ciceone, descritto anche in *h. Cer.* 208-10). La dea la bevve tutta d'un sorso, suscitando così il riso del figlio di Misme, Ascalabo, che ordinò di portargliene ancora una conca o un barile. Irritata per lo scherno, Demetra spruzzò la parte restante di bevanda addosso al ragazzo, trasformandolo in geco (in greco ἀσκάλαβος, o ἀσκαλαβώτης, di cui la storia è dunque l'eziologia). Lo stesso Nicandro, nei *Theriaca* 483-7, accenna al mito in termini un po' diversi: la storia ha luogo in Attica presso il pozzo Callicoro, ma la donna si chiama Metanira ed è la moglie di Celeo, re di Eleusi, che offre alla dea il ciceone, che poi sarà la bevanda rituale di Eleusi (della sosta parla anche Ovidio nella versione parallela del mito, e con questi stessi nomi, in *Fasti* IV 503 sgg., ma senza menzione di Ascalabo e della sua punizione). In effetti la storia deve essere originariamente legata a Eleusi e connessa all'αἴτιον del ciceone. Ovidio ne avrà eliminato qui l'ambientazione attica, e il collegamento con i misteri eleusini, per conservare il fuoco del racconto sulla Sicilia (cfr. la nota a 341-661), evitando anche un doppione con lo spostamento finale della scena ad Atene attraverso Trittolemo (v. 645).

Colpisce in Ovidio che il nome di Ascalabo sia taciuto: un'omissione che è stata spiegata con la volontà di fornire, in maniera dottamente allusiva, l'etimologia latina del nome del geco, *stel(l)io* (come suggerisce *stellatus* di v. 461; cfr. anche Michalopoulos 2001, p. 162) anziché quella greca. Il nome soppresso verrà indirettamente richiamato nella storia di un altro personaggio quasi omonimo, quell'*Ascalaphus* (v. 539) che poco dopo subirà una metamorfosi in circostanze molto simili (cfr. S. Myers, *The Lizard and the Owl: an etymological Pair in Ovid,* Metamorphoses *Book 5*, «AJPh» CXIII 1992, pp. 63-8; con le precisazioni di M.V. Ronnick, Stellio non lacerta et bubo non strix*: Ovid* Metamorphoses *5.446-61 and 534-50*, «AJPh» CXIV 1993, pp. 419-20). Meno chiaro il nesso tra il comportamento di Ascalabo e la sua metamorfosi in geco. Si è pensato a un rapporto con il carattere notturno e malaugurante dell'animale (Forbes Irving 1990, p. 309); ma il fatto che nel passo di Nicandro si parli del geco come di un animale «di nessuna importanza, nonostante i suoi morsi nocivi» (v. 483) potrebbe fornire l'eziologia della metamorfosi che punisce l'atteggiamento mordace del ragazzo (la metafora del «mordere» è comune in greco come in latino: cfr. p. es. Orazio, *Carm.* IV 3, 16; *Ep.* I 16, 38; Ovidio, *Trist.* I 1, 25). Del resto, sappiamo da Plinio che la malignità astuta del geco è proverbiale, tanto che il suo nome vale come insulto (*Nat. Hist.* XXX 89 *nullum animal fraudulentius inuidere homini tradunt, inde stelionum nomine in maledictum translato*), e ha dato luogo a un reato specifico detto appunto *stellionatus*, che è una particolare forma di frode. Per l'uso metaforico cfr. p. es. Petronio, 50, 5 *Hannibal, homo uafer et magnus stelio* e soprattutto Apuleio, *Met.* V 30, 3 *sed nunc inrisui habita quid agam? quo me conferam? quibus modis stelionem istum cohibeam?* (sull'immagine cfr. S. Panayotakis, «GCN» VIII 1997, p. 34), dove il nesso tra irrisione di una dea (qui Venere) e geco potrebbe forse alludere proprio alla storia-eziologia del rettile.

447-9. *tectam ... anus*: la modestia dell'abitazione e dei suoi abitanti è caratteristica della θεοξενία, l'ospitalità generosa che gli dèi trovano presso mortali pii e timorati, che ne sono solitamente premiati (esemplare la vicenda di Filemone e Bauci a VIII 626-724; ma cfr. la nota a 282-3). Qui la sofferenza della vecchia (v. 459) nel vedere la metamorfosi del figlio contrasta invece con quella tradizione, e insinua qualche dubbio sull'inflessibile volontà punitiva della dea che, afflitta per la perdita di una figlia, infligge lo stesso dolore alla sua benefattrice (Fabre-Serris 1995, p. 71). Sulla funzione narrativa di *forte*, l'appello al «caso» che serve a introdurre il nuovo episodio, cfr. la nota a 469.

454. *mixtae ... polentae*: la correzione di E.J. Kenney (*Too Many Ablatives Spoil the Broth*, «CQ» XXVIII 1978, pp. 471-2) della tradizione manoscritta (*mixta ... polenta*) sembra necessaria a rendere più chiara l'articolazione sintattica con l'eliminazione di un doppio ablativo: mentre il ragazzo stava parlando la dea lo spruzzò con quanto

restava dell'orzo misto a liquido (*epota parte* è l'ablativo strumentale da cui dipende il genitivo *polentae*).

455-61. *combibit ... guttis*: la metamorfosi vuole punire e rendere inoffensiva l'aggressività del ragazzo (la pochezza della *uis nocendi* sembra in linea con la notazione di Nicandro sulla sostanziale innocuità dei morsi del geco: cfr. la nota a 446-61), mentre la sua sfrontatezza (*duri ... oris et audax*, v. 451) si rovescia nella tendenza del rettile a nascondersi.

455. *combibit*: la metafora del volto che «beve», cioè assorbe le macchie (Bömer, *ad loc.*), sembra suggerire il contrappasso che colpisce il ragazzo colpevole di aver irriso la dea mentre beveva (Galasso 2000).

460-1. *aptum ... nomen*: non è facile qui la scelta testuale: la variante *colori* avrebbe una chiara funzione descrittiva, in linea con etimologie quali quella di Isidoro, *Origines* XII 4, 38 (che cita il nostro passo leggendo *colori*), *stellio de colore inditum nomen habet; est enim tergore pictus lucentibus guttis in modum stellarum*; *pudori*, invece, sembra aggiungere all'etimologia (suggerita da *stellatus*) un elemento ulteriore, cogliendo il nesso fra il nome latino del geco e la sua tendenza a nascondersi agli uomini per la vergogna della propria sfrontatezza, cioè fra il nome *stellio* e il suo valore metaforico (su cui cfr. la nota a 446-61), vale a dire la memoria della colpa commessa. In questo senso sembra dunque indubbiamente *lectio difficilior*.

461. *stellatus*: vuole indicare nell'aspetto del rettile il suo nome latino, *stel(l)io* (evidente la ripresa di Ausonio, *Mosella* 88 *stellatus tergora guttis*, per la descrizione di un pesce); cfr. anche Plinio, *Nat. Hist.* XXIX 90 *plenus lentigine*.

462-3. *Quas ... orbis*: la formula riepilogativa (cfr. la nota a 207-8), costruita su una matrice virgiliana allusiva all'*Odissea* (*Aen.* VI 692 *quas ego te terras et quanta per aequora uectum*), ha una chiara funzione metanarrativa, che permette di eludere (ma anche di alludervi) la topica elencazione delle vane peregrinazioni di Cerere: esemplare *Fasti* IV 467-80 più 499-502 e 563-72 (conclusa da 573-4 *immensum est erratas dicere terras: / praeteritus Cereri nullus in orbe locus*). *defuit orbis*: l'iperbole del «mondo che manca», per indicare una ricerca senza esclusioni, in ogni angolo della terra, echeggia un linguaggio celebrativo di conquiste imperiali senza limiti: cfr. *Ars* I 177-8 *ecce, parat Caesar domito quod defuit orbi / addere: nunc, oriens ultime, noster eris* (con Hollis 1977); significativo il parallelo di Seneca retore, *Suasoriae* 1, 14 *ante orbem tibi tuum deesse quam militem* appena prima del famoso brano di Albinovano Pedone (Courtney 1993, pp. 315-6; Hollis 2007, p. 373) sulla «retorica delle conquiste» (cfr. V. Tandoi, *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, a cura di F.E. Consolino et alii, Pisa 1992, pp. 509-85, in partic. p. 521 sgg.); cfr. anche Virgilio, *Aen.* X 378 *deest iam terra fugae*. Ma è evidente l'ironia di un'iperbole qui rimotivata (Proserpina è in effetti in un altro mondo, nell'Ade).

464. *Sicaniam*: con il ritorno di Cerere in Sicilia viene ribadita la centralità dell'isola come mediatrice, anche in senso «verticale», fra mondo infernale e mondo celeste, e con Aretusa viene integrato l'altro grande mito di collegamento col mondo greco. La forma *Sicania* (anche a v. 495), antico nome dell'isola, di matrice omerica e già in Virgilio, *Aen.* I 557, insiste sull'identità pre-greca delle popolazioni autoctone. Su *eundo* in clausola cfr. II 728 con Barchiesi 2005, p. 298 nota a II 727-9.

465-6. *ea ... narrasset*: allude probabilmente alla versione che non prevedeva le varie espansioni, fra cui quella di Aretusa che Ovidio ha integrato nella storia di Cerere. Ad esempio, nella versione riportata da Firmico Materno (*de errore profanarum religionum* 7, 3), e che ovviamente non comprende Aretusa, è una delle compagne di Proserpina che, avendo assistito al ratto, corre a informare Cerere: *tunc una celeri cursu cum de ciuitate nemo succurreret, facta ex ipso timore uelocior, matri raptum uirginis nuntiat* (dove nel cenno alla velocità accresciuta dal timore sembra potersi cogliere una traccia della fuga di Aretusa terrorizzata, vv. 604-17). Per l'effetto di frustrazione dell'*enjambement* con *uolenti* in clausola cfr. Rosati 2007, p. 321 nota a IV 587-90.

468-70. *signa ... undis*: quella di Ciane è una comunicazione necessariamente non verbale, che ricorre ai segni (come Io, cfr. I 637 e 646-50, e poi Filomela a VI 576-9): la *zona*, cioè la cintura verginale, che viene sciolta è tradizionalmente (fin da Omero, *Od.* XI 245; per la ritualità del gesto cfr. Plutarco, *Lyc.* 15, 6, con M. Manfredini – L. Piccirilli, *Plutarco. Le vite di Licurgo e Numa*, Milano 1980, *ad loc.*) il simbolo della verginità perduta (cfr. p. es. Catullo, 2, 13; 61, 53; 67, 28), che rivela quindi alla madre lo stupro e il rapimento. Il messaggio è corretto (diversamente dall'equivoco cui aveva dato luogo il velo insanguinato di Tisbe a IV 107-8) ma incompleto: sarà necessaria Aretusa a integrarlo, rivelando le circostanze della vicenda (v. 504 sgg.). Anche nell'*Inno* Cerere aveva saputo la verità in due fasi, prima da Ecate della violenza sofferta da Proserpina (vv. 54-8) e poi da Elio del suo responsabile (v. 75 sgg.; per gli informatori delle varie altre versioni cfr. Richardson 1974, p. 174). L'attribuzione alla coppia Ciane-Aretusa della funzione di informare Cerere della sorte della figlia (mentre in *Fasti* IV 583, sulle tracce dell'*Inno*, è assegnata al Sole) serve da un lato a introdurre/integrare due nuovi personaggi-racconto (e per di più ninfe: cfr. Zissos 1999, pp. 98-9), dall'altro a rinsaldare una solidarietà femminile, in un contesto che prevede solo racconti fatti da donne ad

altre donne, di fronte alla violenza maschile e a deplorare un'infrazione di *bienséance* sociale.

469. *forte*: tutt'altro che casuale, com'è ovvio, la caduta della fascia nell'acqua della fonte, ma funzionale come esca narrativa per attribuire un ruolo a Ciane e introdurre insieme, come necessaria, la figura complementare di Aretusa; per quest'idea della finta casualità, che è in realtà un'ironica glossa metanarrativa, cfr. la nota a 118.

471-3. *tamquam ... palmis*: il commento della narratrice suona come una glossa metanarrativa sulla reazione ritardata della dea al ratto, e come un'allusione al modello dell'*Inno a Demetra*, dove la reazione della madre sconvolta aveva luogo immediatamente dopo il ratto (v. 40 sgg.; cfr. Hinds 1987, p. 86).

