COMMENTO

Libro sesto

Il primo libro della seconda pentade presenta da subito, anche grazie alla presenza di Minerva, una forte continuità con il libro precedente, la cui seconda parte è occupata dalla contesa fra le Muse e le Pieridi, conclusa con un'esemplare punizione dell'arroganza di queste ultime. Sia la storia di Aracne, che sfida Minerva a una gara di abilità nell'arte della tessitura, provocandone l'ira e la punizione, sia altre di quelle successive (Niobe, i contadini licii, Marsia) rientrano in questa tematica del conflitto tra mortali e divinità, cruciale in una sezione del poema, e della storia del mondo che esso rappresenta, in cui si stanno definendo gli assetti di potere e i rapporti di forza tra i protagonisti (su alcune analogie nei passaggi dalla prima alla seconda, e dalla seconda alla terza pentade, cfr. Farrell 1999, p. 136).

Come già nella storia delle Pieridi in gara con le Muse (e poi di Marsia con Apollo), in quella di Aracne è centrale il rapporto fra potere e artisti, tra l'aspirazione all'autonomia di questi ultimi e i condizionamenti ideologici e sociali cui essi sono soggetti (non è irrilevante in Aracne la sua bassa estrazione sociale), un tema-chiave della cultura augustea e della vicenda artistico-biografica dello stesso Ovidio. Più in generale, vediamo rappresentati una serie di miti (Niobe, Latona, Marsia) familiari nel panorama artistico-figurativo della Roma augustea anche per il loro implicito significato politico («i lettori del canto VI facevano una sorta di passeggiata dentro Roma», Néraudau 1983, p. 89) e per il messaggio che attraverso di essi il potere intendeva comunicare. Ma quegli stessi lettori potevano trovare, nella storia di Niobe e nel tema della divinizzazione del sovrano, motivo di riflessione sulle forme che il potere di Augusto stava assumendo.

Il libro VI è dominato dalle donne: la centralità delle figure di Aracne, Niobe, Procne e Filomela (per non parlare di divinità come Minerva e Latona) non ha un contrappeso adeguato in figure maschili più sfuggenti come Marsia (il cui corpo letteralmente scompare) e

Pelope, o il «tiranno buono» Borea. Solo il truce despota Tereo giganteggia al centro del libro, nel suo episodio più ampio, segnando l'ingresso in una nuova fase del poema, nel mondo post-divino. Tutte queste donne hanno un ruolo di protagoniste che le vede coinvolte in conflitti fatali contro un superiore potere divino (Aracne, Niobe), o contro il dominio spietato e disumano di un tiranno barbaro (Procne e Filomela), e capaci di opporre alla violenza di cui sono fatte oggetto una resistenza orgogliosa fino all'autodistruzione, come anche di escogitare strumenti di vendetta tanto ingegnosi quanto ispirati da una efferatezza senza misura. Ad annunciare questo nuovo «mondo senza dèi» (il cui spazio vuoto viene riempito dalle Furie) è la cupa figura di Tereo, che porta l'inferno sulla terra, e la cui brutale violenza scatena quel conflitto tra i sessi, tra genere maschile e genere femminile, che è un altro tema di questo libro. Dopo di lui, nel lontano orizzonte caucasico cui tende il viaggio argonautico che chiude il libro, già si profila il fantasma di Medea.

1-145. *Minerva e Aracne*. Per il mito di Aracne (nome greco che significa «ragno») non abbiamo riferimenti letterari anteriori all'età augustea, ma il cenno ellittico di Virgilio, *Geor.* IV 246-7 (*inuisa Mineruae / laxos in foribus suspendit aranea cassis*) è sufficiente a provare la sua notorietà nella cultura latina del I sec. a.C., cui sarà stato consegnato dalla letteratura greca d'età ellenistica (alla quale riconduce il gusto dell'eziologia, e di cui resta traccia sia nei brevi cenni di Plinio, *Nat. Hist.* VII 196 su un Closter figlio di Aracne inventore del fuso, sia in Nonno, *Dion.* XVIII 215, con la nota di Gonnelli 2003, e XL 303). Di altre versioni, difficili da datare in rapporto a quella di Ovidio, resta traccia in due passi degli scolî ai *Theriaca* di Nicandro: nel primo (12, p. 40 Crugnola), che rinvia a un racconto del grammatico Teofilo, si accenna a un'Aracne attica, istruita da Atena nell'arte tessile e successivamente punita dalla dea con la metamorfosi insieme al fratello Phalanx perché colpevoli di incesto. Il secondo (8, p. 37), nella sua genericità, delinea una storia più vicina a quella di Ovidio: si dice che Aracne entrò in lite con Atena «per i lavori», e che per questo fu trasformata in ragno. Nella diversa origine geografica della protagonista (la Lidia in Ovidio e Plinio, l'Attica in Teofilo, la Persia o Babilonia in Nonno) si è individuata la traccia di tradizioni rivali sul primato dell'artigianato greco e di quello dell'Asia Minore (Szilágyi 1984, p. 470). Dubbia l'identificazione del mito (proposta da G.D. Weinberg – S.S. Weinberg, «Arachne of Lydia at Corinth», in S.S. Weinberg [ed.], *The Aegean and the Near East. Studies presented to H. Goldman*, New York 1956, pp. 262-7) in un vaso corinzio del VI sec. a.C., e di fatto inesistente o incerta una sicura documentazione figurativa

antica: cfr. Szilágyi 1984 (il cui scetticismo sembra tuttavia eccessivo in rapporto al Foro di Nerva: cfr. sotto). La fortuna di Aracne in età moderna si deve in ogni caso unicamente a Ovidio. Notevole, nella tarda antichità, l'epitalamio di Sidonio Apollinare (*Carmina* 15) in onore di Polemio e Araneola, un nome («ragnetto») ovviamente connesso con l'abilità tessile della donna, di fronte a cui la stessa Minerva si dichiara vinta (vv. 147-9).

Ad accomunare l'episodio di Aracne soprattutto con quello delle Pieridi è che, oltre a essere due competizioni di carattere artistico, hanno in comune la ὕβρις che induce dei mortali a sfidare la divinità e il fatto che la sfida è accompagnata da un atteggiamento anti-teologico, cioè blasfemo, tradotto nel soggetto stesso dell'opera in cui essi si esibiscono (la loro cioè è un'arte ribelle e ideologizzata). Qui il confronto è fra gli arazzi che le due tessitrici compongono e che il narratore descrive. Le descrizioni poetiche di opere d'arte, un tipo particolare di ἔκφρασις, appartengono alla tradizione epica fin da Omero, ma diventano un soggetto privilegiato della poesia ellenistica e romana, specie nel genere dell'epillio, dove assumono una funzione più complessa e una maggiore integrazione nel contesto narrativo. I due arazzi che Ovidio illustra obbediscono a principî estetici opposti (cfr. la nota a 70-128) – un'arte ufficiale, classicistica, autoritaria quella di Minerva, anticonformista, ellenistica, moderna quella di Aracne – ed esprimono due opposte ideologie: l'arazzo moralistico di Minerva celebra la teodicea e la *augusta grauitas* del potere divino, quello di Aracne, invece, profano fino all'irriverenza, smaschera la pretesa giustizia e maestà degli dèi mostrandoli in preda a un capriccioso, irrefrenabile erotismo a danno di innocenti vittime mortali. Le due opere mettono quindi in scena uno scontro di poetica e di politica (ma anche di teologia e di modi di raffigurare la divinità); e nell'opposizione fra i due mondi che esse illustrano si è sia richiamata la gara letteraria rappresentata nelle *Rane* di Aristofane fra Eschilo e Euripide (rispettivamente accostati a Minerva e Aracne: Lausberg 1982, p. 118), sia indicata più specificamente l'immagine di due poemi alternativi, l'*Eneide* e le *Metamorfosi* (Hardie 2007, p. 150; Galinsky 1975, p. 82). Più problematico definire la posizione del poeta in questo conflitto artistico e insieme politico: se vari interpreti hanno voluto vedere nella rappresentazione di Ovidio una scelta di campo, o addirittura un'identificazione, a favore di Aracne (Anderson 1972, p. 160; Galinsky 1975, pp. 82-3; von Albrecht 1979, p. 270; Barkan 1986, pp. 3-4; Harries 1990, p. 75), altri vedono piuttosto nell'insieme dei due arazzi una *mise en abyme* del poema ovidiano (Leach 1974, p. 117; Lausberg 1982, p. 115; Néraudau 1983, p. 89; Hofmann 1986, pp. 231-3; Feldherr 2002, pp. 176-7; Oliensis 2004, p. 287; ma anche Calvino 1979, pp. IX-X = 1995, pp. 907-8), sia sul piano tematico (metamorfosi, amori divini, ma anche punizioni di mortali arroganti), sia su quello narrativo (accanto alla prevalente sintassi fluida, ellenistico-barocca, di Aracne, le *Metamorfosi* contengono anche esempi della ieraticità epica illustrata da Minerva). L'ἔκφρασις, infatti, in quanto lettura e interpretazione di un prodotto artistico (e sua traduzione da un *medium* espressivo a un altro, quello poetico, che entra in competizione a sua volta), costituisce spesso l'occasione per una riflessione, un rispecchiamento che l'opera descritta riverbera su quella che la contiene al suo interno; anche l'episodio della contesa artistica fra Aracne e Minerva (un'idea rilevata dalla insolita frequenza di versi modellati «artisticamente»: p. es. 9, 22, 36, 54, 56, 58, 80, ecc.) presenta evidenti tratti riflessivi (Harries 1990), non solo nella descrizione del lavoro delle due tessitrici (cfr. le note a 19 e 62). Oltre a darci una riproduzione in miniatura del poema ovidiano, esso contiene altri aspetti di riflessività che vanno rilevati: con le sue didascalie metanarrative, soprattutto quelle che suggeriscono l'interpretazione che Minerva, l'autore del testo figurato, esige dal suo destinatario-Aracne (cfr. v. 83 sgg.), il narratore delle *Metamorfosi* costruisce anche il suo lettore, dichiara come il testo ovidiano vuol essere letto (Rosati 1981 e 2002). Al tempo stesso, la messa in scena di un intero repertorio di immagini che assimilano il fare poesia all'arte meticolosa e raffinata del ragno (cfr. pseudo-Virgilio, *Culex* 2 *ut araneoli tenuem formauimus orsum*) fa della storia di Aracne un αἴτιον della metafora callimacheo-neoterica, richiamata già nello spazio programmatico del proemio (I 4), del *deducere carmen* (Rosati 1999).

La gara, eccezionalmente, non si conclude con un vincitore e un vinto, e, pur avendo un pubblico (vv. 44-5), non ha nemmeno un giudice (forse per rendere più elusiva la posizione di Ovidio, o per mostrare l'impossibilità di un verdetto di carattere artistico in un conflitto di potere tra figure che occupano posizioni gerarchiche differenti). Ognuna delle due opere ha come destinatario e «lettore» anzitutto, se non esclusivamente, l'artista-rivale, alla quale è indirizzato il messaggio che l'opera comunica (su questa prospettiva cfr. R.A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor 1997, pp. 54-64). Stupisce, in ogni caso, che la gara non si risolva con la vittoria di Minerva, alla quale Aracne, come deve ammettere la stessa dea, non risulta inferiore in quanto artista: rispetto alle aspettative suscitate nel lettore (nonché in Minerva medesima) dalla competizione Muse-Pieridi, la mancata sconfitta di Aracne appare anzi di fatto una sua vittoria. E così (*successu*, v. 130) appare anche a Minerva, che a quel punto trasforma il confronto artistico in una prova di forza contro la rivale, che affermi il potere divino sui mortali ribelli (e anche privi di *pietas*: cfr. vv. 28-42). Perciò la storia di Aracne (che mostra

qualche analogia con il motivo dell'invidia degli dèi, topico nelle leggende biografiche degli artisti: E. Kris – O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, trad. it. Torino 1980, p. 81 sgg.) è anche un apologo sui rapporti fra arte e potere, sulla brutalità con cui un potere autocratico esercita la sua autorità sulle ambizioni di autonomia dell'artista (per un riuso del mito di Aracne in chiave politica da parte di Domiziano, come lo documenta il fregio del Foro Transitorio, o di Nerva, cfr. E. D'Ambra, *Private lives, imperial virtues: the frieze of the Forum Transitorium in Rome*, Princeton 1993, pp. 47-77; D. Fredrick, «Architecture and Surveillance in Flavian Rome», in A.J. Boyle – W.J. Dominik [edd.], *Flavian Rome: Culture, Image, Text*, Leiden-Boston 2003, pp. 226-7). La distruzione della tela di Aracne da parte di Minerva somiglia a una forma di vandalismo iconoclasta (sul fenomeno cfr. Stewart 2003, p. 267 sgg.), ed equivale a una sorta di *damnatio memoriae* della sua autrice: un destino solitamente riservato ai detentori di un potere sconfitto, che invece qui riguarda un'artista ribelle, simbolo di un'ideologia che nella sua opera trova una celebrazione e una perpetuazione, cioè un potenziamento del messaggio. Eppure, nonostante l'intenzione di Minerva (e grazie a Ovidio), l'opera di Aracne ha conosciuto una sua fortuna figurativa, soprattutto nella cultura rinascimentale, come modello, p. es., degli *Amori degli dèi* di Correggio, o della serie di incisioni sullo stesso tema di Jacopo Caraglio e dei *Modi* di Marcantonio Raimondi (dopo B. Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999, pp. 125-60, cfr. soprattutto M. Bull, *The Mirror of the Gods: How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford 2005, p. 155 sgg.). Nell'artista orgogliosa, schiacciata da un potere arbitrario, è risultato naturale vedere anche una profetica anticipazione del destino dello stesso Ovidio, le cui opere dopo la condanna all'esilio saranno bandite dalle biblioteche di Roma (per Aracne come «prototipo del poeta esiliato» ved. Harries 1990, p. 65).