474-86. Disperata per la perdita della figlia, Cerere accusa la terra tutta di ingratitudine, come immeritevole del dono dell'agricoltura, e la Sicilia in primo luogo come presunta principale responsabile (in base all'indizio della fascia). Nel modello greco dell'*Inno* il bersaglio della dea irata (lei che è antonomasticamente *mitis*: cfr. la nota a 497) è indiscriminato: «e sulla terra feconda ella rese quell'anno infausto per gli uomini, tremendo; né più il suolo lasciava germogliare i semi, perché li teneva nascosti Demetra dalla bella corona» (vv. 305-7); e così in Euripide, *Hel.* 1327-37. Nelle versioni di Diodoro, Cicerone e poi di Firmico Materno è invece colpita specificamente la Sicilia perché si rivendica a essa il primato come beneficiaria dell'agricoltura. In Ovidio la vendetta mirata di Cerere è invece motivata dal fatto che nell'isola è avvenuto il rapimento. Ma la carestia che colpisce la regione, e solo quella (come indicano sia *illic* di v. 477 sia il riferimento alla fama ormai vana della sua celebrata fertilità, ai vv. 481-2, nonché la preghiera specifica di Aretusa ai vv. 491-2), sembra rinviare alla tradizione relativa a quel primato. Nella descrizione degli ostacoli all'agricoltura è stata colta un'eco dell'illustrazione virgiliana delle fatiche del *labor improbus* (*Geor.* I 118 sgg., in partic. 152-4), a seguito delle difficoltà procurate da Giove per stimolare la creatività umana (ved. Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966).

474. *nescit adhuc ubi*: la distinzione tra l'accaduto e l'*ubi* attuale della figlia rispecchia quella tra le funzioni complementari delle due informatrici della dea, Ciane e Aretusa.

479. *ruricolas*: il composto, non attestato prima di Ovidio, è riferito a *boues*, non ai *coloni* (come a XI 91, o *Am.* III 2, 53; *Fasti* I 580; II 628; ecc.), anche in *Fasti* I 384; *Trist.* IV 6, 1 (toro); *Pont.* I 8, 54, spesso in connessione con Demetra; ma la notazione sull'ira che colpisce «alla pari» animali e contadini sembra glossare l'interscambiabilità dell'epiteto, iconicamente collocato in mezzo ai due termini. Col significato di «contadino», ma metaforico a indicare il bue (nel contesto del discorso di Pitagora, che per sostenere la necessità del vegetarianismo mira ovviamente ad assimilare uomini e animali), a XV 124 *ruricolam mactare suum*.

481. *latum ... orbem*: *-tum uulgata per orbem* è segmento virgiliano (*Aen.* I 457 *fama totum uulgata per orbem*), che sarà ripreso da Silio Italico (III 677 *nam cui dona Iouis non diuulgata per orbem ...?*; VI 122 *totum uulgata per orbem*).

482. *cassa iacet*: ritengo anch'io, con Tarrant 2004, che il testo trà- <
dito (*falsa*, o *sparsa*) non sia accettabile: Properzio, II 15, 31 *terra prius falso partu deludet arantis* (già addotto da Burman) può valere come parallelo del v. 480, ma *falsa* dopo *fallere* sembra una ripetizione molto sospetta (può indicare in quest'ultimo la causa della corruttela). Tarrant emenda *falsa* in *laesa*, sulla base di *Am.* III 7, 31 *carmine laesa Ceres sterilem uanescit in herbam* e *Fasti* V 322 *grandine laesa seges*, dove però a me pare decisiva l'indicazione di un «agente del danno» (*carmine* e *grandine*) qui invece assente. La soluzione che a me sembra risolutiva è quella proposta da Heinsius, che la leggeva nel suo *Arondelianus* (il *Leidensis lat.* O 51, siglato *o* da Tarrant 2004), e che è stata trascurata dagli editori successivi (tranne Haupt, Leipzig 1853; Heinsius la sosteneva col parallelo di Prudenzio, *contra Symmachum* II 1000 *spe cassa et sterili curam frustratus agrestem*). Si tratta di *cassa*, che indica lo «svuotamento», cioè l'infondatezza della fama della fertilità siciliana, suggerendo insieme l'immagine delle spighe vuote e flosce. Per un uso tecnico cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XII 27 *fiuntque semina cassa et inania*; XVIII 150 *sed nondum matura, prius quam roboret corpus, adflatu noxio cassum et inane in spica euanescit quodam abortu*; 161 *certum est granum longius fieri et inane cassumque ac satum non nasci*; Ovidio, *Fasti* VI 406 *salices cassaque canna*; per quello metaforico, almeno Lucrezio, IV 127-8 *simulacra ... nulla ui cassaque sensu* e Virgilio, *Aen.* XII 780 *cassa in uota*. Il nesso con *iacet*, che sembra suggerire l'immagine delle spighe cadute a terra, potrebbe essere in linea con la proposta di ricondurre l'etimologia di *cassus* a *cadere*: cfr. *ThlL* III, col. 520, 20 sgg. e Ernout – Meillet, *s. u.* Altre proposte di emendamento sono segnalate da Luck 2005b, p. 260 e Ramírez de Verger 2006, p. 323.

484. *sideraque uentique*: tipico allungamento in arsi del primo *-que* in serie polisindetica, come a IV 10; VII 225; I 193 con Bömer.

487-8. *Tum ... aures*: annunciata da due raffinati epiteti grecizzanti (ma cfr. già v. 409 *Pisaeae Arethusae*, con la nota a 409-10), entra in scena Aretusa, che ripete qui, nell'apostrofare la dea disperata, il gesto dell'estrarre la testa dall'acqua che aveva compiuto in *Geor.* IV 351-2

sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flauum caput extulit unda per rivolgersi a Cirene (anche lei, come Cerere, in ansia per un figlio, Aristeo; i vv. 478-86 di Ovidio mostrano qualche analogia con i vv. 329-31 di Virgilio). Oltre a identificarla con il suo elemento, anticipando il racconto della metamorfosi, il gesto della ninfa che ravvia i capelli bagnati sembra preparare quello analogo, e più deciso, dello strizzare i capelli intrisi d'acqua (ai vv. 574-5 *dea sustulit alto / fonte caput uiridesque manu siccata capillos*), al momento di iniziare il racconto vero e proprio. L'insistenza sul *caput* della ninfa-acqua è connessa alla metafora che alle fonti o ai corsi d'acqua attribuisce un *caput* (come «sorgente», *ThlL* III, col. 409, 3 sgg.): cfr. anche II 254-5 *Nilus in extremum fugit perterritus orbem / occuluitque caput, quod adhuc latet* (un'immagine tratta da Tibullo, I 7, 24). Il nesso temporale *tum* sembra alludere al tempo narrativo (dove l'intervento della ninfa è immediato) più che al tempo narrato (all'interno del quale bisogna presumere che gli effetti dell'ira di Cerere abbiano una certa durata, prima che Aretusa si appelli alla clemenza della dea). L'epiteto antonomastico *Alpheias*, rafforzato dalla contiguità con *Eleis*, richiama la vicenda dell'amore di Alfeo (fiume dell'Elide per antonomasia: *Elius ... amnis* in Lucilius Iunior, fr. 4 Courtney) per la ninfa, e forse potrebbe alludere al fatto che l'intera tradizione parla di un amore non frustrato ma consumato (cfr. Barchiesi 2002a, p. 191 nt. 22). Pausania, VI 22, 10, però, dice che Artemide, oggetto del *vano* amore di Alfeo, proprio per questa ragione sarebbe stata chiamata Ἀλφειαία (cfr. Maddoli – Nafissi – Saladino 1999, pp. 375-6); una motivazione dunque analoga potrebbe far chiamare *Alpheias* Aretusa.

489-92. La greca Aretusa invoca da Cerere clemenza per la Sicilia, incolpevole della sorte di Proserpina, al cui rapimento ha dovuto offrire una strada suo malgrado (*inuita*).

489-90. *o ... genetrix*: il tono solenne con cui Aretusa apostrofa Cerere (nella sua duplice funzione di madre, *uirginis ... et frugum*) ha qualcosa dello stile innologico con cui Calliope aveva iniziato il racconto celebrativo della dea al v. 341 sgg. (nella sequenza *-um genetrix* in cesura pentemimera risuona un'eco dell'*incipit* di Lucrezio *Aeneadum genetrix*).

493-7. *nec ... sedem*: per fugare il sospetto di una richiesta motivata da interesse personale, e non da una valutazione oggettiva dell'innocenza della terra per cui chiede clemenza, la ninfa racconta la sua storia di straniera (*peregrina*) che nell'isola ha trovato accoglienza e l'ha eletta come propria sede (l'anafora del deittico insiste sulla scelta e sull'affezione per questa terra fra le tante attraversate). Nata nella regione greca dell'Elide, di cui Pisa è frequente metonimia, Aretusa, detta perciò *Pisaea* (v. 409), in Sicilia è un'ospite (e tuttavia così nota da poter valere come antonomasia di Siracusa o dell'isola, come in Virgilio, *Ecl.* 10, 1 o nello stesso Ovidio, *Fasti* IV 423); ma *ducimus ortus* oltre alla genealogia (*ThlL* IX 2, col. 1068, 74 sgg.) fa pensare all'origine di Aretusa come sorgente (*ThlL ibid.*, 19 sgg.). Per *Pisa mihi patria est* cfr., nell'autobiografico *Trist.* IV 10, 3 *Sulmo mihi patria est*, e anche *Her.* 20, 230 *illa* (*scil.* Ceo) *mihi patria est*.

497. *mitissima*: la «mitezza», cioè l'atteggiamento clemente invocato dalla dea (*mitissima* si oppone a *uiolenta irascere* di v. 491; cfr., p. es., XIV 587 *dure ... mitissimus*), è una qualità intrinseca a Cerere, la dea del cibo (IX 422-3 *mitis ... Ceres*; VI 118 *frugum mitissima mater*): l'epiteto cioè qui richiama anche il suo valore proprio (Nonio, p. 343, 11 Müller *mitis est mollis maturus*; Ernout – Meillet, p. 407; *OLD*, *s. u.* 1). L'«ammorbidimento», in senso sia letterale sia metaforico, degli alimenti (cfr. V 656 *alimenta ... mitia* = II 288, con Bömer) è un passaggio decisivo nel superamento della condizione ferina e nel processo di civilizzazione (esemplare, in una preghiera a Cerere, Apuleio, *Met.* XI 2,1 *uetustae glandis ferino remoto pabulo, miti commonstrato cibo*).

498-501. *mota ... eris*: con la consapevolezza di un narratore attento alla struttura globale del racconto e all'equilibrio delle parti, nonché al tono psicologico in cui queste vanno inquadrate, Aretusa rinvia a un momento successivo la narrazione della sua vicenda; l'animo rilassato (*cura ... leuata* sarà richiamato da *secura* al v. 572) è una condizione importante non solo per la disponibilità all'ascolto ma anche per apprezzare il carattere erotico della storia (pur sempre un tentato stupro, soggetto poco adatto da proporre alla madre di Proserpina; sull'attitudine ideale per narrare e ascoltare nel poema cfr. anche Barchiesi 1997, p. 140). La *tempestiuitas*, del resto, è una qualità fondamentale per una dea legata al ciclo delle stagioni: cfr. Catone, *de agricultura* 31, 2 *tum erit tempestiua, cum semen suum maturum erit*; Cicerone, *Nat. deor.* II 156 *tempestiue demetendi percipiendique fructus*; *Senect.* 4 *in arborum bacis terraeque fructibus maturitate tempestiua*.

499. *narratibus*: il rarissimo neologismo *narratus*, quasi parola-simbolo dello spettacolare *tour de force* narrativo di questa sezione del poema, sarà ripreso da uno scrittore ugualmente attento alla metanarrazione: Apuleio, *Met.* IX 30, 1 *sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum* (con B.L. Hijmans et alii, *Apuleius. Methamorphoses. Book 9*, Groningen 1995, *ad loc.*).

501-3. *peruia ... cerno*: della sua migrazione sotterranea Aretusa anticipa appena quel tanto che è necessario a spiegare come ha potuto vedere Proserpina; *subterque imas ... cauernas*, esplicitato da *Stygio ... gurgite*, assimila il percorso sottomarino di Aretusa a una vera

catabasi infernale (cfr. anche v. 639 *caecis ... mersa cauernis*) ma *ablata* sembra accomunare espressamente i destini di Aretusa e Proserpina, costrette entrambe dall'aggressività erotica maschile a scendere nel mondo sotterraneo. Sollevare la testa (cfr. v. 487) e «riveder le stelle» (*desueta* rileva la straniante esperienza cui la fuga disperata costringe la ninfa) rappresenta graficamente l'approdo di Aretusa sul suolo siciliano (cfr. v. 641 *superas eduxit prima sub auras*).

504. *labor*: il verbo indica comunemente il «fluire» dei corpi liquidi (*OLD*, *s. u.* 3), ma qui implica anche l'idea della fuga di Aretusa per sottrarsi al suo inseguitore (cfr., p. es., Curzio Rufo, III 13, 4 *e manibus custodientium lapsus*).

505-8. *Proserpina ... tyranni*: la rappresentazione di Proserpina fatta dalla ninfa risente ancora della recente violenza subita (cfr. *h. Cer.* 344), ma con tono puntigliosamente oratorio, che soppesa torti e guadagni (*quidem ... sed ... sed ... sed ...*), Aretusa insiste sui vantaggi della sua condizione di sovrana del mondo infernale (l'omologia di ruolo di Proserpina con Giunone è registrata in definizioni come *Iuno inferna* di Virgilio, *Aen.* VI 138; o *Stygia Iuno* di Stazio, *Theb.* IV 526-7; *Iuno Auerna* di Silio Italico, XIII 601). L'atteggiamento di Aretusa riflette quello di Elio, l'informatore di Cerere, in *h. Cer.* 83-7 «non è indegno di te, come genero, fra gl'immortali, Aidoneo signore di molti uomini, tuo fratello, tuo germano: il suo dominio ha ottenuto quando, all'origine, si fece la divisione in tre parti; e abita fra coloro di cui gli toccò essere il sovrano» (trad. F. Càssola), di cui resta una traccia nitida in *Fasti* IV 584 *nupta Iouis fratri tertia regna tenet* (Hinds 1987, p. 87). *Pollens matrona tyranni* glossa *regina* in chiave romana e domestico-familiare, come apprezzamento, fatto da una donna a un'altra donna, di un invidiabile *status* sociale femminile.

509-10. *Mater ... fuit*: la reazione di Cerere è quella tipica di un grande dolore, soprattutto femminile (ma cfr. anche Orfeo a X 64 sgg. alla definitiva perdita di Euridice). Il primo tratto caratteristico è l'immobilità «di sasso», rappresentata in modo esemplare da Niobe (cfr. VI 301-12 con la nota relativa; un'assimilazione a Niobe impietrita è implicita anche in *Fasti* IV 505 *sub Ioue durauit multis immota diebus*). Il secondo, lo stordimento di chi è *attonitus*, cioè folgorato dal fulmine (Servio, *ad Aen.* III 172 *proprie attonitus dicitur, cui casus uicini fulminis et sonitus tonitruum dant stuporem*; ved. P. Pasiani, «*Attonitus* nelle tragedie di Seneca», in A. Traina [ed.], *Ricerche di storia della lingua latina*, Roma 1967, pp. 113-36); per locuzioni simili cfr. Virgilio, *Geor.* II 508 *hic stupet attonitus*; Seneca, *Tro.* 442 *mentis attonitae stupor*; pseudo-Seneca, *Octauia* 35 *attonitus stupet*. Ma *similis*, come sempre (cfr. la nota a 289), esalta la visualità della descrizione, ci dà l'«immagine» del personaggio.

511. *graui grauis*: solo per l'intensità del dolore Cerere si sottrae a questa forma di follia che a lungo la paralizza (l'idea del carattere estremo dei due sentimenti è resa dal tipico poliptoto a contatto in cesura; lo stesso tipo di reazione in *Trist.* I 3, 11-3 *non aliter stupui, quam qui Iouis ignibus ictus / ... / ut tamen hanc animi nubem dolor ipse remouit*), e salendo sul suo carro punta al cielo. Topica (p. es. XIII 584 sgg.) l'indignazione di una divinità che si ritiene offesa e si precipita da Giove-padre a far valere le proprie ragioni.

512-3. *nubila ... capillis*: Cerere è scura in volto, «rannuvolata», e esibisce un atteggiamento ostile (analogo a quello del Sole, adirato con Giove e in lutto per la perdita del figlio Fetonte, a II 381 sgg.). Quest'uso traslato di *nubilus* non sembra attestato prima di Ovidio (*OLD*, *s. u.* 6; cfr. anche Bömer); ma *nubila*, dopo *auras ... aetherias*, suggerisce una concreta immagine fisico-atmosferica di questa «scena in cielo» fra le due divinità. Del resto, come nota Servio, *ad Aen.* I 254 *poetarum ... est elementorum habitum dare numinibus*, e a maggior ragione la cosa vale per una dea così legata alla natura e ai suoi ritmi. Anche i capelli sono quelli scomposti e arruffati di una Furia, come Ino (IV 531) e Scilla (VIII 107 *passis furibunda capillis*), o di una menade (come Medea a VII 257-8), o di una donna sconvolta dal lutto (*Fasti* II 813-4; V 453-4), certamente non quelli tipici di una dea famosa per la sua bella chioma bionda (cfr. L. Beschi, in *LIMC* IV 1, 1988, p. 846; un'immagine della capigliatura di Cerere in *Am.* III 10, 3 *flaua Ceres, tenues spicis redimita capillos*). *inuidiosa*: com'è noto, l'epiteto può designare *et qui inuidet et cui inuidetur* (Gellio, IX 12, 1; ampia discussione in Odelstierna 1949; Bömer, *ad loc.*); diversamente da IV 794, oltre che in senso attivo-causativo (*ThlL* VII 2, col. 208, 4 *i. q. inuidiam mouens*), qui va inteso anche in senso più propriamente etimologico (*ThlL* VII 2, coll. 191, 17 sgg.; 192, 21 sgg.), indicante cioè lo sguardo torvo e obliquo (quello di *Inuidia* a II 776 *nusquam recta acies*, 787 *obliquo ... lumine*, con Barchiesi 2005, p. 303 nota a 776-7 e p. 304 nota a 787) di chi è risentito verso il suo interlocutore (così sembrerebbe doversi intendere anche VIII 144 *comes inuidiosa*).

514-22. Cerere si presenta a Giove come supplice per la loro figlia comune (un'idea rafforzata dal parallelismo *pro ... meo ... proque tuo*): la storia della loro unione (per la quale il dio avrebbe assunto la forma di cavallo) sarà richiamata sull'arazzo di Aracne a VI 118-9. Passa subito però a recriminare, con risentito tono femminile (anche se la gelosia è prerogativa di Giunone, non delle amanti occasionali del dio), contro l'indifferenza di Giove nei suoi confronti (un motivo assente nei *Fasti*) e anzi insinua che proprio l'esser figlia di Cerere possa rendere Proserpina meno importante e cara agli occhi del padre. Il

tono polemico (su *en* cfr. la nota a 10) si accentua al v. 518 sgg., quando Cerere sembra attribuire pregiudizialmente a Giove (dietro il ripetuto «tu generico» *si ... uocas*) un ruolo di cavilloso e insensibile avvocato che minimizza il dolore della madre e la perdita da lei subita, anche in termini di prestigio. In realtà, come Cerere intuisce (e come è ben chiaro già in *h. Cer.* 3, 9, 30, 77-80, 414-5), anche se il ratto è perpetrato da Dite, la responsabilità ricade su Giove, che sacrifica la figlia alla «ragion di Stato».

514. *'pro'que*: notevole qui il cosiddetto *-que* ovidiano (cfr. la nota a 195), tanto più in quanto seguito al v. 515 da un altro *proque* in cui l'enclitica fa invece parte del discorso diretto. Evidente, nello sfumare i confini fra la voce del narratore e quella del personaggio (fin quasi a confonderle), la volontà di non rallentare il ritmo in un momento di forte *pathos*.

518. *reperta est*: a un'affermazione che può suonare tranquillizzante, e sminuire la gravità della situazione, Cerere fa seguire due proposizioni ipotetico-restrittive (scandite dal doppio *si reperire uocas*) che rovesciano quell'impressione insistendo sull'irreparabilità della perdita della figlia. Da confrontare, sul ritrovamento di una figlia perduta ma trasformata in animale, le parole di Inaco a I 654-5 *tu non inuenta reperta / luctus eras leuior*.

520-1. *rapta ... marito*: combinando il ritrovamento della fascia (v. 470) e le parole di Aretusa (vv. 506-8) Cerere ha dedotto che Proserpina è stata rapita da Dite che la vuole in moglie: è disposta a tollerare l'offesa del rapimento, ma non che un aspirante marito non rispetti le procedure e ricorra al «furto» della sposa (è la stessa posizione di Ciane, vv. 415-6). L'idea rinvia alla vicenda mitica di Paride e Elena, espressamente richiamata nella protesta che Amata rivolge a Latino contro Enea, «predone» troiano della comune figlia Lavinia: Virgilio, *Aen.* VII 360-2 *o genitor, nec te miseret nataeque tuique? / nec matris miseret, quam primo Aquilone relinquet / perfidus alta petens abducta uirgine praedo?* Sulla figura del *raptor* nella tradizione retorico-declamatoria cfr. Berti 2007, p. 85 sgg.; su quella della *rapta*, D. van Mal-Maeder, *La fiction des déclamations*, Leiden-Boston 2007, p. 24 sgg.

523-6. La replica di Giove, che inizia con un'assunzione di responsabilità (*commune*) mirante a tranquillizzare Cerere, e spuntarne il tono provocatorio, ribatte con puntiglio avvocatesco, sia pure in modo conciliante, alla tendenziosità polemica della dea (*si modo nomina rebus addere uera placet*): Dite non ha agito con intenzione oltraggiosa, ma per amore (analogo argomento in *Fasti* IV 597 *Iuppiter hanc lenit, factumque excusat amore*). Il che è la pura verità (dato che Dite era

sotto l'effetto della freccia di Amore: Cahoon 1996, p. 56), ma l'appello di Giove all'*amor* in opposizione all'*iniuria* (un termine giuridico di largo impiego in quest'ambito specifico: cfr. *ThlL* VII 1, col. 1670, 67 sgg.) vale come cinica scusante nei confronti del fratello, che egli vuole liberare dal sospetto di un comportamento brutale verso Cerere e sua figlia (il matrimonio «riparatore», in nome dell'amore, dopo lo stupro è una tipica soluzione da commedia nuova: cfr. Doblhofer 1994, p. 59 sgg.). Con una certa connivenza maschilista, Giove parla come un disinvolto avvocato mediatore (o meglio mezzano, perché l'appello all'amore ha qualcosa degli argomenti di una *lena* o di figure che ne evocano il ruolo: cfr. le parole di Anna in Virgilio, *Aen.* IV 33-8, o di Fedra in Ovidio, *Her.* 4, 11), che senza avere un proprio progetto politico, come nell'*Inno*, insiste sui vantaggi che la nuova situazione può procurare a tutte le parti coinvolte.

526-9. L'argomento di Giove, che insiste sul rango di Dite, e sul prestigio che ne deriva ai suoi suoceri, è ripreso direttamente dalle parole di Elio-Sole in *h. Cer.* 83-6 (ved. la nota a 505-8) e dello stesso Plutone a Persefone, vv. 363-4 «non sarò per te uno sposo indegno al cospetto degl'immortali / io che sono il fratello del padre Zeus» (trad. F. Càssola). Cfr. anche *Fasti* IV 598-600 *nec gener est nobis ille pudendus, ait; / non ego nobilior: posita est mihi regia caelo, / possidet alter aquas, alter inane chaos*.

527. *diua*: non solo vocativo di cortesia: insiste sul potere (*uelis*), anche di veto, che la sua condizione divina pur sempre le garantisce.

529. *nec ... mihi*: Giove, in chiave ovviamente strumentale, riconosce a Dite una dignità pari alla propria, e attribuisce solo alla sorte l'assegnazione a lui del «terzo regno», attenendosi così alla tradizione risalente a Omero (cfr. la nota a 368).

529-32. *tanta ... cautum est*: la tirata avvocatesca di Giove (cfr. la puntigliosa movenza *ut desint cetera ... non cetera desunt*) si conclude con una concessione insidiosa alla volontà di Cerere: che una dea dichiari di preferire un divorzio (*tanta cupido ... discidii*; per questo valore anche giuridico di *discidium*, come «rottura del patto matrimoniale», «divorzio», cfr. Treggiari 1991, p. 441) a un matrimonio onorevole suona come un'affermazione sottilmente ricattatoria (lo conferma *Fasti* IV 602 *statque semel iuncti rumpere uincla tori*), soprattutto per Cerere, considerata protettrice del vincolo matrimoniale (cfr. S. De Angelis, in *LIMC* IV 1, 1988, p. 893). Inoltre sia *discidium*, che in Ovidio ha un parallelo solo a XIV 79 per la coppia Didone-Enea, sia l'eco della movenza virgiliana *sed si tantus amor* di *Aen.* II 10, anch'essa relativa al rapporto fra i due personaggi, evoca-

no un possibile modello negativo da esorcizzare. A ogni modo, il richiamo finale di Giove alla legge inappellabile del fato (il linguaggio è vistosamente giuridico: cfr. Bömer) lo esime opportunamente, come in altri casi, dalla responsabilità di una decisione.