Della vasta bibliografia sull'episodio si segnalano Leach 1974; von Albrecht 1979 e 2000, pp. 79-89; G. Sauron, *Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne: problèmes de méthode*, «MEFRA» XCIV 1982, pp. 699-713; Néraudau 1983; Rosati 1981, 1999 e 2002; Harries 1990; Feeney 1991, pp. 190-4; Oliensis 2004; Feldherr – James 2004; Salzman-Mitchell 2005, pp. 125-39; Johnson 2008, pp. 74-95. Sulla fortuna tardo-antica di Aracne cfr. G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna» I 2004, pp. 205-27; sulla tradizione figurativa moderna (in particolare Velázquez) cfr. Barkan 1986, p. 5 sgg. e cap. V; M.L. Welles, *Arachne's Tapestry. The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*, San Antonio 1986 (oltre ai citt. Talvacchia e Bull). Sui miti della tessitura cfr. J. Scheid – J. Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 1994 e F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris 2003. Sul ragno come figura dell'artista nella tradizione letteraria europea ved. Ballestra-Puech 2006.

1-2. *Praebuerat … iram*: la formula chiude il discorso diretto della Musa nel libro precedente (l'attenzione di Minerva al racconto suggerisce il suo interesse personale all'*exemplum* di arroganza umana punita), con lo stesso meccanismo di raccordo, di cui è evidente la funzione coesiva, che segnerà il passaggio dalla seconda alla terza pentade (cfr. X 739-XI 1). La coppia, allitterante e isosillabica, di piuccheperfetti *praebuerat … probauerat* sul piano della sintassi narrativa colloca nel passato l'azione (di *ira* divina e *poena*, V 668) appena narrata definendo lo spazio per quella successiva, mentre sul piano tematico preannuncia l'analoga iniziativa (*iustam … iram*) della dea. *Tritonia*: l'epiteto è di origine incerta (Servio Danielino, *ad Aen.* II 171; Austin 1964, *ad loc.* e Horsfall 2003 a XI 483): potrebbe derivare o dal lago Tritone, nell'Africa settentrionale, sulle cui rive Minerva sarebbe nata o dall'omonimo fiume in Beozia. Ma la paretimologia attestata da Servio (*Tritonia … quasi terribilis,* ἀπὸ τοῦ τρεῖν, *id est timere*; sul tono bellicoso dell'epiteto cfr. Virgilio, *Aen.* XI 483 *armipotens, praeses belli, Tritonia uirgo*, con Horsfall 2003) fa supporre una possibile funzione allusivo-ominosa alla spietatezza di cui la dea sta per dare prova.

2. *Aonidum*: già a V 333 (cfr. la nota relativa), cioè all'inizio della sezione che incornicia il canto della Musa Calliope appena concluso (cui rinvia anche *praebuerat … aures*, che riprende *praebere aures*, v. 334).

3-4. *laudare … sinamus*: i due versi esplicitano il suggerimento che Minerva trae dal racconto della punizione inflitta dalle Muse all'arroganza delle Pieridi (l'analogia tra le due vicende è rilevata dalla ripresa con diatesi rovesciata, che indica il coinvolgimento personale della dea, *laudare … laudemur*). *poena*: riprende il tema di V 668 (l'*ira* punitiva delle Muse contro le Pieridi che *spernunt* le loro minacce); il termine compare anche al v. 137 per la realizzazione del proposito di Minerva e al v. 150 per mediare il passaggio alla analoga vicenda di protervia umana punita, che ha come protagonista Niobe.

5. *Maeoniae … Arachnes*: gli estremi del verso identificano la nuova protagonista, collocando la vicenda in Lidia, regione dell'Asia Minore rinomata per l'arte della tessitura (L. Bürchner, in *RE* XIII 1927, col. 2139, 65 sgg.). *Maeonius* è comune per indicare l'intera regione (che anticamente sarebbe stata denominata così dalla sua zona orientale:

Erodoto, I 7, 3; Plinio, *Nat. Hist.* V 110). L'epiteto è associato molto spesso a Omero (per Ovidio cfr. Casali 1995, p. 109; *OLD*, *s. u.* 1b e 2), ma la sua matrice callimachea (*Del.* 250 ne sembra la prima attestazione; cfr. Mayer 1986, p. 50) può suggerire implicazioni di raffinatezza nella caratterizzazione della donna-artista (cfr. anche v. 103 *Maeonis* e v. 8 *Colophonius* con la nota relativa; ved. Schmitzer 1990, p. 236).

6. *lanificae ... artis*: il *lanificium* (sull'aggettivo cfr. McKeown 1989 a *Am.* I 13, 24) rientra nella sfera di competenza di Minerva, tradizionalmente sua inventrice (cfr., p. es., Isidoro, *Origines* XIX 20, 1) e dea tutelare dei lavori femminili: specie nella cultura romana è attività di forte valore simbolico, e impronta il modello etico della buona matrona (cfr. R.M. Ogilvie, *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford 1965 a Livio, I 57, 9).

6-7. *non cedere ... audierat*: sul nucleo tematico della vicenda, l'ambizione a un primato tecnico-artistico (cfr. vv. 3 *laudare ... laudemur*; 83 *aemula laudis*), si innesta il motivo della fama che diffonde il nome del mortale dalle doti eccezionali provocando l'irritazione e la volontà punitiva di un dio che vede messo a rischio da un/una potenziale rivale la propria supremazia (come p. es. Venere nei confronti di Psiche in Apuleio, *Met.* IV 28, 3 sgg. *rumor ... fama ... opinio*). Le reazioni dell'opinione pubblica sono un elemento importante della dinamica di affermazione del potere da parte degli dèi.

8. *clara ... arte*: il «ritratto d'artista» di Aracne sembra improntato al cliché oraziano della nascita modesta riscattata dall'eccellenza dell'ingegno (Harries 1990, pp. 65-6; Schmitzer 1990, p. 236), che mostra alcune analogie con l'ideologia romana dell'*homo nouus*, in cui al privilegio della *nobilitas* si oppone l'aristocrazia della *uirtus* e delle qualità personali come strumento di promozione e prestigio sociale. Qualche somiglianza con il connazionale (ma esemplarmente pio) Acete di III 582 sgg. (v. 583 *patria Maeonia est, humili de plebe parentes*; v. 588 *ars illi sua census erat*), mentre è notevole su questo punto la differenza dalle Pieridi (V 302-3: Johnson 2008, p. 80). *Colophonius Idmon*: il nome parlante del padre («colui che sa») insiste sul tratto principale della personalità di Aracne, fieramente orgogliosa della sua consapevolezza intellettuale (cfr. anche v. 133 *Idmoniae* con la nota relativa). L'epiteto che indica la sua provenienza da Colofone potrebbe avere ulteriori implicazioni nella caratterizzazione della figura di Aracne: questa città della Lidia era la patria del filosofo Senofane, inventore dei versi satirici *Silli*, pensatore originale e spregiudicato, noto soprattutto per il dissacrante razionalismo in fatto di argomenti teologici e per l'irrisione della religione tradizionale (cfr. i frr. 11-2 e 15-6 con le polemiche sulla rappresentazione antropomorfica degli dèi, adulteri e ingannatori, da parte dei poeti). Colofone

però è anche patria di grandi poeti (Mimnermo, Antimaco, Ermesianatte, Nicandro), specie della tradizione elegiaca (a fronte delle ovvie ascendenze epiche di Pallade). A Idmone padre di Aracne come figura di Nicandro (in quanto «padre» del racconto di Ovidio) pensa Ballestra-Puech 2006, p. 29.

9. *Phocaico ... murice*: Focea, città costiera della Ionia, non era famosa per la produzione di porpora (qui designata per metonimia con *murex*, la conchiglia dalla quale si estraeva: la tecnica è illustrata da Plinio, *Nat. Hist.* IX 125 sgg.; Blümner 1912, I, p. 233 sgg.), un'attività in cui viceversa era proverbiale la fama di Tiro (cfr. v. 61). Dopo *Colophonius Idmon* l'epiteto *Phocaico* esalta l'accumulo di nomi geografici, un tratto prezioso tipico della poesia alessandrino-neoterica, come a suggerire opulenza esotica: all'effetto contribuisce anche l'aggettivo *bibulus* (come *saturatus* a XI 166 *Tyrio saturata murice palla*; un'immersione ripetuta nella tintura conferiva alla lana un pregio particolare).

10-1. *occiderat ... fuerat*: dalla biografia d'artista di Aracne è esclusa la madre (la funzione intellettuale è riservata al padre Idmone; un tratto che assimila Aracne a Minerva, anche lei senza madre e dotata di *ethos* «maschile»: cfr. Eschilo, *Eum.* 736-8), di cui si rileva solo l'identica estrazione popolare (in ossequio all'antica norma «sposa un tuo pari»: cfr. Casali 1995 a Ovidio, *Her.* 9, 32). Solo Aracne (*tamen*, v. 11), con l'orgoglio del suo ingegno, conquista un prestigio sociale ancora sconosciuto ai suoi genitori. Sulle opportunità per le liberte di acquisire uno *status* a Roma mediante il lavoro (anche artigianale) cfr. S.R. Joshel, *Work, Identity and Legal Status at Rome*, Norman 1992, pp. 141-2.

12. *quaesierat ... memorabile*: il nesso *quaerere nomen* (in accezione rara, in luogo dei più comuni e prosaici *famam* o *gloriam quaerere*; cfr. anche v. 30 *fama petatur*) anche in Properzio, III 2, 25 *ingenio quaesitum nomen* per opporre il prestigio conferito dall'arte e le ricchezze materiali; cfr. poi Silio Italico, II 311 e VII 600.

13. *parua paruis*: il poliptoto a ponte della cesura semiquinaria (procedimento particolarmente caro a Ovidio: cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 143; Wills 1996, pp. 229-30) insiste sull'idea della modesta origine e condizione sociale di Aracne (cfr. anche *popularis* a v. 150, con la nota relativa) con cui contrasta la sua eccellenza di artista, che è motivo di richiamo per le ninfe di tutta la regione. All'idea di umiltà contribuisce, con effetto translinguistico, il nome stesso di *Hypaepae* (anche a XI 153), piccola città della Lidia centrale, poco a sud del monte Tmolo (da ὑπο-, «sotto» e αἶπος, «monte, altezza», un toponimo che è il marchio di un destino di subordinazione, e forse anche di uno stile lontano dalle altezze dell'epos).