533-50. *La metamorfosi di Ascalafo in gufo.* Cerere non si lascia convincere dagli argomenti di Giove, ma il ritorno di Proserpina è reso impossibile dalla sua infrazione alla legge delle Parche: ha mangiato dei chicchi di melograno, ed è stata denunciata da un certo Ascalafo che ha assistito casualmente alla scena. Per punizione il giovane viene tramutato da Proserpina in gufo, uccello del malaugurio (sintetica, e diversa nel numero dei chicchi, la versione dei *Fasti*, affidata al racconto di Mercurio: *rapta tribus … soluit ieiunia granis, / punica quae lento cortice poma tegunt*, IV 607-8). Nell'*Inno a Demetra*, affidando Persefone a Ermes perché la accompagni, come vuole Zeus, a rivedere la madre, è Plutone che, dopo aver prospettato alla dea un futuro di regina onorata, «le diede da mangiare il seme del melograno, dolce come il miele, – furtivamente guardandosi intorno – affinché ella non rimanesse per sempre lassù, con la veneranda Demetra dallo scuro peplo» (vv. 372-4; trad. F. Càssola). Così anche la versione di Apollodoro, I 5, 3 [33], che assegna però un ruolo alla figura di Ascalafo: «Lei lo inghiottì [*scil.* un singolo chicco], senza prevedere ciò che sarebbe accaduto. Ascalafo, figlio di Acheronte e di Gorgira, la accusò e Demetra lo schiacciò, sotto una pesante roccia, nell'Ade; ma Persefone fu costretta a rimanere la terza parte di ogni anno con Plutone» (trad. M.G. Ciani). Sempre Apollodoro (II 5, 12 [124]) informa che Ascalafo, liberato dal masso da Ercole durante il suo viaggio agli inferi, sarebbe stato allora tramutato da Demetra in assiolo (uccello anch'esso notturno: per i particolari cfr. Bömer). Pur nelle sue varianti, il nucleo del mito sta nel carattere di «irrevocabilità» del cibo assunto nell'aldilà (su questo tema cfr. Scarpi 1976, p. 99 sgg.).

534-8. Ancora una volta, come già nella valle di Enna (v. 385 sgg.), Proserpina nella sua *simplicitas* (cfr. v. 400) si lascia attrarre dai prodotti della natura e coglie da un albero (il composto *decerpserat* richiama *carpit* di v. 392) il frutto fatale (sul parallelismo delle due situazioni cfr. Hinds 1987, pp. 88-9).

536. *curua … arbore*: l'epiteto, anche sulla scia di *cultis*, indica l'abbondanza dei frutti dell'albero (cfr. *Rem.* 175 *curuatos pomorum pondere ramos*, nonché di un albero infernale, Seneca, *Thy.* 156-7 *curuata suis fetibus … arbor*), pur in un mondo come quello dei morti segnato da assenza di luce (su *pallenti* cfr. Bömer, *ad loc.*). Del resto il

melograno (la cui denominazione latina si fonda sull'antonomasia di «punico» come rosso-porpora, per il colore del frutto) è simbolo di prosperità: cfr., p. es., Chirassi 1968, p. 73 sgg.

539. *Ascalaphus*: questo personaggio del mondo infernale è una specie di doppio del quasi omonimo Ascalabo (cfr. la nota a 446-61; un'altra coppia di quasi-omonimi, quella di Leuconoe-Leucotoe nel libro IV), con cui condivide una metamorfosi animale inflitta dall'ira di una dea cui entrambi mancano di rispetto (anche il gesto fatale, un liquido spruzzato contro il colpevole, è molto simile: cfr. vv. 454 e 544). Ignoto all'*Inno* omerico e alle fonti del mito anteriori a Ovidio, può tuttavia non essere invenzione di quest'ultimo (quanto ci dice di lui Apollodoro, I 5, 3 [33] suggerisce che la storia abbia origini anteriori; sembra confermarlo anche la sommaria notizia di *P. Mich.* inv. 1447, del II-III sec. d.C., pubblicato da T. Rennert, *A Papyrus Dictionary of Metamorphoses*, «HSCPh» LXXXII 1973, pp. 277-93, in partic. p. 293): qui, oltre a fare da *pendant* sul piano strutturale ad Ascalabo, funge da delatore e testimone (*testem*, v. 543) della violazione da parte di Proserpina del divieto alimentare (mentre nelle altre versioni non c'è delazione, e l'errore della dea produce automaticamente i suoi effetti). È dunque colpevole di *indicium* (vv. 542 e 551), come Aglauro, il corvo, Batto, il Sole e altri ancora. In greco ἀσκάλαφος è attestato dal solo Aristotele, *Hist. an.* 509a 20 per designare un uccello difficilmente identificabile (è in base a Ovidio che si pensa al gufo). *Orphne*: già il nome, in greco «oscurità», ne indica l'appartenenza al mondo infernale (*Orphnaeus* è il nome di uno dei cavalli di Dite in Claudiano, *de raptu Proserpinae* I 284), al quale l'Averno, il lago tra Napoli e Cuma, era tradizionalmente ritenuto un ingresso (le sue esalazioni mefitiche erano tali da aver dato luogo alla notissima etimologia che spiegava il nome *Auernus* col greco ἄορνος, «senza uccelli», perché ogni forma di vita vi sarebbe stata impossibile: Maltby 1991, p. 65). Qui, però, *Auernalis* definisce per metonimia come «infernale» questa ninfa acquatica che si unisce con uno dei fiumi degli inferi, l'Acheronte (*suus* sembra indicare un legame più stabile di una relazione occasionale), e si serve dell'acqua di un altro, il Flegetonte, per tramutare Ascalafo.

541. *siluis … atris*: una discussione accurata del testo del v. 541 (dove si offre la notevole variante *furuis … sub antris*) in R.J. Tarrant, *Silver Threads Among the Gold: A problem in the Text of Ovid's* Metamorphoses, «ICS» XIV 1989, pp. 107-8.

543-50. Come un testimone d'accusa di fronte a un tribunale (*testem* insiste, dopo *foedere cautum est* di v. 532, sul lessico giuridico) Ascalafo, nato nel cupo mondo infernale e *siluis … sub atris*, denuncia l'infrazione di Proserpina (una regina costretta al pianto) che lo trasforma

in gufo, uccello del malaugurio. Molto dettagliata la descrizione della metamorfosi, in cui i grandi occhi sembrano il tratto di continuità nella nuova forma (il topico contrappasso) della sua colpa di *index* che «ha visto» (*uidit*, vv. 539 e 542), e denunciato, ciò che non doveva.

543. *profanam*: cfr. VI 431-2 *profanus ... bubo*; il carattere religioso del termine (opposto a *sacer*) trova conferma in *foeda* (cfr. Tacito, *Hist.* IV 60, 1 *profana foedaque* e, in contesto infernale, Lucano, VI 515-6 *tenet ora profanae / foeda situ macies*) e in *dirum* (su cui cfr. Traina 1981, pp. 11-34).

546. *sibi ablatus*: la metamorfosi viene vista come uno «spossessamento del sé» subito da chi vi è soggetto. Per una formulazione analoga, date le modalità dell'azione, che pure non è ancora una metamorfosi, cfr. il lamento di Marsia scuoiato da Apollo a VI 385 *quid me mihi detrahis?*

548. *inertia*: l'epiteto delle braccia-ali sembra in sintonia con *ignauus*, il torpore, che è tratto tipico di questo volatile piuttosto sedentario, simbolicamente legato al mondo della morte, così come il suo essere uccello del buio notturno.

549-50. *uenturi ... omen*: di questa funzione darà poi conferma il poema stesso: a VI 431-2 la sua presenza accanto alla casa di Tereo e Procne anticipa il carattere tragico di quelle nozze; a X 452-3 il *funereus bubo* preannuncia col suo canto lugubre (*letali carmine*) l'incesto di Mirra, e a XV 791 (*Stygius ... bubo*) l'assassinio di Cesare. Per il canto funereo e lamentoso (suggerito già dalla matrice onomatopeica del nome) cfr. Virgilio, *Aen.* IV 462-3 *solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere uoces* (con Servio, *ad loc. cantus autem eius aut fletum imitatur, aut gemitum*); potrebbe esserci un nesso eziologico con il gemito (*ingemuit*, v. 543) colpevolmente provocato in Proserpina.

551-63. *Le Sirene*. Al racconto della metamorfosi di Ascalafo segue quella delle Sirene (per affinità tematica, mentre il nesso cronologico sembra più vago: probabilmente la loro trasformazione-punizione avrà avuto luogo subito dopo la scomparsa di Proserpina). Il nesso tuttavia rileva un'opposizione: se la punizione di Ascalafo è comprensibile, e giustificata alla luce della sua denuncia, la metamorfosi (parziale) in uccelli delle Sirene, compagne di Proserpina, sembra immotivata. Il dubbio della Musa-dea Calliope, che insinua forti perplessità sulla teodicea, riguarda la volontà punitiva che sembra aver mosso gli dèi (cioè Cerere, irritata per la perdita della figlia, secondo la versione di Igino, *Fab.* 141). Questo dubbio-protesta si può forse spiegare con la particolare vicinanza affettiva (suggerita anche dall'apostrofe) delle Muse alle

Sirene, cui le lega un rapporto di parentela diretta, in quanto madre delle Sirene sarebbe proprio una Musa (Tersicore, Melpomene o Calliope: cfr. Bömer, *ad loc.*; Bettini – Spina 2007, pp. 39-42); ma certamente rientra anche nella strategia di Calliope tesa a blandire le ninfe-giudici (Zissos 1999, p. 106). L'ipotesi avanzata di un'eventuale loro responsabilità in quanto compagne distratte di Proserpina (come suona l'accusa di Cerere in Claudiano, *de raptu Proserpinae* III 190-2, con Onorato 2008) viene smentita dalla narratrice, che anzi racconta dell'affanno nel cercarla e della loro pena, tale da indurle a voler restare per sempre sui luoghi della sua scomparsa. Il dubbio sulla giustizia divina dunque rientra, e anzi la metamorfosi diventa il riconoscimento, da parte degli dèi, di un atto di *pietas*, premiato con la conservazione di una voce e di un volto umani (di cui si tace completamente l'effetto funesto). Figlie del fiume Acheloo (cfr. anche XIV 87-8 *Acheloiadum ... Sirenum*; da Apollonio, IV 893 Ἀχελωΐδες anche in Columella, X 263 e Claudiano, *de raptu Proserpinae* 254) e appunto di una Musa, localizzate in un'isola o sulle coste italiche o della Sicilia (cfr. Bettini – Spina 2007, p. 106 sgg.), le Sirene (in numero di due, quattro o più spesso tre) sono figure note fin da Omero (*Od.* XII 39 sgg., 158 sgg., con A. Heubeck, *Omero. Odissea*, III, Milano 1983, *ad locc.*), e regolarmente personificano un rischio fatale per i naviganti. Così anche in Apollonio, IV 893 sgg., che – dopo il cenno di Euripide, *Hel.* 167 sgg. – le associa a Proserpina («un tempo servivano la grande figlia di Deo, quando era ancora vergine»; trad. G. Paduano; sulla distorsione proninfe da parte di Calliope cfr. anche Barchiesi 2002a, p. 192). Il loro aspetto è tradizionalmente ibrido, con testa di donna e corpo alato di uccello («sembravano in parte uccelli, in parte giovani donne», *ibid.*); più tarda, forse anche di molto, l'iconografia che assegna loro una coda di pesce (Bettini – Spina 2007, p. 136 sgg.). Dato il contesto di competizioni artistiche (Pieridi, Aracne, Marsia) in cui Ovidio le inquadra, è interessante la notizia, fornita dal grammatico d'età imperiale Elio Erodiano (cfr. Bettini – Spina 2007, pp. 62-3), di una gara canora tra Muse e Sirene, che ne sarebbero uscite sconfitte; ed è una sorta di gara canora, che le vede ancora vinte, anche quella con Orfeo in Apollonio (IV 902-12). Sul mito cfr. in partic. Bettini – Spina 2007.

555. *doctae*: l'epiteto è caratteristico delle Muse (cfr. v. 255 e la nota relativa; cfr. anche *doctos ... cantus* a v. 662), ma Calliope generosamente lo estende alle Sirene (che appartengono alla loro famiglia), forse per la loro abilità canora (e anche come cenno allusivo alla tradizione letteraria che le ospita). E potrebbe anche esserci un rinvio per il lettore alla tradizione della gara musicale che le avrebbe opposte alle Muse stesse.

556-8. *quam ... remis*: la metamorfosi delle Sirene nasce, dopo la vana ricerca di Proserpina, dal loro desiderio, che gli dèi assecondano, di restare vicine alla compagna scomparsa (secondo una fonte mitografica tarda, per poter continuare a cercarla anche in mare: cfr. *Mythographi Vaticani II* 123). La loro natura di uccelli del mare contribuisce a spiegare l'immagine dei «remi delle ali» per indicare il volo (cfr., oltre a *Ars* II 45 *remigium uolucrum*, già Lucrezio, VI 743 *remigii oblitae pennarum uela remittunt*; altro in Rosati 1996 a *Her.* 18, 215); e *insistere* rileva la volontà di restare nello spazio marino per dare sfogo al lutto. Il «fermarsi sui remi» sembra però suggerire obliquamente al lettore il destino che attende la navigazione di quanti verranno attratti e trattenuti dal loro canto (l'idea del «restare» è rafforzata dal *remansit* finale di v. 563); e in questo c'è forse un nesso con la colpa di non aver «trattenuto» Proserpina.

559-60. *artus ... pennis*: la metamorfosi (che viene «vista» riflessivamente da coloro che la subiscono) in uccelli è parziale. Oltre alla voce umana ne resta escluso il volto di fanciulle, ovviamente per associare un tratto di seduzione erotica al fascino del loro canto (cfr. *Ars* III 311-5, dove l'affermazione che *res est blanda canor* è comprovata dal potere delle Sirene, nonostante il loro aspetto ibrido: *monstra maris Sirenes erant*), cui forse dovrebbe contribuire anche l'imbiondirsi delle penne (sul fascino del biondo ved., p. es., Pease 1935, pp. 471-3; cfr. tuttavia anche VI 718): cfr., p. es., le alette dorate, insieme ai capelli biondi, di Mercurio in Apuleio, *Met.* X 30, 4. Il ben noto carattere fatale di questo canto è però totalmente sottaciuto (una «tactful omission» secondo Zissos 1999, p. 107). In Claudiano, dove non si parla di metamorfosi (le Sirene sono *uolucres* già come compagne di Proserpina, cfr. *de raptu Proserpinae* III 190), non si tace l'effetto funesto della voce delle Sirene, ma Cerere lo interpreta come una loro vendetta per la perdita di Proserpina (*ibid.* 254-8): *rapidis Acheloides alis / sublatae Siculi latus obsedere Pelori / accensaeque malo iam non impune canoras / in pestem uertere lyras; uox blanda carinas / alligat, audito frenantur carmine remi.*

564-71. *At medius ... exit*: conclusa (come segnala uno dei tipici indicatori di continuità, *remansit*; cfr. già *mansit* a v. 235) la sezione sulle metamorfosi accessorie conseguenti alla storia di Cerere in cerca della figlia, il racconto torna alla decisione di Giove sul destino di Proserpina. Una decisione salomonica (*ex aequo*, come la posizione intermedia di Giove fra il fratello Dite e Cerere, sua sorella in quanto figlia anche lei di Saturno), che prevede per lei, divinità eccezionalmente comune al regno degli inferi come a quello dei superi, un soggiorno alternativo di uguale durata nell'uno e nell'altro (una simmetria mimata anche dalla struttura del v. 567). Proserpina di colpo si

rasserena, come quel cielo a cui l'immagine del v. 512, mediata dalla comune metafora della fronte «serena», aveva associato non lei, ma la madre Cerere (come a suggerire una loro identità affettivo-emotiva: Hinds 1987, pp. 96-7). Probabilmente implicita anche l'idea che il ritorno di Proserpina si associa all'arrivo della primavera.

572-3. *Ceres ... fons*: la storia di Aretusa, sinteticamente anticipata a v. 494 sgg. (dopo la semplice menzione del suo nome a v. 409) e rinviata a un momento più opportuno (vv. 498-501), viene finalmente, e diffusamente, narrata dalla ninfa stessa: la raggiunta tranquillità di Cerere (*secura* riprende chiaramente v. 500 *cura ... leuata*) rende ora possibile il racconto.

574. *conticuere undae*: nitida ripresa del celebre *incipit* virgiliano (*Aen.* II 1 *conticuere omnes*) che avviava il racconto di Enea (che narra un'altra traslazione da est a ovest, quella dei Troiani verso l'Italia), il cui modello verrà nuovamente richiamato dalla ripresa a v. 635 di *renarro*, prima di Ovidio solo in *Aen.* III 717 *fata renarrabat diuum*, alla fine di quello stesso racconto. Un'altra vistosa traccia dell'*Eneide* è ai vv. 498-9 *tantique per aequoris undas / aduehar*, che richiama analoghe formulazioni virgiliane, come *Aen.* I 376 *diuersa per aequora uectos*; III 325 *diuersa per aequora uectae*; VI 335 *uentosa per aequora uectos*; 692 *quanta per aequora uectum*; VII 228 *tot uasta per aequora uecti.*

574-5. *sustulit ... caput*: il gesto caratteristico delle divinità acquatiche che emergono dal loro elemento, come Ciane a v. 413 *gurgite quae medio summa tenus exstitit aluo*, o Aci a XIII 893 *subito media tenus exstitit aluo.*

575. *uirides ... capillos*: il gesto, successivo a quello dell'emersione, dello strizzarsi i capelli bagnati evoca un clima di mollezza femminile, anzi sembra legato al preciso modello iconografico di Venere Anadiomene (come in *Ars* III 224 *nuda Venus madidas exprimit imbre comas* e altrove: cfr. Gibson 2003, *ad loc.* e Rosati 1996 a *Her.* 18, 104): quasi un segnale del racconto erotico che la ninfa sta introducendo. Per l'immagine dei «capelli verdi», un colore che Ovidio associa spesso al mare e ai suoi abitanti, cfr. II 12 *pars in mole sedens uirides siccare capillos* (le Naiadi), con Bömer, e XIII 960-1 *uiridem ferrugine barbam / caesariemque meam* (Glauco); Orazio, *Carm.* III 28, 10 *uiridis Nereidum comas*, con Nisbet – Rudd 2004; Ovidio, *Trist.* I 2, 59 *uiridesque dei, quibus aequora curae*, da cui Stazio, *Siluae* I 5, 15 *deae uirides* (le Naiadi), ma anche I 2, 124 *uirides ... sorores* (le Eliadi). L'associazione fra verde e mare sarà stata facilitata dall'idea del vetro (cfr. Servio, *ad Geor.* IV 335 *hyalino, uitreo, uiridi, nymphis apto*), un materiale comunemente legato alla trasparenza dell'acqua (cfr. Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 17, 20 e Nisbet – Rudd 2004 a Orazio, *Carm.* III 13, 1; Bömer a Ovidio, *Met.* IV 354): lo conferma l'immagine dei

«capelli di vetro» ancora in Stazio, *Siluae* I 5, 15-6 *deae uirides, liquidosque aduertite uultus / et uitreum teneris crinem redimite corymbis*, su cui possono aver influito suggestioni provenienti da prodotti artistici, come gemme, cammei o vetri colorati (cfr. Rosati 2007, p. 291 nota a IV 353-5).

576. *ueteres ... amores*: un po' strano l'aggettivo, che risulta calibrato sul lettore extradiegetico più che sui destinatari dei vari livelli diegetici (Minerva, le ninfe-giudici, Cerere). In effetti sembra quasi un marchio neoterico-elegiaco questo nesso poetico, legato a una posizione pressoché fissa dell'esametro, designante gli amori del mito, e in contesti di racconto: dopo Catullo, 96, 3 *desiderio ueteres renouamus amores* (nel carme a Calvo per Quintilia), cfr. Tibullo, II 4, 47 *atque aliquis senior ueteres ueneratus amores* (cfr. Murgatroyd 1994, *ad loc.*); Ovidio, *Her.* 16, 257 *cantabam ueteres resupinus amores* (Paride che si serve dello schermo del mito per corteggiare Elena davanti a Menelao); Columella, 10, 205 *Acrisioneos ueteres imitatur amores* (gli amori di Giove, allusivo a Danae); Stazio, *Siluae* I 2, 90 *tu ueteres, iuuenis, transgressus amores* (il leggendario amore di Leandro). Ma cfr. anche Ovidio, *Met.* XIII 737 *ibat et elusos iuuenum narrabat amores* (Scilla che alle ninfe marine racconta dei suoi pretendenti frustrati) e soprattutto la scena degli amori divini narrati da Climene in Virgilio, *Geor.* IV 347 *aque Chao densos diuum numerabat amores* (Barchiesi 2002a, p. 191). Nel gruppo delle ninfe acquatiche sue ascoltatrici c'è infatti anche Aretusa (v. 344 *et tandem positis uelox Arethusa sagittis*), che ha un rilievo particolare di fronte al dolore di Cirene (vv. 350-2) *omnes / obstipuere; sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flauum caput extulit unda* (un gesto chiaramente ripreso dall'Aretusa ovidiana al v. 487). Notevole che un uditorio di «fanciulle» fosse previsto anche dal magro frammento di Telesilla (cfr. la nota a 577-641) che menziona Artemide inseguita da Alfeo. Per questo tipo di scena (ambientazione naturale, narratore e pubblico entrambi femminili, amori divini come tema) cfr. anche Properzio, II 30, 27-30 *illic aspicies scopulis haerere Sorores / et canere antiqui dulcia furta Iouis, / ut Semelast combustus, ut est deperditus Io, / denique ut ad Troiae tecta uolarit auis* (dove Fedeli 2005, p. 863 segnala, in campo figurativo, rappresentazioni vascolari di Muse, sole o circondate da altre, che suonano sedute su rocce).

577-641. *Aretusa e la sua metamorfosi.* Il nome di Aretusa, un idronimo (di etimologia discussa) molto comune per designare fonti sparse in tutta la Grecia, è legato soprattutto alla fonte sita sulla costa orientale dell'isoletta di Ortigia, davanti a Siracusa (tanto da fungere da sinonimo della città stessa, come in Virgilio, *Ecl.* 10, 1), verosimilmente

connessa al culto di Diana, dea eponima del luogo (cfr. la nota a 640, e Maddoli – Saladino 1995, pp. 212-3; cfr. anche F. Williams, *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford 1978, pp. 57-8). La leggenda che riconduce la provenienza della fonte, attraverso un percorso sottomarino, alla regione greca dell'Elide, sulle coste occidentali del Peloponneso, è molto antica, e legata al fatto che l'Elide (dove per di più esisteva un'altra fonte Aretusa) era la regione dei colonizzatori di Siracusa (su leggende analoghe di fiumi sottomarini cfr. Maddoli – Saladino 1995, p. 212). Il presupposto naturalistico che favoriva la leggenda, e rendeva la fonte notissima nell'antichità (Cicerone, *Ver.* IV 118, con Baldo 2004; *celebratissimum carminibus fontem* dice Seneca, *Dial.* VI 17, 3), era il fatto che, nonostante sgorgasse davanti al mare, essa emanava acqua non salata ma dolce, e dunque poteva apparire una prosecuzione in Sicilia del fiume della madre-patria, l'Alfeo. Il maggior fiume del Peloponneso nasce infatti in Arcadia e attraversa la Messenia e l'Elide presso Olimpia sfociando nel mar Ionio, in direzione della Sicilia (detto perciò mare «siculo»); presenta un andamento carsico (anzi è tra i più noti fiumi carsici nel mondo antico: Seneca, *Nat. quaest.* III 26, 4 e VI 8, 2; di altri parla Pitagora in *Met.* XV 273 sgg.), cioè scompare due volte sotto terra e poi riemerge a lunga distanza (il suo percorso è dunque frazionato in tre tratti): una circostanza che avrà ovviamente favorito la leggenda del percorso sottomarino (suo o/e di Aretusa) fino a Ortigia. Così come la lunghezza e tortuosità del suo corso attraverso il Peloponneso può avere a che fare con la tortuosità della lunga fuga della ninfa, e del fiume che la insegue, nel racconto di Ovidio (vv. 607-8).