15-6. *deseruere ... deseruere*: la struttura parallela dei due versi, e

soprattutto la ripetizione delle prime tre parole, producono un'affettazione di semplicità che conferisce un andamento cantilenante, da racconto popolare: effetti analoghi, p. es., a IV 306 sgg. «*Salmaci, uel iaculum uel pictas sume pharetras / et tua cum duris uenatibus otia misce!*» / *nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras, / nec sua cum duris uenatibus otia miscet*. Per il motivo romanzesco degli ammiratori che accorrono attratti da una donna di qualità eccezionali è notevole ancora il parallelo con il personaggio di Psiche in Apuleio, *Met.* IV 28, 3 (con Kenney 1990, *ad loc.*). *Timoli*: il monte Tmolo (la forma più comune *Tmolus* alterna, nello stesso Ovidio, con *Timolus*, anche per convenienza metrica) nei pressi di Sardi, capitale della Lidia, è celebre per i vigneti coltivati sui suoi pendii (cfr., p. es., *Fasti* II 313 e soprattutto *Met.* XI 86-7 *uineta Timoli / Pactolonque petit*, da dove verosimilmente sarà derivata la lezione *uineta* che alcuni mss. presentano al posto di *dumeta*; quest'ultima, anche più adatta al contesto agreste-bucolico delle ninfe, sembra meno banale e perciò preferibile); viene menzionato spesso insieme al fiume che ne discende, il Pattolo (cfr. XI 86-7), famoso per le sue sabbie aurifere.

16. *Pactolides*: è *hapax* assoluto; sulla predilezione di Ovidio per le forme aggettivali in *-is, -idis/os* (particolarmente frequenti in questo episodio: vv. 45 *Mygdonides*, 103 *Maeonis*, 111 *Nycteida*, 113 *Asopida*, 114 *Deoida*, 117 *Bisaltida*, 124 *Macareida*, 139 *Hecateidos*) cfr. la nota a V 268 (*Mnemonidas*).

17-8. *nec ... arti*: non solo il prodotto finito, cioè le vesti che tesse, ma Aracne stessa al lavoro è uno spettacolo a vedersi, e così i suoi ammiratori assistono all'intero processo, dalla cardatura alla filatura alla tessitura (descritto anche per le Minieidi: cfr. Rosati 2007, p. 252 nota a IV 34-5). L'indicazione del narratore (la struttura dell'epifonema *tantus ... arti*, con il commento introdotto da *tantus* nella seconda metà del verso, è molto diffusa nel poema: cfr. I 60; II 731; III 270, 447; IV 278, 612; VIII 88; ecc.) funziona anche come una nota di regia, perché farà vivere al lettore la stessa esperienza (vv. 19-23 e soprattutto 53-69), prima di illustrargli l'intero quadro che Aracne tesserà.

19. *rudem ... in orbes*: è la prima fase del processo, agglomerare la lana ancora grezza, non cardata (*rudis*: cfr. *Ars* II 220; *Her.* 3, 78; Stazio, *Ach.* I 581), cui seguono cardatura, filatura e tessitura. Le quattro fasi, qui scandite dalla serie disgiuntiva *siue ... seu ... siue ... seu ...*, sono elencate anche in Manilio, IV 130-1 *nunc glomerare rudis nunc rursus soluere lanas / nunc tenuare leui filo nunc ducere telas* (la menzione di Aracne al v. 136 è la «nota alessandrina» che rinvia al modello ovidiano). Più spesso il *glomus* (ma *glomero* in quest'ambito non è attestato prima di Ovidio) indica il gomitolo della lana già filata (p. es. Orazio, *Ep.* I 14, 13). L'operazione dell'artista Aracne mostra notevoli analogie con il procedimento che, nella sezione cosmogonica del poema, viene attribuito al dio-demiurgo (e quindi, metapoeticamente, a Ovidio stesso: Feeney 1991, p. 191): sotto le sue mani l'indistinto caos primigenio (*rudis indigestaque moles*, I 7) si differenzia nei vari elementi e anche la terra assume una forma (*magni speciem glomerauit in orbis*, v. 35).

20. *digitis ... opus*: è espressione generica per indicare, tramite l'azione delle dita, i vari momenti della cardatura (illustrati nei vv. 20-1, mentre i vv. 22-3 sono dedicati rispettivamente a filatura e tessitura).

21. *mollibat*: opposto a *rudis*, è tecnico in poesia per il più comune *trahere* o *carpere* (cfr. anche II 411 *lanam mollire trahendo* e *Fasti* III 817; Blümner 1912, I, pp. 108-9); la lunghezza dei bioccoli che se ne ottengono (*repetita* insiste sulla meccanicità del gesto sui *uellera*, la lana ancora grezza: per l'etimologia da *uello*, «strappo», cfr. già Varrone, *Lat.* V 54 e 130) è suggerita dall'iperbato che lega le clausole dei due esametri (*longo ... tractu*). La ricorsività delle *-l-* nel verso (*uellera mollibat*) e in quello seguente suggerisce fonicamente l'idea della massa vaporosa dei bioccoli di lana, paragonata alla morbidezza di una nuvola.

22. *leui ... pollice*: la leggerezza del movimento delle dita (e in particolare del pollice, il dito maggiormente coinvolto nell'azione) è requisito usuale della buona filatrice (cfr. IV 36 *leui deducens pollice filum*; Catullo, 64, 312-3 *dextera tum leuiter deducens fila supinis / formabat digitis*); per il movimento regolare e spedito del fuso nell'avvolgere il filo cfr. (oltre a IV 221 *leuia uersato ducentem stamina fuso*) in partic. Catullo, 64, 313-4 *tum prono in pollice torquens / libratum tereti uersabat turbine fusum*, e Tibullo, II 1, 64 *fusus et apposito pollice uersat opus*.

23. *pingebat acu*: designa abitualmente la tecnica del ricamo (cfr., p. es., Virgilio, *Aen.* IX 582 *pictus acu chlamydem* e XI 777 *pictus acu tunicas*), che si faceva risalire ai Frigi (Plinio, *Nat. Hist.* VIII 196; Servio, *ad Aen.* III 484 e IX 611 *uestes acu pictas coloribus Phryges primi inuenerunt*). Ma qui come ai vv. 71 e 93 il verbo (che insiste sul tratto coloristico) anziché un ricamo su una tela già tessuta indica un lavoro che consiste nel tessere e istoriare insieme, accentuando l'assimilazione dell'arte di Aracne a quella del pittore. Notevole in tal senso, nelle *Imagines* di Filostrato (II 28), l'illustrazione del quadro titolato *Telai*, dove il pittore funge da metafora (ὑφήνεν) della tessitrice Penelope, che a sua volta è metafora del ragno (modello-archetipo della tessitura).

23-4. *scires ... magistra*: l'orgoglioso atteggiamento di Aracne, che rifiuta il magistero di Minerva (*textrinae artis magistra* la definisce

Firmico, *de errore profanarum religionum* 16, 1), mostra qualche analogia con la tesi di Posidonio sull'origine delle *artes*, che assegna alla sapienza umana l'invenzione della tessitura; ce ne dà notizia, in polemica con lui, Seneca, *Ep.* 90, 2 *ecce Posidonius … textrini quoque artem a sapientibus dixit inuentam*. Questa tesi doveva essere discussa nel contesto di una descrizione analitica dei vari procedimenti tecnici (*dum uult describere primum … deinde …*), che Seneca riassume facendoli seguire da una citazione (vv. 55-8) dell'episodio ovidiano di Aracne. Questa corrispondenza, e un'altra coincidenza con Posidonio in ambito tessile (cfr. la nota a 61), legittimano l'ipotesi che Ovidio sia in qualche modo debitore per questo episodio al filosofo stoico. L'apostrofe al «tu generico» (*scires*) come spettatore ammirato (cfr. la nota a V 193-4) sembra un segnale del prossimo ingresso nello spazio ecfrastico.

26. *Pallas*: il teonimo omerico, che designa abitualmente Atena-Minerva, ha un impiego particolarmente insistito nell'episodio (vv. 23, 26, 36, 44, 70, 129, 135; *Tritonia* al v. 1, *Ioue nata* al v. 51, mai *Minerua*): siccome alcuni lo facevano derivare dal gesto dell'agitare (πάλλω) la lancia (Servio, *ad Aen.* I 39), potrebbe sottolineare l'idea di potenza «militare» di cui la dea dà prova (sul suo carattere bellicoso cfr. Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 12, 21). Se invece si privilegia l'etimologia che deriva l'epiteto dal Gigante omonimo di cui la dea sarebbe stata figlia, e che avrebbe ucciso (cfr. Pease 1958 a Cicerone, *Nat. deor.* III 59; Sidonio Apollinare, *Carmina* 15, 23 *Pallas Pallanta petit*), potrebbe insistere sull'idea della sua «grandezza» in opposizione alla «piccolezza» di Aracne (cfr. la nota a 142).

26-7. *anum … artus*: il travestimento da parte di un dio che nasconde la sua identità per apparire a un mortale, spesso per metterlo alla prova (come p. es. Giove e Mercurio con Filemone e Bauci: VIII 626 sgg.), è frequente nella tradizione epica (cfr. Bömer a III 278), soprattutto nella θεοξενία. La forma assunta è spesso quella di una vecchia (figura rassicurante e dotata dell'autorevolezza e del rispetto conferiti dall'esperienza), con i tratti tipici dell'età: cfr. p. es. III 275-7 (Giunone) *simulauit anum posuitque ad tempora canos / sulcauitque cutem rugis et curua trementi / membra tulit passu; uocem quoque fecit anilem*; *Fasti* IV 517 (Cerere) *simularat anum* (in Virgilio cfr. *Aen.* V 627 e VII 419, per cui ved. la nota a 34-5) e soprattutto *Met.* XIV 655-6 (Vertumno) *innitens baculo positis ad tempora canis, / adsimulauit anum* (con Oliensis 2004, pp. 289-90). Per analogia di situazione (la dea offesa, lì Cerere da parte di Erisittone, che si camuffa per esortare il colpevole al rispetto) cfr. Callimaco, *Cer.* 42 sgg.; per l'espressione cfr. in partic. XI 310 *Phoebus anum simulat*. *quos*: la lezione *quoque* dei codici sembra difficile da accettare (bisognerebbe presupporre con Bömer un suo «uso libero», con riferimento non alla singola parola che precede ma a *sustinet*), e dunque va corretta: *quos* di Riese sembra, tra le varie proposte, la migliore; è adottata da Tarrant 2004 e accolta anche qui. Un'altra proposta recente è *baculum quo* di L. Zurli («GIF» LI 1999, p. 168; ma già Merkel *baculum quod*), che però sostituisce a un tratto dell'aspetto fisico (come le membra fintamente malferme), quale ci si attende come oggetto dopo *canos*, un elemento esteriore, il bastone, oltre a produrre un *ordo uerborum* anomalo. Da ultimo G. Liberman («RPh» LXXVIII 2004, p. 67) propone *uix*.

28-9. *aetas … annis*: la considerazione generale sulla vecchiaia (una γνώμη risalente a Euripide, *Phoen.* 528 sgg. «figlio mio, la vecchiaia non porta con sé solo mali; ha l'esperienza, che può parlare più saggiamente che non la giovinezza»; cfr. Mastronarde 1994, *ad loc.*) con cui Minerva apre il suo intervento dovrebbe indurre Aracne ad accogliere i consigli della vecchia sconosciuta. L'epicismo *sic orsa loqui* (Virgilio, *Aen.* VI 125 e 562, sempre relativo alla Sibilla; cfr. anche *Met.* IV 54, 167, 320 e V 300) rende il registro espressivo adeguato alla reale identità della vecchia (ma si può sospettare anche un gioco di parole nella metafora di *ordior* in una storia di tessitura: Rosati 1999, p. 244).

30. *consilium … meum*: il monito contro l'atteggiamento sprezzante di Aracne richiama il proposito che aveva mosso l'azione della dea (v. 4 *nec sperni … sinamus*; suona simile il monito, ugualmente inascoltato, della cornacchia al corvo a II 550 *ne sperne meae presagia linguae*).

32. *cede deae*: il consiglio richiama l'irritazione della dea che *sibi lanificae non cedere laudibus artis / audierat* (vv. 6-7). *Cedere* di fronte agli dèi, tanto orgogliosi del loro rango quanto irascibili con chi non lo rispetta (cfr. v. 6), è atteggiamento sensato da parte dei mortali (su *temeraria* cfr. IV 2); subito dopo Aracne lo dimostrerà la storia di Niobe (cfr. vv. 151 *cedere caelitibus* e 207 *nulli cessura dearum*). La ripetizione (*ueniam … roga; ueniam dabit … roganti*) insiste sulla condizione necessaria per ottenere il perdono di Minerva: che Aracne accetti di chiederglielo, perché è il riconoscimento di legittimità dell'autorità divina che ne garantisce la benevolenza.

34-5. *aspicit … iram*: la reazione aggressiva di Aracne al consiglio della vecchia, sotto le cui spoglie si cela Minerva, è dettata dal suo rifiuto di qualunque autorità superiore, che si traduce in una mancanza di autocontrollo tipica degli accessi d'ira (assimilati da Seneca a quelli di follia: *de ira* I 3 *audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus*). Analogo l'atteggiamento di fronte ai moniti di Tiresia dell'empio Penteo (ostile al culto di Bacco), che in tono sprezzante (*spernit*, *Met.* III 513) irride il vecchio indovino (vv.

514-6 *praesaga ... ridet / uerba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae / obicit*); ma è topico fin da Omero (*Il.* I 101 sgg., con Agamennone opposto a Calcante) il rifiuto e lo scherno, da parte di un personaggio accecato dall'ira, degli ammonimenti di un vecchio che richiama alla moderazione e al rispetto degli dèi. Qui il modello diretto è Virgilio, *Aen.* VII 440 sgg., dove Turno schernisce i consigli di Alletto camuffata sotto le spoglie della vecchia sacerdotessa Càlibe (e l'associazione all'eroe «audace» e sconfitto non è di buon auspicio per il destino di Aracne; ma certo non è nemmeno lusinghiera per la dea l'assimilazione alla Furia Alletto: cfr. il gesto del v. 133). Per l'immagine del lavoro abbandonato, o che cade dalle mani della donna, cfr. Virgilio, *Aen.* IX 476 *excussi manibus radii reuolutaque pensa* (sul modello di Omero, *Il.* XXII 448); inoltre (ma per effetto del sonno) *Her.* 19, 197 (e Rosati 1996, *ad loc.*). Notevole Claudiano, *de raptu Proserpinae* I 27-8 (Proserpina mentre tesse) *cernit adesse deas imperfectumque laborem / deserit et niueos infecit purpura uultus.*

36. *obscuram ... Pallada*: dal significato di «non visibile» che *obscurus* mostra in passi come p. es. *Ars* II 577, e da quello, diffuso, di «ignoto» (*OLD*, *s. u.* 1220, 5), Ovidio deriva un impiego insolito per indicare l'identità camuffata della dea (ma il nesso suona come un ossimoro un po' provocatorio, specie di fronte alla *clara* [v. 8] Aracne). *resecuta est*: il verbo (nel senso di «replicare») è un conio ovidiano (anche a VIII 863 e XIII 749), ripreso solo raramente nella tarda antichità (Bömer).

37. *confecta senecta*: l'omeoteleuto in clausola (al nominativo Ovidio alterna *senectus* e *senecta*, mentre nei casi obliqui usa regolarmente, per ragioni di convenienza metrica, le forme di quest'ultimo) sembra voler «perfezionare», nell'effetto di suono, la clausola del passo-modello virgiliano di *Aen.* VII 440 *uerique effeta senectus*. Per analoghi omeoteleuti in clausola cfr. II 755 *arcana profana*; VII 80 *scintilla fauilla*; ecc. (altro, ma un po' confusamente, in Bömer a II 126).

40. *consilii ... mihi*: la ripresa sarcastica di *consilium* (v. 30), seguita dal doppio pronome di prima persona (*in me mihi*), dà voce all'orgogliosa affermazione di autosufficienza da parte di Aracne. Il rifiuto di ogni autorità, anche morale, quella che si riconosce solitamente alle persone d'età matura (da cui Aracne, priva di madre, rifiuta di esser trattata come una figlia), e l'orgoglio dell'autonomia intellettuale si confermano i tratti dominanti del carattere di Aracne.

42-3. *uenit ... uenit*: la risposta beffarda di Minerva alla proterva domanda di Aracne è giocata sulla ripresa dello stesso verbo con variazione prosodica (*uenit* presente, in opposizione a sua volta al *uenis* del v. 37 / *uenit* perfetto), che rileva lo scarto fra la prospettiva limitata dei mortali e quella superiore degli dèi.

44-5. *uenerantur ... uirgo*: alle manifestazioni collettive di *pietas* religiosa che fanno seguito alla rivelazione di una divinità (p. es. III 732-3; IV 416-7; VI 313 sgg.; XV 680) si oppone l'ostinazione cieca dell'empio che va incontro alla sua rovina: cfr. Rosati 2007, pp. 244-5 nota a IV 1. L'allitterazione della *n-* costruita (come già al v. 4) attorno a *numina* insiste sull'idea della potenza divina di Minerva.
Mygdonides: i Mìgdoni erano una popolazione di origine tracia stanziata in una regione nord-occidentale dell'Asia Minore (cfr. Bömer a II 247): l'epiteto (qui del tipo *Pactolides*, v. 16; più comune *Mygdonius*) vale generalmente come «frigio» (e quindi qui, per estensione, come «lidio»).

46. *inuita*: l'orgogliosa Aracne vorrebbe reprimere la reazione che tradisce il suo umano turbamento di fronte all'imprevista apparizione della dea (una «metamorfosi» da cui Aracne viene ingannata come le vittime mortali che rappresenterà nel suo arazzo): cfr. Oliensis 2004, pp. 289-90.

47-9. *rubor ... ortu*: il rossore che imporpora brevemente Aracne è assimilato al colore dell'aria all'aurora, nello stesso ambito atmosferico-naturalistico in cui rientrerà anche la similitudine dei vv. 64-8. Il contrasto bianco-rosso è topico, specie in poesia erotica, per illustrare la bellezza femminile o di giovani efebici (p. es. III 423); descrizioni analoghe di emozioni improvvise che provocano un cambiamento di colorito a I 484 e II 450 e, accompagnate da similitudini, a III 482-90; IV 329-33; VII 77-83; X 594-6; ma cfr. in partic. III 183-5 *qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae.*

50. *perstat ... stolidae*: sia il verbo (cfr. anche III 662, 701; IV 368; VI 361) sia l'epiteto (qui unito per enallage a *palma*, ma logicamente da legare a *cupido*; non c'è bisogno di correggere con Postgate in *stolida*, come fa Tarrant 2004) anche altrove nel poema sono riferiti a mortali che sfidano una divinità (così le Pieridi a V 305 e Mida a XI 175), andando ciecamente incontro alla propria rovina (*fata* richiama *animum fatis intendit Arachnes*, v. 5).

53-69. Le due rivali si apprestano alla sfida e si mettono al lavoro (*ambae* e *geminas* rilevano il procedere parallelo delle loro azioni). Si drizzano i telai (cfr. Rosati 2007, p. 283 nota a IV 274-5), i cui «piedi» verticali sono tenuti insieme in alto da un asse di legno trasversale, il subbio (*iugum*), al quale sono fissati i fili dell'ordito (*stamen*), tenuti in tensione da piccoli pesi. I fili dell'ordito sono tenuti ben separati da una canna (*harundo*): l'andirivieni della navetta (*radius*) in mezzo ai fili verticali intreccia orizzontalmente il filo della trama (*subtemen*), che la mano intanto srotola dal gomitolo, producendo il tessuto (si-

mulato dalla disposizione «a intreccio» delle parole del v. 58). Da ultimo il pettine, con l'azione continua dei suoi denti, comprime i fili della trama sull'ordito rendendo compatto il tessuto.

58. *percusso ... dentes*: la citazione (con qualche lieve differenza) dei vv. 55-6, 58 da parte di Seneca (*Ep.* 90, 20) ha permesso di correggere la lezione dei manoscritti ovidiani, *feriunt*; dietro *pariunt*, lezione chiaramente corrotta tramandata nei codici di Seneca, si è infatti potuto recuperare (Gruter) l'originario *pauiunt*, dal raro e tecnico *pauio* («battere», «colpire», da cui *pauimentum*), che indica l'azione dei denti del pettine sulla trama, per rendere compatto e liscio il tessuto (l'allitterazione della *p-* simula il suono prodotto dall'azione dello strumento: ved. Virgilio, *Aen.* VII 14 *arguto tenuis percurrens pectine telas* e *Geor.* I 294). Cfr. anche *Fasti* III 819-20 *illa* (scil. *Minerua*) *etiam stantes radio percurrere telas / erudit et rarum pectine denset opus*.

60. *bracchia docta*: è specificamente alle braccia, che nel loro ritmico movimento sembrano esibirla più direttamente (come altrove alle mani: p. es. *Fasti* III 832), che viene attribuita la *doctrina* nell'arte di Minerva (cfr. v. 23 *a Pallade doctam*); in riferimento a un'altra tessitrice cfr. Stazio, *Theb.* XI 401 *Maeoniis Argia modis ac pollice docto* (modellato su Ovidio, *Met.* XI 169-70). *studio fallente laborem*: l'emistichio è una citazione da Orazio, *Serm.* II 2, 12 (in tutt'altro contesto); per il canto come rimedio contro la fatica delle filatrici-tessitrici cfr. Rosati 2007, p. 253 nota a IV 39-41. Simili IV 295 *studio minuente laborem*; *Fasti* IV 434 *et non sentitur sedulitate labor*.

61. *Tyrium ... aenum*: la porpora prodotta a Tiro, in Fenicia, era la più rinomata; i tessuti acquisivano il colore per immersione (la lana era generalmente tinta dopo la cardatura: Blümner 1912, I, p. 230) in grandi recipienti (*aenum*; una descrizione del procedimento in Plinio, *Nat. Hist.* IX 133 sgg.). Il colore tipico della porpora di Tiro era quello del sangue rappreso, ma risultava cangiante secondo la luce (Plinio, *Nat. Hist.* IX 134 *nigricans aspectu idemque suspectu refulgens*; cfr. anche XXI 45; Seneca, *Nat. quaest.* I 5, 12; Macrobio, II 4, 14): già di questa tonalità quindi (come delle altre genericamente indicate dal v. 62) il testo esalta, nel lavoro di Aracne (figlia, si ricordi, di un tintore di porpora: vv. 8-9), l'effetto di graduale metamorfosi cromatica illustrato dalla similitudine dell'arcobaleno. L'accostamento tra tonalità cangiante della porpora di Tiro e arcobaleno che leggiamo in Seneca, *Nat. quaest.* I 5, 10 e 12, in un contesto che illustra la teoria di Posidonio sull'arcobaleno, può far supporre che esso risalga al filosofo di Apamea (cfr. comunque già Omero, *Il.* XVII 547 πορφυρέην Ἶριν).

62. *tenues ... umbrae*: mentre nel lessico pittorico *umbra* indica solitamente le parti oscure di un dipinto, qui designa l'ombreggiatura che nella scala cromatica modifica di volta in volta un colore trasformandolo in quello successivo (come appunto nell'arcobaleno). La notazione sulla magistrale gradualità dei passaggi di colore contribuisce alla definizione del campo semantico callimacheo-neoterico della «sottigliezza» (oltre a *tenuis* cfr. anche v. 54 *gracili*), che ha un noto valore programmatico e prelude in qualche modo alla metamorfosi di Aracne (cfr. la nota a 143).

63-5. *qualis ... colores*: per il paragone del tessuto variopinto con l'arcobaleno cfr. XI 589-90, dove Iride indossa *uelamina mille colorum*. L'elaborata similitudine mostra come lo stesso Ovidio voglia aggiungersi, quasi come terzo artista, alla gara «pittorica». Ma la notazione (vv. 66-7) sulla impercettibilità della transizione da un colore all'altro, a fronte della netta differenza che distingue gli estremi, sembra anche una glossa riflessiva sia sul virtuosismo del poeta nel collegare gli episodi tra loro (notoriamente censurato da Quintiliano, *Inst.* IV 1, 77), sia sulla sua capacità di rendere credibili agli occhi del lettore, grazie alla finezza dei passaggi logici, tutti gli argomenti e le posizioni anche opposte, come quelle di Minerva e Aracne. Sul conio *curuamen* cfr. Bömer a II 130.

68. *lentum ... aurum*: la tecnica di intrecciare striscioline d'oro nei tessuti (cfr. anche v. 166 e III 556), secondo Plinio (*Nat. Hist.* VIII 196 e XXXIII 63), era tipica di quelli detti attalici, da Attalo III re di Pergamo (II sec. a.C.) che li avrebbe introdotti.