Le testimonianze più antiche, di Ibico (fr. 323 Davies) e Pindaro (*Nem.* 1, 1 sgg.), sembrano presupporre una forma della leggenda che identifica nell'acqua della fonte Aretusa a Ortigia quella del fiume Alfeo (o almeno anche la sua). Che l'acqua di Aretusa sia la stessa dell'Alfeo è attestato in vari autori scientifico-naturalistici (Seneca, *Nat. quaest.* III 26, 5; VI 8, 2; *Dial.* VI 17, 3; Plinio, *Nat. Hist.* II 225 e XXXI 55), che ignorano la componente erotica; mentre Virgilio, *Aen.* III 694-6 *Alpheum fama est huc Elidis amnem / occultas egisse uias subter mare, qui nunc / ore, Arethusa, tuo Siculis confunditur undis* sembra implicare una doppia identità nell'acqua della fonte e non escludere del tutto quella componente (per *confunditur* cfr. v. 638 e la nota relativa). Della versione di Ovidio, dove la fuga di Aretusa in Sicilia permette alla ninfa di sottrarsi all'assalto erotico di Alfeo (che non attraversa quindi il mare Ionio), non risultano attestazioni precedenti. L'idea di un inseguimento erotico concluso da metamorfosi è presente in realtà anche nella versione di Pausania, V 7, 2, secondo la quale Alfeo sarebbe stato un cacciatore innamoratosi di Aretusa, an-

ch'essa cacciatrice, che lo avrebbe respinto scappando a Ortigia e lì trasformandosi in fonte; e allora «per amore, anche Alfeo si mutò nel fiume» (verosimilmente per unirsi a lei): la priorità di questa versione (nota già alla poetessa argiva Telesilla, fr. 717 Page), che ha come oggetto Artemide, cui poi si sarebbe sostituita la ninfa, sembra difficilmente contestabile (Larson 2001, p. 214; contraria Forbes Irving 1990, p. 305). In ogni caso l'elemento erotico, che trasforma la leggenda dei coloni in un mito d'amore, è già presente in un carme breve del poeta Mosco (un siracusano), in cui Alfeo, istruito a nuotare da Amore, si reca in Sicilia dall'amata Aretusa (*Apospasmata* 3 Gow), e che Ovidio sembra presupporre (cfr. anche la nota a 638). Non stupisce che l'erotizzazione della leggenda si collochi in età ellenistica, e non si può escludere che avesse qualche spazio nel perduto trattato di Callimaco sui fiumi (cfr. frr. 457-9 Pfeiffer), come potrebbe far ipotizzare un passo dello stesso Ovidio sugli amori dei fiumi in *Am.* III 6, 23 sgg., dove pare attestata una versione del mito diversa da quella delle *Metamorfosi* (29-30 *quid? non Alpheon diuersis currere terris / uirginis Arcadiae certus adegit amor?*: Alfeo cioè qui parrebbe arrivare in Sicilia; la versione delle *Metamorfosi*, invece, sembra richiamare *Pont.* II 10, 27-8 *nec procul hinc nympha est quae, dum fugit Elidis amnem, / tecta sub aequorea nunc quoque currit aqua*). Dopo Ovidio il legame erotico fra Alfeo e Aretusa, spesso visto come un amore felicemente corrisposto, pare una costante nei frequenti richiami al mito (p. es. Stazio, *Siluae* I 2, 203-8; *Theb.* I 271-2; Luciano, *de saltatione* 48; Achille Tazio, I 18; Ausonio, *Ordo urbium nobilium* 94-7; Sidonio Apollinare, *Carmina* 1, 9, 102-5; Nonno, *Dion.* VI 339-65; XIII 323-7; XXXVII 172-3; XL 559-62; XLII 105-7).

La storia di Aretusa presenta numerose, evidenti analogie con quella di Dafne, il *primus amor* (I 452) del poema e paradigma di rapporto «asimmetrico», a cominciare dalla caratterizzazione del personaggio, la ninfa cacciatrice devota di Diana e restia all'eros, e dall'inseguimento che si conclude con la frustrazione dell'inseguitore. Sul motivo dell'inseguimento erotico, un'immagine che risale fin alla lirica greca arcaica, cfr. Kaempf-Dimitriadou 1979; C. Sourvinou-Inwood, *A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings*, «JHS» CVII 1987, pp. 131-53; B.R. Nagle, *Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's Metamorphoses*, «Ramus» XVII 1988, pp. 32-51; A. Stewart, «Rape?», in E.D. Reeder (ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore-Princeton 1995, pp. 65-79. Che Aretusa sfugga allo stupro, un punto che alcuni studiosi ritengono incerto (Johnson 2008, p. 69 è anzi convinta che ne resti vittima), a me sembra indubitabile (cfr. anche Kenney 1986, p. 407), e tanto più significativo proprio perché contraddice un dato comune nelle varie versioni del mito. Una probabile innovazione di Ovidio, dunque, che oltre a spiegare eziologicamente la «non contaminazione» dell'acqua della fonte con quella salata del mare (cfr. Virgilio, *Ecl.* 10, 5; Stazio, *Theb.* IV 239-40), da un lato rientra nella strategia di compiacere le ninfe, attribuendo a una di loro un successo che la sottrae al consueto ruolo di preda erotica (è lo stesso piacere di Scilla di narrare *elusos iuuenum ... amores*, XIII 737), e dall'altro bilancia con questa «vittoria di Diana» il potere di Venere, egemone in terra siciliana, e di cui Proserpina è la vittima principale (evidente anche il parallelo con il successo delle Muse che sfuggono a Pireneo a vv. 289-93).

Sul piano narrativo, la storia di Aretusa è particolarmente complessa. Come sembra suggerire la tmesi conclusiva *hac ... tenus* (cfr. la nota a 642), quasi un marchio della storia, Ovidio sperimenta una tecnica singolare, tesa a mimare la natura carsica di questo corso d'acqua, attraverso una narrazione che procede a tratti (dopo la prima menzione al v. 409 la ninfa-fonte torna in scena ai vv. 487-508 per poi uscirne e ancora riapparire un'ultima volta e dar corso al racconto della sua storia ai vv. 572-641), secondo un andamento appunto carsico. E anche sul piano strutturale è notevole che la tecnica della *mise en abyme* tocchi qui il massimo di complessità di tutto il poema, scendendo fino al quarto livello narrativo (la narratrice Aretusa, che a sua volta peraltro dà voce ad Alfeo, è sulla bocca di Calliope, che è sulla bocca della Musa, che è sulla bocca del narratore primario), proprio nell'episodio che racconta la storia di un corso d'acqua che «si inabissa» nel fondo del mare e sposta il fuoco del racconto dalla Grecia alla Sicilia. Al tempo stesso il racconto (fatto da lei stessa) della fuga della ninfa sembra voler tradurre narrativamente la comunissima metafora del «corso» o «flusso» del racconto, o di un discorso (*ThlL* IV, col. 1517, 84 sgg. e VI 1, col. 972, 56 sgg.; Fantham 1972, pp. 174-5; per l'immagine del «fiume poetico», legata alla tradizione callimachea, cfr. almeno Orazio, *Carm.* IV 2, 5 sgg.). Sulla tecnica narrativa dell'episodio cfr. Barchiesi 2002a, pp. 187-95; Rosati 2009b.

578-9. *una ... casses*: Aretusa appartiene al tipo-Dafne (I 475 sgg.), cioè alla categoria di donna ribelle al potere universale di Amore che Venere aveva indicato a suo figlio come modello negativo da combattere (vv. 375-6).

580-4. *formae ... putaui*: l'opposizione (segnata dall'allitterazione sillabica) *fortis ... formosae* definisce la condizione di Aretusa, che replica quella di Dafne (cfr. I 488-9 *te decor iste quod optas / esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat*). Qualche analogia, nella condanna della propria bellezza come causa di danni, con la condizione di Elena (cfr. A.N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 16 and 17*, Cambridge

2006, pp. 325-6), che sa di esporsi così all'accusa di *rusticitas* (*Her.* 17, 12-3). In tutto il racconto Aretusa rivela un'autocoscienza che sembra maturata successivamente ai fatti narrati: come qui si dice consapevole di esser stata *rustica*, smentendo l'assioma ovidiano che *delectant etiam castas praeconia formae* (*Ars* I 623), così poi esibirà il distacco di un narratore onnisciente (vv. 603, 615, ecc.). Per l'alternanza, nel suo racconto, di uno «sguardo» ora femminile ora maschile cfr. Salzman-Mitchell 2005, pp. 178-81.

585. *lassa ... silua*: come Narciso (III 407-14) stanco per la caccia e la calura, anche Aretusa, che torna dalla selva di Stinfalo (in Arcadia, sede di culto di Diana), si lascia attrarre da un *locus amoenus*, scenario abituale di violenza erotica (cfr. la nota a 385-91, ma già IV 297 sgg., nell'episodio di Ermafrodito). Il suo fascino ambiguo si esprime qui soprattutto nell'elemento acquatico, che ovviamente prefigura il destino di metamorfosi della ninfa.

586. *aestus ... aestum*: il verso (che nella sua struttura anulare crea una vera e propria icona della «geminazione») richiama l'*incipit* di *Am.* I 5 *aestus erat, mediamque dies exegerat horam*, l'elegia più erotica della raccolta ovidiana. La ripresa segnala naturalmente il tema della storia incipiente; cfr. anche *Met.* X 126-7 *aestus erat mediusque dies, solisque uapore / concaua litorei feruebant bracchia Cancri*, come scenario della futura storia di Ciparisso.

588. *perspicuas*: la sola altra occorrenza nel poema a IV 300, nella storia parallela di Ermafrodito; sulla centralità della componente visiva nell'episodio cfr. Salzman-Mitchell 2005, p. 179 sgg. Sul motivo cfr. almeno Marziale, VIII 68, 8 *calculus in nitida sic numeratur aqua*; Plinio il Giovane, *Ep.* VIII 8, 2 *hunc subter exit fons et exprimitur pluribus uenis sed imparibus, eluctatusque quem facit gurgitem lato gremio patescit, purus et uitreus, ut numerare iactas stipes et relucentes calculos possis*; Ausonio, *Mosella* 66-7. Per il motivo della trasparenza delle acque, e la sua valenza metapoetica, nella poesia tardo-antica cfr. Galand-Hallyn 1994, p. 364 sgg.

588-9. *numerabilis ... calculus*: il nesso racchiude un gioco di parole con *calculus* nel senso di sassolino usato per calcoli numerici: cfr. anche XV 44-5 *calculus immitem demittitur ater in urnam: / quae simul effudit numerandos uersa lapillos*; Seneca, *Dial.* IX 14, 7 *numerauit calculos*; Marziale, XIV 17; ecc.; *OLD*, *s. u.* 3.

589. *putares*: il topico segnale ecfrastico (cfr. la nota a 193-4) conferma il carattere artistico e spettacolare di questo *locus amoenus*. Questo «piacere dello sguardo», in cui si potenziano a vicenda il morbido erotismo di corpi levigati e la loro estetizzazione come opere d'arte, avrà un suo spazio in alcuni epigrammi di Marziale, che non a caso alludono a questi passi ovidiani (cfr. G. Rosati, «Luxury and Love: the Encomium as Aestheticisation of Power in Flavian Poetry», in R. Nauta – H.-J. van Dam – J.J.L. Smolenaars [edd.], *Flavian Poetry*, Leiden-Boston-Köln 2006, pp. 41-58, in partic. pp. 55-6).

592-3. *primum ... tenus*: la lenta, progressiva immersione del corpo (ignaro dell'insidia che lo attende) nell'acqua richiama quella di Ermafrodito a IV 342-3 *in adludentibus undis / summa pedum taloque tenus uestigia tingit*. Come questi entrava nell'acqua della fonte-ninfa intenta a sedurlo, così Aretusa si immerge nell'acqua della divinità fluviale maschile che tenterà insidiosamente di unirsi a lei.

594-8. *mollia ... fontis*: ancora vistose le analogie con Ermafrodito: come lui Aretusa si libera dei *mollia uelamina* (IV 345) abbandonandosi al piacere del bagno e del nuoto (IV 352-3) ma esponendosi così allo sguardo e all'assalto erotico dell'amante in agguato.

599-603. L'esuberanza erotica di Alfeo (un tratto peraltro tipico di tutti i fiumi), attestata anche dal racconto di Pausania, VI 22, 9, dove il dio fluviale tenta di fare violenza ad Artemide, trova la sua *climax* nel paradosso del fiume che «arde» (molto amato da Ovidio: cfr. p. es. *Am.* III 6, 26 *gelidis incaluisse uadis*; altro in Rosati 1996 a *Her.* 18, 41-2).