69. *uetus ... argumentum*: cfr. Catullo, 64, 50 *uestis priscis hominum uariata figuris*. *Argumentum* come soggetto di rappresentazione artistica anche a XIII 684 (e già in Virgilio, *Aen.* VII 791, dello scudo di Turno, e Properzio, III 9, 13), ma qui il termine sembra avere anche implicazioni ideologiche, come affermazione di un punto di vista, come «tesi» o «argomento» (ved. Leach 1974, p. 116; sulla sua complessità semantica cfr. Bettini 2000, pp. 293-311), mentre *uetus* se da un lato richiama l'antichità dei miti rappresentati suggerisce dall'altro il perenne contrapporsi delle due posizioni, una ispirata da *pietas* divina e l'altra ostinatamente laica. *deducitur*: il verbo (su cui cfr. Rosati 2007, p. 252 nota a IV 36), in sé tecnico per indicare lo «snodarsi» del filo narrativo, può avere qui una motivazione particolare (S. Hinds, «MD» XXXIII 1994, p. 73 nt. 56), di *omen* per la prossima metamorfosi di Aracne in ragno (l'animale che *deducit filum*: cfr. Ovidio, *Am.* I 14, 7; Plinio, *Nat. Hist.* XI 83). L'esametro spondiaco delimita (come XIII 684) l'inizio della sezione ecfrastica, così come un altro spondiaco simmetricamente la concluderà (v. 128).

70-128. I due quadri sono illustrati dal narratore, prima quello di Minerva poi quello di Aracne (un ordine probabilmente mirato a suscitare, e poi spiazzare, le attese del lettore sull'esito della gara). Minerva rappresenta un quadro dominato da senso dell'ordine, della gerarchia, del decoro e della stabilità della potenza divina, al quale l'arazzo di Aracne oppone una forma fluida, un catalogo, privo di una chiara partizione dello spazio, e l'irrisione di quei principî etici così solennemente asseriti: la pretesa dignità divina viene ridicolizzata dalle tante avventure erotiche cui gli dèi, adulteri e ingannatori, freneticamente si dedicano, assumendo per l'occasione le più degradanti forme animali. Al tono edificante, e chiaramente minaccioso, della dea replica quello aggressivamente blasfemo di Aracne. *Cecropia* all'inizio del v. 70 designa lo scenario della vicenda rappresentata da Minerva, segnando l'avvio della descrizione del suo arazzo, così come il patrionimico *Maeonis*, al v. 103, sottolinea l'inizio della descrizione dell'arazzo di Aracne (un contrasto etnico che riflette due contrastanti visioni del mondo). Da segnalare, all'interno delle due opere pittoriche, alcuni evidenti anacronismi, che implicano come già esistenti personaggi o realtà che nella sequenza cronologica del poema si collocano più «in avanti» rispetto al momento della gara fra le due tessitrici (p. es. Leda, o Troia che sarà fondata solo nel libro XI); probabilmente il fatto che siano interni ai cataloghi (che non subiscono quindi limitazioni cronologiche, e possono ancora meglio apparire miniature del poema) rende questi anacronismi più tollerabili, in un poema così rispettoso dell'assetto cronologico: cfr. Cole 2004, p. 411.

70-102. La struttura dell'arazzo di Minerva risponde a chiari criteri di ordine e simmetria: i vv. 70-82 illustrano la grande scena centrale con la vittoria di Minerva su Nettuno; i vv. 83-100 i quattro quadretti sulle punizioni inflitte dagli dèi ad alcuni mortali arroganti; i vv. 101-2 la cornice che, come una firma d'autore, conclude il quadro della dea (la parola *finem* al v. 102 mette iconicamente fine alla descrizione dell'intero arazzo, così come *finis* al v. 82 aveva concluso quella della sua scena centrale).

70-82. Il tema della gara rileva da subito l'analogia con la vicenda che oppone Minerva ad Aracne, e la vittoria riportata su uno degli dèi più potenti non dovrebbe lasciare dubbi sull'esito della contesa con una donna mortale. La storia della gara fra Poseidone-Nettuno e Atena-Minerva per la sovranità sull'Attica e il diritto di dare il nome alla città di Atene (cfr. V 645 *Tritonida ... in urbem*), e che la dea vince grazie al dono dell'ulivo (mentre il dio rivale fa scaturire sull'acropoli un lago di acqua salata, il noto pozzo dell'Eretteo: *fretum*, v. 77), è

tanto diffusa quanto antica (Apollodoro, III 14, 1 [177-9]). Ne parla già Erodoto (VIII 55), e sappiamo da Pausania (I 24, 5) che era rappresentata nelle decorazioni scultoree di Fidia sul frontone occidentale del Partenone. Ma all'idea, illustrata da Fidia, di un mondo in cui armoniosamente convivevano uomini e dèi, che generosamente elargivano ai primi i loro doni, si sostituisce qui quella di un rapporto conflittuale e di un potere gerarchico e minaccioso che schiaccia un'umanità confinata negli «angoli» e punita (Néraudau 1983, pp. 85-6). Dopo i due versi che definiscono il tema dell'arazzo (vv. 70-1), i tre con la descrizione del quadro d'insieme (vv. 72-4) e gli altri tre (vv. 75-7) dedicati a Nettuno, lo spazio maggiore (vv. 78-82) è riservato a Minerva e al suo trionfo.

70-1. *Cecropia ... litem*: i primi due versi indicano il soggetto e il luogo dove si colloca. Il nesso *Cecropia ... in arce* incornicia il verso delimitando spazialmente la scena; Cecrope, antichissimo re dell'Attica e fondatore dell'acropoli ateniese, designa spesso per metonimia la città. *scopulum Mauortis*: è un calco dell'espressione greca che designa l'Areopago, il tribunale ateniese, che aveva sede in realtà su una collina a nord-ovest dell'acropoli (appunto Ἄρειος πάγος, «rupe di Ares», il Marte dei Greci; *Mauors* è forma poetica arcaizzante, e molto «romana», che alterna con il più comune *Mars*: cfr. anche VII 101 e VIII 7 e, in un parallelo ideologicamente rilevante, Virgilio, *Aen.* VIII 630: cfr. Hardie 2007, p. 150). Ovidio invece sembra identificare erroneamente i due siti (forse per accentuare l'idea di giustizia del verdetto); oppure si deve pensare che *arx* abbia qui il senso generico di «città».

72-3. *bis sex ... sedent*: alla gara assistono tutti gli dèi più importanti (la canonica dozzina elencata p. es. da Ennio, *Annales* 240-1 Skutsch, di cui però fanno parte anche Minerva e Nettuno nonché lo stesso Giove: dodici è quindi il numero complessivo, comprendente anche i due contendenti e il *rex* Giove, che pure sono rappresentati separatamente), con funzione di giudici (come indica la reazione espressa in *mirari* del v. 82). Le singole divinità sono facilmente riconoscibili (come quelle riprodotte da Aracne: cfr. vv. 121-2) grazie ai rispettivi attributi, resi familiari dall'iconografia tradizionale, che agiscono a mo' di *inscriptiones*, quelle che si leggevano comunemente, con il nome delle divinità, sulle pitture vascolari e murarie (cfr. anche XIII 686 *hae pro nomine erant*). Ma l'insistenza di Minerva, colta dal narratore, sull'identità chiara e distinta delle varie divinità serve anche a riaffermare un'idea di stabilità del potere olimpico, cui Aracne contrapporrà il loro continuo, elusivo trasformismo (Feldherr 2002, p. 175). *augusta grauitate*: l'atteggiamento degli dèi è improntato

a decoro e solennità (sottolineati dal ritmo gravemente spondiaco del v. 72 e dalla figura etimologica *sedibus sedent*); la centralità di Giove nel consesso divino è riprodotta anche nella dislocazione delle parole nel verso. L'epiteto, di uso assai limitato nel poema (solo a IX 270, nello stesso nesso, e a XV 145, in contesti ideologicamente marcati: cfr. Hardie 2007, p. 150 nt. 24), doveva sollecitare un'associazione immediata con Ottaviano, titolare ormai antonomastico di quella qualifica, e come tale definito a XV 860 e 869 nonché a I 204, dove il *princeps* viene comparato a Giove (di cui si menziona l'attributo della *grauitas*, v. 207; sulla *grauitas* come valore specificamente romano cfr. Cicerone, *pro Sestio* 141).

77. *fretum*: nonostante vari tentativi di difesa, come quello recente di Luck 2005a, pp. 181-3, la variante *ferum* (designante il cavallo che, secondo un'altra versione, sarebbe saltato fuori dal colpo di tridente di Nettuno) sembra insostenibile.

78-9. *dat ... dat ... dat*: il testo traduce (anche mediante la triplice anafora del verbo, che individualizza i singoli attributi bellici della dea) l'enfasi posta da Minerva, certo con intenzione minacciosa (cfr. la nota a 142), sulla rappresentazione della propria potenza «virile» (la stessa aggressione fisica contro Aracne al v. 133 assimila la violenza della dea alla serie di stupri denunciati dalla fanciulla: Oliensis 2004, p. 292): un'enfasi anche maggiore di quella posta sull'invenzione dell'ulivo (lo stesso gesto del *percutere*, v. 80, come quello analogo di Nettuno [cfr. anche *uulnere*, v. 76], appare quasi un gesto di guerra; al v. 133 il verbo indica il colpo inferto dalla dea ad Aracne). Nell'iconografia che Minerva implica nella propria autorappresentazione è naturale ipotizzare l'influenza di due celebri, colossali statue di Fidia, soprattutto (per i suoi tratti marziali, come lancia e scudo) la bronzea Atena Promachos eretta sull'acropoli di Atene nel 460 a.C., ma anche la crisoelefantina Atena Parthenos del successivo Partenone (cfr. anche Barchiesi 2005, pp. 300-1 nota a II 748-52).

80. *simulat*: il verbo (già al v. 26, per la finzione-metamorfosi prodotta da Minerva) appartiene al lessico della finzione artistica tipico delle ἐκφράσεις (e insieme, qui, della metamorfosi): cfr. anche vv. 100 *uidetur*, 103 *imagine*, 105 *uidebatur*, 110 *imagine*, 116 *uisus*, 122 *imagine*, 125 *falsa*, ecc.

81. *canentis oliuae*: il color grigio-argento tipico del lato posteriore delle foglie è attributo tradizionale dell'ulivo: cfr. p. es. XIII 653 *canae Mineruae* e *Her.* 11, 67 *albentis oliuae*.

82. *Victoria*: la presenza di Nike-Vittoria accanto al vincitore per indicare l'esito di una gara (qui suggerito già da *mirari deos*, un atteggiamento che a maggior ragione dovrebbero avere i mortali) è documentata nella pittura vascolare (*LIMC* VI 1, 1992, pp. 900-1). Specie

a partire dall'età classica Nike è associata, in generale, a divinità che garantiscono la vittoria, e in modo particolarissimo ad Atena (*ibid.*, pp. 899-900); anche la colossale statua crisoelefantina, opera di Fidia, aveva una piccola Nike sulla mano destra (Pausania, I 24, 7).

83-100. Ai quattro angoli dell'arazzo, altrettanti quadretti illustrano vicende di mortali puniti in quanto, come Aracne, arroganti e ribelli al potere divino. *Certamina*, ripreso da *certamine* al v. 91, insiste sull'analogia con la sfida lanciata da quest'ultima (cfr. vv. 25 *certet*, 42 *certamina*, 52 *certamina*); oltre a indicare la nitidezza dei colori, *clara* allude forse anche alla chiarezza della minaccia espressa, sfruttando l'accezione retorica di *color* come «argomento», «intenzione».

83. *exemplis intellegat*: il narratore traduce l'intenzione dell'artista, cioè il modo in cui vuol essere interpretato il messaggio che Minerva invia alla folle rivale (sia l'ironico *speret* che *furialibus ausis* riflettono il soggettivo punto di vista della dea; e in *ausis* va colto il sema specifico della ribellione anti-olimpica dei Giganti: cfr. la nota a V 348).