600. *rauco ... ore*: il suono (*murmur*) giunge del tutto inatteso, dopo *sine murmure* di v. 587 e un'insistenza sulla trasparenza dell'acqua che sembrava assicurare l'assenza di ogni insidia. L'epiteto, comune per il suono di corsi o masse d'acqua (Virgilio, *Aen.* VI 327 *rauca fluenta*; IX 124-5 *amnis / rauca sonans*; Orazio, *Carm.* II 14, 14 *rauci fluctibus Hadriae*; Properzio, II 30, 20 *Hyrcani litora rauca maris*; Ovidio, *Her.* 18, 26 *raucis ut mare feruet aquis*), si presta a connotare la voce eminentemente «maschile» dei fiumi, come del Tevere in *Fasti* V 637-8 (*Thybris harundiferum medio caput extulit alueo / raucaque dimouit talibus ora sonis*; in *Ars* III 289 è indicato come suono tutt'altro che femminile: *illa sonat raucum quiddam*; e del resto l'epiteto è peculiare del suono del corno, quasi un simbolo di virilità), e dunque ne suggerisce anche il desiderio; per una situazione analoga cfr. *Am.* III 6, 51-4 con il corteggiamento dell'Aniene a Rea Silvia: *hanc Anien rapidis animosus uidit ab undis / raucaque de mediis sustulit ora uadis / atque ita «quid nostras» dixit «teris anxia ripas, / Ilia...?»*.

604. *sic ... sic*: la struttura del verso visualizza le rispettive posizioni di inseguito e inseguitore, una doppia prospettiva che si riflette nel parallelismo dei due versi successivi, dove la stessa similitudine con soggetto rovesciato esprime il punto di vista dei due personaggi e dei loro rispettivi ruoli (attivo/passivo). Un precedente significativo è ancora nella storia-paradigma dell'inseguimento di Dafne: cfr. I 535-8

alter inhaesuro similis iam iamque tenere / sperat et extento stringit uestigia rostro, / alter in ambiguo est, an sit comprensus, et ipsis / morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit. La similitudine della colomba terrorizzata dallo sparviero tornerà nella storia dello stupro di Filomela da parte di Tereo (VI 527-30, con la nota relativa).

607-8. *Orchomenon ... Elin*: l'inseguimento attraverso le diverse città e località dell'Arcadia è tutt'altro che lineare; prezioso l'accumulo dei nomi propri greci e l'esametro spondiaco.

612-3. *per ... cucurri*: la somiglianza con III 226-7 *per rupes scopulosque adituque carentia saxa, / quaque est difficilis quaque est uia nulla, sequuntur* (la fuga di Atteone) induce Tarrant 2004 a ipotizzare l'atetesi («fortasse secludendi»). Ma questo in sé non sembra argomento sufficiente e, anche se i versi possono sembrare superflui per il senso, l'insistenza sulla fuga disperata di Aretusa potenzia l'effetto di *suspense* prodotto dalla vista improvvisa (reale o temuta) dell'ombra «da dietro le spalle».

616-7. *ingens ... oris*: l'idea del «fiato sul collo» (*ingens* come *longam* di v. 614 registra il punto di vista della vulnerabilità femminile) che terrorizza la vittima inseguita è già a I 541-2 (ancora Dafne) *ocior est requiemque negat tergoque fugacis / imminet et crinem sparsum ceruicibus adflat* (con Barchiesi 2005, p. 212 nota a I 542). Ci potrebbe essere anche un implicito riferimento alla locuzione greca, attestata negli *Uccelli* di Aristofane, «ansimare l'Alfeo» ('Αλφειὸν πνέων, v. 1121) per indicare il respiro affannoso nella corsa degli atleti olimpici nell'Elide.

618. *fessa ... opem*: il richiamo esplicito a Dafne in fuga da Apollo (I 544a-6 *uicta labore fugae ... / «fer ... opem ...»*) segnala ancora una volta le analogie con la storia-archetipo del tentato ratto, ma forse anche con la versione, attestata da Partenio, che prevedeva la salvezza di Dafne dallo stupro grazie alla Terra che le si apriva sotto i piedi offrendole una via di fuga (cfr. Barchiesi 2005, p. 205 nota a I 452-567), facendo quindi da modello alla vicenda di Aretusa.

625. *bis ... uocauit*: la ripetizione, quasi un effetto d'eco, sembra un tratto dello stile di Alfeo (*bis «io Arethusa, io Arethusa!» uocauit* replica il modulo dei vv. 599-600 *«quo properas ...?» ... «quo properas?» iterum ... dixerat*; Wills 1996, p. 56): un linguaggio «insidioso nella sua semplicità e sinistro nella sua ripetizione» (Curran 1978, p. 234). Notevole il doppio iato, che ricorda quello del prezioso v. 409 in cui il nome della ninfa compariva per la prima volta.

626-7. *agnae ... frementes*: la similitudine dell'agnella terrorizzata dal lupo sarà ripresa per lo stupro di Filomela a VI 527-8 *illa tremit uelut agna pauens quae saucia cani / ore excussa lupi nondum sibi tuta uidetur* (mentre quella della lepre inseguita dai cani era nell'episodio di Dafne: I 533 sgg.). Anche il nesso *stabula alta* (da analoga similitudine in Virgilio, *Aen.* X 723) tornerà in quel contesto a VI 521 (cfr. la nota relativa). Notevole l'impiego del punto di vista della vittima assediata.

631. *seruat*: il verbo esprime sia l'attenzione visiva con cui Alfeo scruta la nuvola sospetta (*OLD*, *s. u.* 2), sia la vigilanza di una sentinella che presidia la postazione di guardia (*OLD*, *s. u.* 1), con lo stesso atteggiamento di Argo di fronte alla mucca-Io: *cetera* (scil. *lumina*) *seruabant atque in statione manebant* (I 627).

632-3. *sudor ... guttae*: l'immagine del «sudore freddo» (da paura: dopo Ennio, *Annales* 417 Skutsch *tunc timido manat ex omni corpore sudor* cfr., p. es., Ovidio, *Am.* III 14, 38 *perque meos artus frigida gutta fluit*; Seneca, *Tro.* 487 *sudor per artus frigidus totos cadit*; Apuleio, *Met.* X 10, 1 *perque uniuersa membra frigidus sudor emanabat* con M. Zimmerman, *Apuleius. Metamorphoses. Book 10*, Groningen 2000, *ad loc.*; è comune ovviamente come sintomo nel linguaggio medico) avvia la metamorfosi liquida della ninfa, che è dunque la rappresentazione narrativa di quella metafora. Notevole nel v. 633 il fonosimbolismo prodotto dal gocciolio delle gutturali.

635. *citius ... renarro*: la notazione metanarrativa di Aretusa instaura un rapporto fra tempo narrato e tempo della narrazione (come quella di Venere a X 679 *neue meus sermo cursu sit tardior ipso*), e vuole probabilmente segnare un contrasto con la lenta descrizione della liquefazione di Ciane (v. 429 sgg.): è in linea con la sua coscienza della funzione svolta (cfr. anche vv. 498-501 e la nota relativa), e del tutto adeguata alla sezione del poema che, con il livello narrativo più profondo, raggiunge il massimo della sua complessità strutturale. Il verbo è probabile conio virgiliano (*Aen.* III 717 *fata renarrabat diuum*), e dopo Ovidio (anche a VI 316) ricorre solo nell'epica di Stazio (*Theb.* III 400; XII 390) e Claudiano (*de bello Gothico* 621) e in un sotadeo adespoto (*Thracium nefas renarrat cantitans hirundo*) trasmesso da Servio, *de centum metris* (H. Keil, *Grammatici Latini*, IV, Lipsiae 1864, p. 459, 32). Il suo significato (di cui si è molto discusso in relazione al passo virgiliano: cfr. M. Fernandelli, «MD» XLII 1999, pp. 99-104) qui e a VI 316 sembra effettivamente da intendere come rievocazione di esperienze direttamente e intensamente vissute.

636. *in latices mutor*: diversamente da altri casi, in cui la metamorfosi è lo strumento con cui una divinità soccorre un mortale (p. es., in situazione perfettamente analoga, quando Dafne sta per cadere fra le braccia di Apollo, I 544a sgg.), qui la trasformazione in acqua è conseguenza spontanea della paura; l'aiuto di Diana sta invece nella via di fuga sotterranea prontamente offerta ad Aretusa.

638. *ut se mihi misceat*: Ovidio sembra aver tratto da Mosco, *Apospasmata* 3, 5 Gow κοὐ μίγνυται ὕδασιν ὕδωρ (dove Alfeo compie il <

suo percorso «a nuoto» senza unire le proprie acque a quelle del mare) l'immagine del mescolarsi delle acque, ma convertendola in chiave apertamente sessuale (la metafora del «mescolarsi» era peraltro comunissima fin da Omero: cfr. Adams 1982, pp. 180-1; cfr. anche *Met.* XIII 866 *perque tuas spargam – sic se tibi misceat! – undas*). Il *pun* avrà fortuna nella poesia epigrammatica e tarda (Ausonio, *Ordo urbium nobilium* 96-7; Nonno, *Dion.* XL 106 e VI 349-50). In *Pont.* II 10, 26 *quamque suis Cyanen miscet Anapus aquis* la fusione delle acque sembra invece indicare la tranquilla unione coniugale dell'Anapo con Ciane.

639. *Delia ... humum*: il nuovo, e risolutivo, intervento di Diana salva la ninfa dall'«effusione» del dio-fiume, offrendole una via di fuga sotterranea: sarà Ortigia, in virtù del legame che unisce l'isola alla dea (sul suo tempio e culto nell'isola cfr. Bernardini et alii 1995, p. 367, con bibliografia), ad aprirle l'accesso alla superficie. Riprendendo l'idea già dei vv. 501-4, *caecis ... mersa cauernis* assimila (pur con ben altro esito) l'esperienza di Aretusa a quella di Proserpina (cfr. Lucano, VI 642 *haud procul a Ditis caecis depressa cauernis*).

640. *aduehor Ortygiam*: una chiara ripresa, quasi una didascalia di tipo strutturale, di *aduehar Ortygiam* in identica sede al v. 499. Il rapporto di Ortigia (un nome connesso a ὄρτυξ, «quaglia», e probabile testimonianza di un antico culto teriomorfico, di cui restano tracce nel folclore locale) con Artemide-Diana, talora identificata con questa epiclesi (cfr. I 694-5 *Ortygiam studiis ipsaque colebat / uirginitate deam*), è legato all'isola di Delo sua patria (anticamente chiamata Ortigia: cfr. XV 337).

642-9. *Trittolemo diffonde l'agricoltura.* Appena Aretusa conclude il racconto, Cerere, ormai pacificata, aggioga il suo carro condotto da una coppia di serpenti alati e si dirige verso l'Attica. Lì lo consegna a Trittolemo, che incarica di distribuire il grano, parte in terre vergini e parte in terre già coltivate prima dell'ira della dea. Trittolemo si reca in Scizia (il granaio della Grecia), dove viene ospitato dal re Linco, che volendo però usurpare il merito del dono dell'agricoltura cerca di ucciderlo nel sonno. Cerere trasforma allora quest'ultimo in lince, e Trittolemo torna sul carro ad Atene. La terra che era stata al centro dell'*Inno a Demetra* (e anche della versione ovidiana dei *Fasti*) riceve quindi un suo spazio finale, soprattutto attraverso la figura di Trittolemo, che nell'*Inno* era un nobile ateniese vicino al re Celeo (v. 153) e nei *Fasti* figlio di quest'ultimo (IV 550), amato dalla dea che gli concede il privilegio di insegnare l'agricoltura all'umanità (vv. 559-60). Sull'attribuzione ad Atene dell'invenzione dell'agricoltura cfr. Lucrezio, VI 1 *Primae frugiparos fetus mortalibus aegris / dididerunt quondam praeclaro nomine Athenae* (Kenney 1986, p. 408). Il ruolo della città e dell'Attica all'interno del poema ovidiano sembra in generale ridimensionato (cfr. Gildenhard – Zissos 2004), ma in questo caso il silenzio sia sull'invenzione dei misteri eleusini sia sulla sua priorità nella pratica dell'agricoltura, il cui merito viene delegato a Trittolemo e trasferito alla Scizia, sembra funzionale alla volontà di Calliope (o forse piuttosto della Musa che ne «ripete» il racconto) di non accentuare i meriti di Cerere come dea potenzialmente rivale della preminenza di Minerva nei rapporti con la città (cui la dea mostrerà di tenere molto: VI 80-2): cfr. Barchiesi 2002a, p. 193.