87-9. *Threiciam ... deorum*: il primo quadretto, localizzato geograficamente dall'epiteto che lo introduce, illustra in maniera ellittica e allusiva la vicenda di Rodope ed Emo, una sorella e un fratello che si uniscono in matrimonio come Giunone e Giove (gli dèi *summi*) e, nel loro orgoglio smisurato, ne assumono i nomi: provocano così la loro ira che li trasforma in monti della fredda Tracia (forse un ironico castigo delle loro aspirazioni «verso l'alto»; i due monti sono menzionati insieme anche a X 77). Il maggior rilievo conferito a Rodope (frequente a Roma, come molti di quelli stranieri, come nome di cortigiana: p. es. Giovenale, 9, 4) insiste ovviamente sul parallelismo con Aracne. L'opposizione, agli estremi del v. 88, dei due avverbi di tempo *nunc ... quondam* rileva il contrasto tra il presente e il passato anteriore alla metamorfosi (cfr. anche IV 281; X 70-1; XII 531; XIII 529; XV 297-8).

90-2. *Pygmaeae ... bellum*: anche il secondo quadretto (l'uso libero di *alter* è frequente in Ovidio: cfr. anche IV 554), come il primo e il quarto, è illustrato in tre versi: narra il destino (*miserabile* sembra rilevare, come *mortalia corpora* al v. 88, la fragilità umana di fronte al potere divino) di Gerana (in greco «gru»; ma le fonti mitografiche attestano anche il nome alternativo di Enoe), regina dei Pigmei, empia nemica degli dèi e soprattutto di Giunone. Quest'ultima si vendicò (il resto della tradizione non parla di *certamen*, di vera e propria gara fra le due) trasformando la donna in gru e suscitando un odio perenne tra questo uccello e il popolo africano dei Pigmei (la credenza è nota

già a Omero, *Il.* III 3 sgg.; poi cfr. almeno Callimaco, *Aitia* fr. 1, 14 Pfeiffer e Ovidio, *Fasti* VI 176). Sappiamo da Ateneo (cfr. Forbes Irving 1990, pp. 21-3) che la storia era narrata nell'*Ornitogonia* di Boio, poeta greco di età ellenistica, una delle molte fonti di Ovidio per noi perdute (a lui verosimilmente nota anche attraverso l'amico poeta Elio Macro: cfr. *Trist.* IV 10, 41-2).

93-7. *Antigonen ... rostro*: lo spazio narrativo maggiore, cinque versi, è riservato alla storia di Antigone, figlia del re troiano Laomedonte che osa entrare in competizione con Giunone, in cui oltre all'elemento della folle sfida (*ausam* richiama *ausis* del v. 84) quello della vanità accentua forse più vistosamente l'analogia con Aracne. La storia (forse già in Boio, cfr. Forbes Irving 1990, p. 225) non è nota da altre fonti anteriori a Ovidio o da lui sicuramente autonome: l'oggetto della contesa pare fosse la bellezza vantata dalla donna (Servio, *ad Aen.* I 27), o una sua relazione d'amore con Giove. La dea punisce Antigone trasformandola in cicogna, che col suo verso caratteristico (ma anche col battito delle ali: per *plaudo* in tal senso cfr. VIII 238; XIV 507 e 577) sembra continuamente applaudire a sé stessa (*ipsa sibi* rileva l'idea della vanagloria narcisistica): una metamorfosi «per contrappasso» in cui Antigone, anche nella nuova forma, sembra grottescamente continuare a soddisfare la sua insensata vanità. *nec profuit ... pater*: nemmeno la più alta condizione sociale (che Aracne non ha; ma la cattiva fama che accompagna Laomedonte non lo rende comunque il miglior titolo di vanto) le impedì di subire la vendetta di Giunone (la cui potenza divina è rilevata da *magni* e *regia*); il modulo è frequente in contesti di lamentazione funebre (cfr. p. es. Properzio, IV 11, 11-2 e III 18, 11-2 con Fedeli 1985). *candida ... rostro*: l'onomatopea che accumula suoni aspri e secchi (*candida ... crepitante ciconia rostro*) rende il rumore sgradevole prodotto dal becco della cicogna. Un'eco del verso in *Anthologia Latina* 762, 29 *glottorat immenso maerens ciconia rostro*.

98-100. *Cinyran ... uidetur*: la storia di Cinira (quasi certamente diverso dal re di Cipro e padre di Mirra di X 298 sgg.) e delle sue figlie non è nota da altre fonti. Ignoriamo quindi le ragioni precise della punizione, ma si può facilmente vedere nella metamorfosi delle figlie in gradini di pietra l'umiliazione simbolica della loro arroganza contro la divinità (una duplice pena: sia perché in quanto gradini sono continuamente «calpestate», sia perché si tratta di gradini di un tempio, verosimilmente della divinità offesa). *natarum ... suarum*: l'apposizione iconicamente «abbracciata» dal nesso *gradus ... amplectens* rileva il contrasto – percepito dal punto di vista del padre – fra passato e presente, fra i corpi delle figlie, che possiamo immaginare splendenti di bellezza, e i freddi gradini di pietra in cui sono stati tramutati.

101. *oleis pacalibus*: l'epiteto *pacalis* (una neoconiazione ovidiana, anche a XV 591 e *Fasti* I 719, che resterà sostanzialmente un *hapax*: cfr. Bömer) definisce il valore dell'ulivo (*Palladis arbor* al v. 335 e in *Ars* II 518) come simbolo di pace (specie nella cultura romana: A.S. Pease, in *RE* XVII 1937, col. 2020, 56 sgg.; cfr. p. es. VII 498). L'atteggiamento pacifico esibito da Minerva vuole contrapporsi all'aggressività di Aracne, ma certo risulta ironico dopo gli *exempla* minacciosi illustrati in un arazzo che ha come soggetto solo competizioni (*litem*, v. 71 e *certamina*, v. 85) e in vista della spietata punizione che la dea infliggerà alla rivale.

103-28. La sezione ecfrastica dedicata all'arazzo di Aracne (più ridotta rispetto a quella di Minerva: ventisei versi contro trentatré) ha una struttura sensibilmente diversa. Le varie storie, accomunate dal tema delle avventure erotiche degli dèi ma senza chiare simmetrie e gerarchie interne, sono elencate in successione diretta, a mo' di catalogo, a iniziare da Giove (un sarcastico omaggio all'antica formula proemiale *ab Ioue principium*, usata anche da Orfeo a X 148) per poi passare a Nettuno e quindi ad Apollo, Bacco e ultimo (data la sua proverbiale lentezza: Germanico, *Aratea* fr. 3, 24-8; Seneca, *Nat. quaest.* VII 29, 1; Servio, *ad Geor.* III 93) Saturno. Su questi cataloghi di donne mortali unitesi a dèi ha influito certamente la tradizione delle *Eoie* esiodee (sul tema ved. ora Fletcher 2005; cfr. anche la nota a 116-7), che godettero di larga fortuna nell'elegia ellenistica (ved. A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995, p. 381 sgg.; Hunter 2005; Hardie 2005; cfr. anche pseudo-Virgilio, *Aetna* 87-90 *norunt abscondita nobis / coniugia et falsa quotiens sub imagine peccet / taurus in Europen, in Ledam candidus ales / Iuppiter, ut Danaae pretiosus fluxerit imber*; pseudo-Seneca, *Octauia* 203-10 e 762-72). In opposizione alla maestà divina celebrata da Minerva, Aracne rappresenta una serie di metamorfosi di dèi in forma animale escogitate per sedurre donne mortali. Un soggetto doppiamente sgradevole per il «destinatario» Minerva: sia perché ridicolizza la pretesa superiorità degli dèi, mostrandone l'incontrollabile passionalità, sia perché la tematica erotica è odiosa a una dea proverbialmente casta (cfr. Rosati 2007, pp. 351-2 nota a IV 799-800) e allergica al sesso. Particolarmente mirata in tal senso la menzione della violenza di Nettuno a Medusa, che il lettore sa aver provocato lo scandalo di Minerva (IV 798-801). L'atteggiamento critico di Aracne si ricollega a un dibattito di carattere teologico sulla concezione e rappresentazione della divinità che, dopo Senofane e Platone (in partic. *Resp.* II 380d; Fabre-Serris 1995, p. 74), aveva avuto un'importante ripresa nella scuola epicurea, come attesta il *de pietate* di Filodemo (Obbink 2004). Senza le dotte glosse

mitologiche che Ovidio fornisce al suo lettore, le immagini degli dèi seduttori, che danno luogo ad accoppiamenti fra umani e animali, cioè a vera e propria zooerastia, possono risultare non solo degradanti ma fin repellenti.

103-14. Lo spazio maggiore (dodici versi) di questo irriverente «catalogo di Leporello» è dedicato alle avventure di Giove, elencate via via in modo sempre più ellittico (notevole la ripresa di Sidonio Apollinare, *Carmina* 15, 174 sgg.); la prima è il ratto di Europa (non a caso una delle prime narrate dallo stesso Ovidio a II 836 sgg., che invita quindi a un accostamento tra il poema e l'opera di Aracne), illustrato con dettagli che insistono sulla condizione psicologica della donna. Da subito in rilievo (*elusam ... uereri ... timidas*) è il tema dell'inganno tramato dagli dèi contro le loro vittime (cfr. vv. 117 *fallis*, 124 *luserit*, 125 *deceperit*; ma cfr. anche 110 *celatus imagine*, 125 *falsa*), delle quali si accentua la fragilità (cfr. v. 118 *mitissima*) a fronte dell'aggressiva violenza di cui sono fatte oggetto (vv. 108 *luctante*, 115 *toruo*). La polemica contro l'inganno della metamorfosi doveva avere uno spazio importante in Filodemo (cfr. Obbink 2004, in partic. pp. 176 e 198); per le riprese cristiane di quel dibattito cfr. p. es. Firmico Materno, *de errore profanarum religionum* 12 *quod deus suus in cygna fallit, in tauro rapit, ludit in satyro*. Notevole il catalogo delle dodici avventure erotiche del dio elencate in Nonno, *Dion.* VII 117-28 (ma il primo catalogo è quello stilato dallo stesso Zeus già in Omero, *Il.* XIV 317-28).

104. *uerum ... putares*: l'appello alle reazioni del lettore-spettatore è caratteristico dello stile ecfrastico (cfr. la nota a V 193-4), ma il consueto apprezzamento della capacità mimetica dell'artista, posto che in questo caso quel toro è un falso, risulta di fatto un'ironica riaffermazione del primato dell'arte sulla natura (Kenney 1986, *ad loc.*; Rosati 1983, p. 68 sgg.). La clausola del verso, quasi come un'etichetta, identifica Giove-toro che seduce Europa: cfr. anche VIII 122 (*nec Ioue tu natus, nec mater imagine tauri / ducta tua est: generis falsa est ea fabula*), dove come qui c'è un preciso rinvio all'episodio narrato tra il secondo e il terzo libro (un intervallo che era servito a Ovidio a eludere il racconto dello stupro: Fowler 2000, p. 259): cfr. III 1 *iamque deus posita fallacis imagine tauri*. La descrizione quasi-ecfrastica con cui il libro II si era concluso (cfr. Barchiesi 2005, p. 309 nota a II 852-6) ha un seguito sulla tela di Aracne, in una vera e propria ἔκφρασις che sviluppa e integra quella narrazione (il gesto di Europa che ritrae i piedi dal contatto dell'acqua ha un preciso parallelo in *Fasti* V 611-2 *saepe puellares subduxit ab aequore plantas, / et metuit tactus adsilientis aquae*). Anche a VIII 122-5 il motivo metamorfico-ecfrastico di Giove «falso toro» (*imago*) si presterà a ulteriori elaborazioni concettistiche nelle recriminazioni di Scilla contro Minosse.

108. *Asterien*: è dubbio (rispetto a due vicende notissime come quelle di Europa e di Leda) con chi si debba identificare la vittima di questo ratto operato da Giove camuffato da aquila (la forma notoriamente usata per rapire Ganimede; ma la rappresentazione di Aracne insiste sulle vittime femminili, con la sola eccezione di Admeto al v. 122). Forse si tratta della figlia del Titano Ceo (anche se la storia narrata da Igino, *Fab.* 53 ha altri contorni: cfr. H. Bernsdorff, *P. Oxy. 4711 and the Poetry of Parthenius*, «JHS» CXXVII 2007, pp. 9-11).

111. *Nycteida*: il patronimico designa Antiope, figlia del re tebano Nicteo, che dall'unione con Giove diventa madre dei gemelli Anfione (futuro marito di Niobe) e Zeto (cfr. vv. 176-9).

112. *Tirynthia*: l'epiteto, comune al maschile, per indicare antonomasticamente Ercole, designa qui sua madre Alcmena, il cui padre Elettrione era re di Tirinto, in Argolide: com'è noto, Giove si unì a lei assumendo le sembianze del marito Anfitrione.

113. *Danaen*: cfr. IV 611. *Asopida*: Egina, figlia del dio fluviale Asopo; dalla sua unione con Giove (ma la metamorfosi in fuoco non è documentata altrove) nacque Eaco (cfr. VII 474); suo padre sarebbe stato colpito dal fulmine di Giove mentre tentava di ostacolare il ratto (cfr. Apollodoro, III 12, 6 [157], il cenno di Callimaco, *Del.* 78, con W.H. Mineur, *Callimachus. Hymn to Delos*, Leiden 1984, e più diffusamente Nonno, *Dion.* VII 122 e XIII 201-3, dove Zeus si trasforma in aquila).

114. *Mnemosynen*: la dea della memoria e madre delle Muse (cfr. la nota a V 268; in latino prima di Ovidio solo in Cicerone, *Nat. deor.* III 54, 2). *Deoida*: è la figlia di Cerere (detta anche Deò), Proserpina, alla quale Giove si sarebbe unito in forma di serpente, dando origine al Dioniso ctonio, Zagreo (cfr. Pease 1958 a Cicerone, *Nat. deor.* III 58). La serie delle imprese erotiche di Giove si chiude perfidamente in *climax*: oltre che di Cerere, Proserpina è figlia anche di Giove (V 514-24; non sarà dunque casuale l'uso del matronimico), che unendosi a lei si macchia addirittura d'incesto (sul carattere abnorme di questa avventura erotica, vista come il culmine dell'incontinenza e spregiudicatezza morale di Giove, cfr. Clemente Alessandrino, *Protr.* 16, 1; altro in Pastorino 1956, pp. 134-5). Il lettore che ha appena letto (come Minerva l'ha ascoltata) la storia di Proserpina rileva il contrasto tra l'ottica empia di Aracne e quella di Calliope narratrice nel libro V.

115-22. Alle nove di Giove seguono sei avventure erotiche fra le molte attribuite a suo fratello Nettuno (Properzio, II 26, 46 *Neptunus fra-*

tri par in amore Ioui; un altro catalogo ovidiano di amori di Nettuno in *Her.* 19, 131-6; attraverso il confronto con un'analoga lista nel *de pietate* di Filodemo, Obbink 2004 ne suggerisce la fonte comune nell'opera *Sugli dèi* del grammatico Apollodoro di Atene [II sec. a.C.]). Evidente nella serie *te ... tu ... et te* una sarcastica applicazione del *Du-Stil* tipico del linguaggio innologico (cfr. l'inno a Bacco all'inizio del libro IV, in partic. v. 17 sgg.), come se Ovidio, nel leggere il «testo» di Aracne, si facesse qui suo complice prestandole l'espressione più adatta.

116. *uirgine in Aeolia*: identificata generalmente con Canace, figlia di Eolo re dei venti (protagonista dell'*Eroide* 11); oppure (H. Jacobson, *A Note on Ovid,* Met., *VI,115-116*, «AJPh» XCIII 1972, pp. 459-61) con la figlia di Eolo re di Tessaglia, Melanippa, che da Nettuno ebbe due figli (Igino, *Fab.* 186) di cui si racconta (Varrone, *Rust.* II 5, 5) che, allevati fra i buoi, furono salvati da un toro dal rischio di esserne schiacciati.

116-7. *Enipeus ... Aloidas*: sotto le spoglie del dio fluviale Enipeo, Nettuno poté unirsi alla bellissima Tiro, figlia di Salmoneo (cfr. anche *Her.* 19, 132; dopo Omero, *Od.* XI 235-59, la vicenda era narrata nel *Catalogo* di Esiodo: fr. 30, 31 sgg. M. – W.); ma Ovidio sovrappone questa vicenda a quella dell'amore per Ifimedea, moglie di Aloeo, dalla quale il dio ebbe i giganti Oto e Efialte (essendo però Ifimedea figlia di Triope, nato a sua volta dall'amore di Nettuno con Canace, il rapporto si configura come incestuoso). In questa interferenza Fletcher 2005, pp. 305-7 vede una spia del rapporto diretto di Ovidio con il *Catalogo* esiodeo (dove Canace, Tiro e Ifimedea potevano far parte della stessa sezione) e la sua struttura genealogica.

117. *Bisaltida*: il patronimico *Bisaltis* designa Teofane, figlia di Bisalte, cui Nettuno, mutatala in pecora, si unì in forma di montone: ne nacque il famoso ariete dal vello d'oro (Igino, *Fab.* 188).

118. *flaua ... mater*: Cerere, la cui «mitezza» (anche IX 422) la assimila a quella dei suoi prodotti (cfr. V 497 con la nota relativa), è tradizionalmente bionda come le sue messi (Servio, *ad Geor.* I 96 *flaua dicitur propter aristarum colorem in maturitate*; cfr. anche *Am.* III 10, 3 e la nota a V 512-3).

119-20. *sensit ... uolucris*: la vicenda dello stupro di Nettuno a danno di Medusa, madre di Pegaso (*equi uolucris*: cfr. IV 785-6), è narrata a IV 793 sgg., dove si fornisce anche l'eziologia della sua testa anguicrinita: siccome lo stupro aveva avuto luogo proprio nel tempio di Minerva, la dea, offesa, si era vendicata sulla stessa vittima, tramutandone la splendida capigliatura in una chioma di serpenti (riprodotta anche sull'egida che Minerva esibisce fra i suoi attributi bellici:

cfr. v. 79). Né nel libro IV, né altrove (p. es. *Her.* 19, 134), si fa però menzione della metamorfosi di Nettuno in uccello, che Ovidio rileva col suo tipico gusto dell'analogia (*uolucrem ... uolucris*). La triplice anafora del verbo *sensit* produce un effetto di accelerazione del ritmo, cui contribuiscono anche le ripetizioni *mater ... mater*, *uolucrem ... uolucris*, *equum ... equi*, che sembra suggerire la frenesia erotica da cui gli dèi sono trascinati («Arachnes zorniger Furioso- und Prestosatz», Schmidt 1991, p. 121 nt. 19).

120. *Melantho*: dell'unione di Nettuno, in forma di delfino (cui il dio del mare è molto spesso associato), con Melanto, figlia di Deucalione, non abbiamo notizia da altre fonti.

122-4. La prima delle quattro vicende erotiche relative ad Apollo è il suo ben noto (cfr. II 679 sgg.) e degradante innamoramento per il re tessalico Admeto, a cui il dio prestò servizio come pastore; della seconda e della terza, che lo avrebbero visto assumere forma di avvoltoio e di leone, non abbiamo altrimenti notizia (non ha finalità erotiche la metamorfosi in avvoltoio di cui parlava Nicandro: cfr. la nota a V 329). Della protagonista dell'ultima, Isse, figlia di Macareo, figlio a sua volta di Eolo (cfr. la nota a 116) e secondo Omero (*Il.* XXIV 544) re di Lesbo, si trova solo un cenno in Partenio, fr. 19 (cfr. J.L. Lightfoot, *Parthenius of Nicaea*, Oxford 1999, p. 160).

125. *Liber ... uua*: anche questa storia di seduzione da parte di Bacco (sul nome cfr. Rosati 2007, p. 248 nota a IV 16-7) nei confronti di Erigone non è altrimenti nota (appena un cenno in Stazio, *Theb.* IV 691, dove Bacco la dice *mea*). Figlia dell'ateniese Icario, alla sua morte la donna si uccise diventando la costellazione della Vergine (cfr. X 451): al mito, in età ellenistica, dedicò una tragedia Eratostene di Cirene (cfr. A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes*, Heidelberg 1995). Sulla tradizione iconografica moderna di questa metamorfosi cfr. Ballestra-Puech 2006, p. 51 nt. 142.

126. *geminum Chirona*: il famoso Centauro deve quindi la parte equina della sua duplice natura (II 630; sul lessico del «doppio» relativo ai Centauri cfr. Casali 1995 a *Her.* 9, 99) a Saturno, che in forma di cavallo si unì alla ninfa Filira (perciò Chirone è detto *Philyreius heros* a II 676).

127-8. *ultima ... intertextos*: in corrispondenza con la cornice di Minerva (vv. 101-2), che è un'affermazione orgogliosa della certezza della vittoria e del suo potere divino, Aracne «firma» il suo arazzo con una cornice in cui l'insistenza sul tema dell'intreccio (*nexilibus*, *intertextos*; ma la disposizione stessa delle parole è un'icona del senso), come emblema della sua arte, esprime la piena fiducia nel suo

successo; cfr. H. Bernsdorff, *Arachnes Efeusaum (Ovid, "Metamorphosen" 6, 127-8)*, «Hermes» CXXV 1997, pp. 347-56. La stessa edera potrebbe avere implicazioni ulteriori: oltre che attributo professionale dei poeti (Orazio, *Carm.* I 1, 29, con Nisbet – Hubbard 1970), e segno quindi del primato dell'arte, essa è notoriamente associata alla figura e al culto di Bacco (cfr. Rosati 2007, pp. 293-4 nota a IV 394-8; così come lo sono i fiori: di un culto di Dioniso Ἄνθιος parla Pausania, I 31, 4; C. Gasparri, in *LIMC* III 1, 1986, p. 415), il dio dell'ebbrezza estatica, rivale (cfr. Rosati 2007, p. 253 nota a IV 38) della razionale Minerva (anche il simbolo vegetale della dea, l'ulivo, si oppone, come pianta civilizzatrice, produttiva, all'intreccio vegetale-floreale, puramente decorativo, della cornice di Aracne). L'idea di cornice è suggerita, ritmicamente, anche dall'esametro spondiaco conclusivo (v. 128, da confrontare con Virgilio, *Aen.* VIII 167), che corrisponde all'altro spondiaco (v. 69) simmetricamente collocato all'inizio della sezione ecfrastica, la quale ne risulta così incorniciata. Sull'esametro spondiaco come preziosismo neoterico cfr. la nota a V 265-6.

129-30. *Non ... opus*: il *Liuor* è solito criticare (*carpere*: cfr. l'Invidia a II 781) pregiudizialmente l'oggetto della sua avversione (per una formulazione analoga cfr. X 515 *laudaret faciem Liuor quoque*). Come personificazione della critica malevola, in ambito letterario, è frequente in poesia augustea (in Ovidio cfr. *Am.* I 15, 1 = *Rem.* 389 *Liuor edax*; *Trist.* IV 10, 123; *Pont.* IV 16, 47; ecc.) sulla scia del noto proemio degli *Aitia* di Callimaco (fr. 1, 17 Pfeiffer; ma cfr. anche Φθόνος in *Apoll.* 105). A differenza di Callimaco, però, Ovidio, anche nel passo dei *Remedia*, insinua l'idea di un *Liuor* che è anche moralista e sessuofobo.

130. *doluit successu*: dolendosi del successo di Aracne, Minerva si comporta esattamente come (l'analogia viene istituita già dalla struttura anaforica del v. 129) quell'Invidia di cui in altra occasione (II 760 sgg.) aveva richiesto i tristi uffici: cfr. II 780-1 *uidet ingratos intabescitque uidendo / successus hominum* e 788-9 *successurumque Minerua / indoluit* (con le note di Barchiesi 2005, pp. 303-4). *flaua uirago*: Minerva (rappresentata tradizionalmente bionda: cfr. Bömer a II 749) è la dea virile per antonomasia (*uirago dicitur mulier quae uirile implet officium*: Servio, *ad Aen.* XII 468): cfr. II 765 *belli metuenda uirago*; il termine è riferito a Minerva anche in Stazio, *Theb.* XI 414 e *Siluae* IV 5, 23 *regina bellorum uirago*; *Ilias Latina* 533.

131. *pictas ... uestes*: l'apposizione *caelestia crimina* (sullo *schema Cornelianum* cfr. la nota a V 676) è generalmente riferita (come «accusa»: *OLD*, *s. u.* «crimen» 1) all'oggetto *pictas uestes*, a designare cioè le blasfeme rappresentazioni dell'arazzo di Aracne, ma si è sospettata giustamente un'estensione anche al verbo (*rupit*), come a insinuare una nota di biasimo («delitto»: *OLD*, *ibid.* 4) sul gesto distruttivo della dea.