642. *Hac ... tenus*: tmesi di *hactenus* (già a v. 250). Introdotto in poesia da Virgilio (*Aen.* X 625; XI 823-4; *ThlL* VI, col. 2749, 14 sgg.), anche come didascalia nella suddivisione del materiale da trattare (*Geor.* II 1 *hactenus aruorum cultus et sidera caeli*), è Ovidio che sviluppa (con ben ventuno occorrenze complessive della forma composta, sempre a inizio di esametro) e valorizza un uso specificamente narrativo dell'avverbio, per lo più come segnale della fine di un discorso diretto (*Am.* III 1, 31 *hactenus, et mouit*; 6, 79; *Her.* 6, 63; *Met.* II 610 *hactenus, et pariter uitam cum sanguine fudit*; V 332 *hactenus ad citharam uocalia mouerat ora*; VII 794 *hactenus, et tacuit*; X 423 *hactenus, et gemuit*; *Fasti* V 661), o comunque come forte segnale di scansione del racconto (p. es. in bocca al narratore Nestore a *Met.* XIII 956-7 *hactenus acta tibi possum memoranda referre, / hactenus haec memini*; poi cfr. Stazio, *Ach.* II 166-7). Ne stilizza anche una forma ellittica, che fa seguire all'avverbio il solo nome del parlante (*Met.* XII 82 *hactenus Aeacides*; XIV 512 *hactenus Oenides*). Lo stesso Virgilio ne introduce la forma con tmesi (*Aen.* V 603 *hac celebrata tenus sancto certamina patri*; VI 62 *hac Troiana tenus fuerit fortuna secuta*), che avrà comunque fortuna assai limitata: dopo Ovidio (qui e in *Trist.* I 10, 22) cfr. Stazio, *Theb.* IV 836 e XI 76 (Servio, *ad Aen.* V 603 la percepisce come parola unica: *iam usus obtinuit ut pro una parte habeatur. ergo aduerbium est*; cfr. anche *ad Geor.* II 1). La tmesi, in sé rara, non sembra qui senza una motivazione mirata (Barchiesi 2002a, p. 189 nt. 20): l'andamento «spezzato» del corso di Aretusa si riflette nella forma della dizione, come più in generale nella struttura «carsica» di tutta la sua storia (Rosati 2009b).

645. *Tritonida*: in una cornice narrativa che vede Minerva destinataria del racconto della Musa, l'epiteto che fa di Atene la città della dea (cfr. la nota a VI 1-2) suona come un gesto di omaggio nei suoi confronti (cfr. la nota a 642-9). Questo implica che la narrazione «interna» di Calliope sia almeno in parte rimodulata dalla voce della narratrice esterna, la Musa anonima (cfr. Barchiesi 2002b, pp. 192-3).

646-7. *partim ... partim*: mentre altrove Trittolemo è indicato co-

me il *primus inuentor* dell'agricoltura (p. es. *Trist.* III 8, 2 *misit in ignotam … rude semen humum*), la distinzione qui è necessaria, perché l'ira di Cerere al v. 474 sgg. implicava che l'agricoltura fosse già diffusa, come dono della dea, almeno in alcune terre, come la Sicilia (cfr. la nota a 474-86). È evidente il tentativo di conciliare la versione che assegna un ruolo a Trittolemo con la particolare struttura di questa sezione del poema, che presupponeva l'ira della dea contro la Sicilia.

650-61. *Punizione e metamorfosi di Linco.* L'ultimo breve episodio della storia narrata da Calliope riguarda l'ennesimo confronto fra un mortale e il potere divino (anche se mediato da un altro mortale, Trittolemo). Il protagonista è il re scita Linco, di cui non abbiamo notizia da altre fonti (Igino e Servio, che lo conoscono, dipendono da Ovidio), che vuole attribuirsi il merito della nuova tecnica e cerca di uccidere il giovane messo di Cerere. Sul piano strutturale, Linco svolge una funzione analoga a quella di Pireneo, e anche simmetrica, in quanto agli estremi del racconto della Musa, benché le due storie appartengano a voci narrative diverse; così come il tema dell'agricoltura come dono di Cerere è un ritorno all'inizio del racconto di Calliope (v. 341 sgg.). La Scizia, come la Tracia di Pireneo, è il regno di un sovrano che tenta di fare brutalmente violenza al suo ospite; ma anche il volo finale di Trittolemo che fugge dalla terra dell'aspirante assassino sul carro di Cerere ricorda il volo con cui le Muse si erano sottratte alla violenza di Pireneo.

651-2. *qua … patriam*: la classica formula omerica (cfr. Rosati 2007, p. 338 nota a IV 680) di accoglienza degli ospiti fa risaltare ancora di più la violazione del diritto di *hospitium* da parte del «barbaro», invidioso di uno straniero il cui arrivo su un carro volante dovrebbe provarne il ruolo di messo divino. Nel tentativo di uccidere l'ospite nel sonno è evidente l'analogia con un altro tiranno, Licaone: cfr. I 224 sgg.

657. *barbarus*: la caratterizzazione di Linco come il barbaro empio che si macchia di un crimine contro l'ateniese Trittolemo anticipa la storia del trace Tereo e delle figlie di Pandione.

660. *lynca*: come Licaone aveva «inverato» il suo nome diventando lupo, così anche per Linco il nome diventa realtà. Trattandosi però di un nome mai attestato altrove, sembra che Ovidio lo abbia coniato per l'occasione (Michalopoulos 2001, p. 115), come per farne *a posteriori* la figura-tipo di un modo di essere. Non è chiaro d'altra parte il nesso tra la metamorfosi e l'*ethos* del personaggio (la lince è un animale associato solitamente a Bacco, cfr. III 668 e IV 25; i Romani del tempo conoscevano solo la cosiddetta lince del deserto: cfr. Clausen 1994, a Virgilio, *Ecl.* 8, 3): forse riguarda l'astuzia felina con cui Linco tende la trappola all'ospite; o più probabilmente la punizione colpisce la sua incapacità di «vedere» che Trittolemo è un messo divino (e dunque implica un rovesciamento ironico della proverbiale acutezza di vista della lince: p. es. Plinio, *Nat. Hist.* XXVIII 122).

660-1. *rursus … iugales*: come l'emergere all'aria di Aretusa (v. 641) chiudeva la sua storia, così il volo con cui Trittolemo si allontana dalla Scizia per tornare ad Atene conclude simbolicamente il canto di Calliope. Anche il libro seguente terminerà con una partenza (della prima nave Argo: VI 721 *per mare non notum prima petiere carina*), così come il primo (Fetonte), il tredicesimo (Glauco) e anche il secondo (Giove che rapisce Europa). In generale, per l'immagine del viaggio come segnale di chiusura cfr. Gibson 2003 a *Ars* III 809-12. *Mopsopium*: un prezioso epiteto callimacheo (ed euforioneo: cfr. Mayer 1986, p. 51), da Mopsopo mitico re di Atene, sigilla l'ultimo verso di Calliope. Cfr. anche a VI 423 e *Her.* 8, 72; prima di Ovidio solo in Tibullo, I 7, 54.

662-78. Con la chiusura del racconto di Calliope resta aperta solo l'ultima cornice (avviata al v. 269, con le brevi parentesi dei vv. 294-300 e 335-7), quella gestita dalla voce di una Musa anonima a colloquio con Minerva. Costei torna alla storia che aveva motivato il racconto della contesa fra Muse e Pieridi, e narrando la punizione che colpisce queste ultime con la metamorfosi in gazze dà finalmente risposta alla curiosità di Minerva (il nome della nuova specie, cioè l'esito della storia, è come spesso l'ultima parola nella descrizione della metamorfosi, al v. 676, e richiama l'annuncio del v. 299). Per le divergenze di Ovidio rispetto al testo di Nicandro sul tipo di metamorfosi cfr. la nota a 294-678.

662. *doctos*: la nota di commento (subito dopo un termine letterariamente marcato come *Mopsopium*) della prima narratrice sul canto della narratrice interna, la somma Calliope, è anche una glossa riflessiva sull'intera sezione del poema, che spicca per il suo carattere programmatico-professionale, e che viene come incorniciata dalla corrispondenza di *doctos* con *doctas* del v. 255.

664. *concordi … sono*: la tradizionale concordia delle Muse (cfr. Barchiesi 1991, p. 7) è trasferita qui alle ninfe-giudici, quasi a suggerire quella sostituzione di ruolo che ha avuto luogo fra i due gruppi con la poesia bucolica ellenistica (cfr. la nota a 311-4), o forse anche il condizionamento delle ninfe di fronte alla schiacciante autorità artistica delle Muse. Il loro verdetto unanime (l'effetto è aumentato dal senso di *sonus* come «voce», che ne suggerisce appunto una tonalità

«musicale») sancisce la netta vittoria delle Muse stesse; tanto più stridente dunque il contrasto con lo scomposto insultante vociare (*conuicia uictae cum iacerent*, con effetto cacofonico; *magno clamore*, v. 670) delle rivali sconfitte.

667. *patientia libera*: l'atteggiamento indulgente di chi è superiore (come la *patientia* di Venere al v. 373: il termine rileva la differenza tra la condizione umana di queste e lo *status* divino delle Muse-dee) trova un limite nell'aggressività verbale, e poi anche fisica, delle Pieridi, che oltre alla sconfitta ottenuta sul campo (*certamine*) subiranno anche una punizione per il loro atteggiamento di ὕβρις. L'analogia con espressioni come II 143 *non est mora libera nobis* (al Sole non è consentito ritardare il suo compito; cfr. anche *Fasti* II 673) implica che le Muse sono tenute, indipendentemente dalla loro volontà, a eseguire la punizione.

669. *Emathides*: la sola altra attestazione del nome compare nel titolo del sunto di Antonino Liberale, che probabilmente lo leggeva in Nicandro, da cui dovrebbe derivare anche la ripresa ovidiana. Sulle implicazioni del richiamo alla regione cfr. la nota a 313-4.

672-4. *aspexere … uidet*: la metamorfosi viene percepita visivamente, e reciprocamente, da parte di coloro che la subiscono. Come era risultato vano il loro tentativo di parlare (v. 670), la volontà di battersi il petto (*plangi*) per lamentare la propria sorte trasforma il gesto nel movimento che permette il volo ai nuovi uccelli, le gazze (come era già accaduto a Coronide a II 584 sgg.): è il paradosso di come un tratto di continuità produce un risultato e un senso ben diverso nel passaggio dalla vecchia alla nuova forma. Lo stesso motivo è implicito a XIV 580 *ipsa suis deplangitur Ardea pennis*.

676. *nemorum conuicia*: l'apposizione parentetica, il cosiddetto *schema Cornelianum* (così O. Skutsch, «RhM» XCIX 1956, pp. 198-9; poi J.B. Solodow, *Raucae, tua cura, palumbes: Study of a Poetic Word Order*, «HSCPh» XC 1986, pp. 129-53), aggiunge un ulteriore indizio della presenza del modello di Gallo nell'episodio.

677. *nunc quoque*: come già alla fine del libro IV (cfr. Rosati 2007, pp. 353-4 nota a IV 802-3), il modulo eziologico solitamente sulla bocca del narratore esterno è trasferito al narratore interno (la Musa anonima) che, rivolgendosi di fatto al lettore (è rispetto a lui, non certo rispetto al tempo del dialogo fra la Musa e Minerva, che ha senso l'insistenza sulla lunga durata degli esiti della metamorfosi, realizzatasi solo *nuper*: cfr. v. 300), introduce un effetto di chiusura della storia e del libro.

678. *loquendi*: la nota finale sull'incontenibile «voglia di parlare» chiude la storia delle loquaci Pieridi-gazze (sul carattere sgradevole e non-femminile di *raucus* cfr. la nota a 600; sulla sua connotazione negativa in chiave poetologica, Hofmann 1986, p. 229; su *remansit*, la nota a 564-71) e insieme, quasi come un ironico commento metanarrativo, fa tacere l'ultima voce ancora attiva tra le molte della seconda parte del libro, quella della Musa che parla a Minerva. La didascalia di raccordo con il seguito della narrazione è, anche allo scopo di cementare la coesione dell'intera struttura, posticipata all'inizio del libro seguente.

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 III
(Libri V-VI)

a cura di Gianpiero Rosati

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Gioachino Chiarini

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

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

This edition reprinted and translated,
with additions, by Fondazione Lorenzo Valla
by arrangement with Oxford University Press.
First published by Oxford University Press in 2004.
Richard Tarrant © 2004

ISBN 978-88-04-58348-6

© *Fondazione Lorenzo Valla 2009*
I edizione settembre 2009

www.librimondadori.it