132. *Cytoriaco ... monte*: il monte Citoro, in Paflagonia, regione dell'Asia Minore fra la Bitinia e il Ponto, era famoso per la produzione di legno di bosso che, per la sua durezza, veniva impiegato per la fabbricazione di strumenti come spole (il *radius* che Minerva aveva ancora in mano dopo averlo usato) e pettini (cfr. IV 311).

133. *ter ... percussit*: Minerva, in preda a un accesso di collera < (l'accostamento in asindeto dei due avverbi numerali *ter quater* esprime il gesto violento e incontrollato, davvero poco olimpico, della dea), colpisce la rivale sulla fronte. Un bersaglio non certo casuale: la fronte è il luogo simbolico del pudore come del suo opposto (B. Löfstedt, *Frons "Scham" und "Schamlosigkeit"*, «Acta Classica» XXIV 1981, pp. 169-70), e dunque Minerva intende colpire la «sfrontatezza» di cui Aracne ha dato prova sfidandola, ma è anche il simbolo della sua consapevolezza intellettuale (richiamata qui dall'accostamento al patronimico parlante *Idmoniae*: cfr. la nota a 8) e dell'orgoglio che l'artista ne deriva (oltre a essere il luogo dove i poeti esibiscono il loro attributo professionale, la corona d'alloro: p. es. Orazio, *Carm.* I 1, 29 *doctarum hederae praemia frontium*). Il gesto (nel quale Minerva sfoga l'aggressività che Aracne aveva trattenuto al v. 35) ricorda il colpo inflitto da Odisseo con lo scettro (simbolo del potere regale, come la spola lo è della sfera di potere di Minerva) al «ribelle» Tersite (cfr. Omero, *Il.* II 265-6).

134-5. *non tulit ... guttura*: in un estremo gesto di orgoglio Aracne, incapace di sopportare l'umiliazione, tenta di impiccarsi (il tipo di suicidio femminile più comune nella cultura classica: N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, Bari-Roma 1988, p. 15 sgg.; un possibile nesso con il poeta-suicida Gallo, analogamente schiacciato dal potere, è suggerito da Schmitzer 1990, p. 237 nt. 261). Come segmento dattilico, solitamente a inizio d'esametro, *non tulit* è la premessa a una reazione, talora violenta, del personaggio di cui si parla: cfr. p. es. II 628; III 487; IV 549 (con Rosati 2007, p. 316 nota a 548-50); VIII 437; X 497; XIV 716.

135-8. *pendentem ... esto*: la vendetta di Minerva è di una crudele perfidia (suona ironico perciò *miserata*): impedisce che Aracne muoia per impiccagione (privandola così dell'onore di una morte che sarebbe un atto estremo di auto-affermazione: Salzman-Mitchell 2005, p. 136; Johnson 2008, p. 94), ma la condanna a vivere ugualmente «appesa» (la ripresa *pendentem ... pende* rileva il sarcasmo della dea), alla maniera tipica dei ragni (IV 179 *pendet aranea tigno*), cioè a una vita che è un perenne ricordo del suo tentato, e frustrato, suicidio (come

Esaco a XI 784 sgg.); anche le tele che, in quanto ragno, d'ora in poi tesserà saranno geometrici, aniconici arabeschi, privi di ogni messaggio e nella loro proverbiale precarietà destinati alla distruzione.

139-40. *sucis ... sparsit*: un gesto di magia (cfr., p. es., VII 152 *sparsit Lethaei gramine suci*; prima di una metamorfosi a XIV 299 *spargimur ignotae sucis melioribus herbae* e a V 544), la sfera cui Ecate, la dea infernale (cfr. Kenney c.d.s. a VII 74 e 94) associata e talora identificata con Artemide-Diana, presiede (ved. VII 194 e XIV 43-4 *infamia pabula sucis / conterit et tritis Hecateia carmina miscet*). Cfr. A.-M. Tupet, «La magie dans la métamorphose d'Arachné (Ovide, Met., 6, 135-145)», in J.M. Frécaut – D. Porte (edd.), *Journées Ovidiennes de Parménie*, Bruxelles 1985, pp. 215-27.

142. *parua*: la vendetta di Minerva condanna Aracne a essere «piccola», come a volerla eternamente vincolare all'umiltà delle sue origini (cfr. v. 13 *parua paruis*; Johnson 2008, p. 95) punendola per esser tanto «cresciuta» grazie alla sua *ars* (v. 8); notevole in proposito l'etimologia che spiega il nome di Minerva *quia minuit aut quia minatur* (Cicerone, *Nat. deor.* III 62, con la nota di Pease 1958 a II 67). Proprio il rimpicciolirsi della testa (*caput minimum*), dove non a caso Minerva – che nella testa ha il suo organo più rappresentativo (Isidoro, *Origines* VIII 11, 72 *ideo eam* [scil. Minerva] *dicunt de capite Iouis esse natam, quia sensus sapientis, qui inuenit omnia, in capite est*) – l'aveva colpita (v. 133), sembra la realizzazione simbolica, sul piano fisico, della sua umiliazione, ottenuta per converso anche mediante la crescita abnorme del ventre (v. 144; l'identificazione del ventre con le funzioni puramente vegetative, in opposizione a quelle intellettive, risale almeno a Esiodo, *Theog.* 26). Per una lettura diversa della simbologia della testa (come «decapitazione» e soppressione dell'identità femminile) cfr. Salzman-Mitchell 2005, p. 138.

143. *exiles digiti*: la definizione di «dita» per indicare le zampe dell'animale insiste sull'organo attraverso cui si esplicava la maestria tecnica di Aracne (vv. 20, 22, 57), e quindi sulla continuità tra la vecchia e la nuova condizione (l'epiteto che ne rileva la sottigliezza rientra nel lessico della *tenuitas* che definisce il carattere raffinato, «callimacheo», dell'arte di Aracne). Non a caso nella tradizione iconografica tardo-medievale e rinascimentale il ragno diventerà emblema del senso del tatto (J. Dundas, *Arachne's Web: Emblem into Art*, «Emblematica» II 1987, pp. 109-37): già la perdita di naso e orecchie (v. 141), cioè la riduzione delle facoltà sensoriali, sembra orientare verso quest'esito.

145. *aranea telas*: come anche altrove nel poema, la parola finale dell'episodio indica il tratto in cui si realizza la continuità fra la vecchia (*antiquas*) e la nuova forma, cioè l'atto del filare; mentre *aranea* (predicativo) suggerisce il suo etimo (contro i dubbi sulla connessione con il gr. ἀράχνη cfr. Ernout – Meillet, p. 42) e l'αἴτιον della sua origine. Notevole l'immagine di Claudiano, *de raptu Proserpinae* III 157-8, dove il ragno completa (*supplebat*) la tela che Proserpina ha lasciato incompiuta (cfr. la nota a 34-5).

146-312. *Niobe*. Noto fin da Omero (*Il.* XXIV 614 sgg.), il mito di Niobe è tra i più fortunati delle letterature classiche (Nemesiano, *Cynegetica* 15-6 *nam quis non Nioben numeroso funere maestam / iam cecinit?*), e presenta molte varianti nei dettagli (cfr., in partic., Lesky 1936); sarà comunque la versione di Ovidio, la più ampia e dettagliata a noi pervenuta, a diventare canonica. Il nucleo della vicenda consiste nella colpa di Niobe, figlia di Tantalo e moglie di Anfione re di Tebe, dal quale ha avuto una prole molto numerosa, che nel suo smisurato orgoglio si vanta superiore a Latona, madre di un'unica coppia di gemelli, Apollo e Artemide-Diana. Saranno proprio loro a vendicare Latona uccidendo tutti i figli di Niobe, che impietrisce letteralmente per il dolore, diventando una roccia da cui sgorga pianto perenne. Dopo vari riferimenti in Esiodo, nei poeti lirici e nella storiografia, è la tragedia attica che sancisce la centralità di questo mito: oltre alla presenza di vari cenni in Euripide, sia Eschilo sia Sofocle composero una *Niobe*, di cui possediamo solo frammenti (rispettivamente 154a-167b e 441a-451 Radt). Da quanto si può ricavare dalla parodia di una scena famosa delle *Rane* (vv. 911-20) di Aristofane, in Eschilo doveva avere grande spazio il silenzio allucinato di Niobe atterrita dal dolore davanti alla tomba dei figli (la tragedia, ambientata a Tebe, doveva iniziare già dopo la loro morte, e fare spazio al grande Tantalo); mentre un frammento del dramma di Sofocle (fr. 441a Radt), che doveva spostare indietro il fuoco dell'azione, rappresenta Apollo che consiglia impassibile la sorella su come colpire meglio i suoi bersagli. Già in Sofocle comunque, come sembra attestare uno scolio al citato passo di Omero, oltre che in Ferecide, Niobe alla fine sarebbe tornata (non è detto in che modo) nella patria Lidia (così anche Apollodoro, III 5, 6 [47]). Molto numerose le riprese del mito nella letteratura ellenistica (p. es. Euforione), specialmente nell'epigramma, spesso anche in relazione alla vasta fortuna che esso ebbe nelle arti figurative (secondo la nota definizione di Feuerbach, Niobe rappresenta «la *mater dolorosa* dell'arte antica»). Resta però incerto quanto Ovidio abbia tratto dalle fonti a lui disponibili.

Variamente oscillante nella tradizione è il numero dei figli, che dovette anzi costituire una questione («il numero dei Niobidi») oggetto di interesse per eruditi e filologi, a giudicare anche da Gellio (XX 7), che la trova sorprendente e perfino ridicola: sono, p. es., sei più sei in

Omero, nove più nove in Saffo, o coppie di numeri ancora diversi; quello attestato in Ovidio, di sette maschi e sette femmine (un numero che avrà a che fare con Tebe, la città delle sette porte: cfr. Igino, *Fab.* 69, 7), risale a Euripide e risulta prevalente nella tradizione (ma saranno sei, p. es., ancora in Properzio e Stazio). Un'altra *quaestio* affine, e dibattuta, riguardava i nomi dei Niobidi, che variano nelle diverse fonti (Lesky 1936, coll. 664-5); Ovidio tralascia tutti quelli femminili, mentre i maschili corrispondono in buona parte alla tradizione attestata da Igino e Apollodoro (Ismeno, Sipilo, Fedimo, Tantalo, Damasictone; il suo Alfenore somiglia ad Archenore o Agenore, mentre Ilioneo sostituisce Eupinito). Anche l'ambientazione del mito oscilla, fin dalla tradizione più antica, tra l'Asia Minore – alla quale riconduce il nome stesso, non greco, di Niobe, nonché la menzione già in Omero e soprattutto il rapporto col monte Sipilo – e Tebe, cui la associano Anfione, marito di Niobe, e alcuni dei nomi dei figli (sarà soprattutto la tragedia a fare di Tebe la sede abituale del mito). Il rapporto oscuro tra localizzazioni così distanti doveva esser avvertito come problematico (p. es. per la separazione tra la madre, diventata roccia del Sipilo, e le tombe dei figli a Tebe; interessante la soluzione conciliatrice di Stazio, *Theb.* VI 124-5, secondo cui Niobe avrebbe portato al Sipilo le urne con le ceneri dei figli). Del possibile nesso tra i due luoghi sono state proposte diverse spiegazioni; in ogni caso il mito sembra potersi spiegare, almeno in parte, con un fenomeno naturale relativo al monte Sipilo (oggi Manisa Dağı), sito in Lidia a oriente di Smirne, e descritto come esperienza verificata personalmente da Pausania (I 21, 3), secondo il quale, guardando la roccia da lontano, «si ha l'impressione di vedere una donna piangente e contrita» (trad. D. Musti). Una curiosità geografica comunemente nota (cfr. anche *Her.* 20, 105-6 *superba parens saxo per corpus oborto / nunc quoque Mygdonia flebilis extat humo*; Igino, *Fab.* 9, 3 *orba flendo lapidea facta esse dicitur in monte Sipylo, eiusque hodie lacrimae manare dicuntur*; Properzio, II 20, 8; Seneca, *Herc. fur.* 391) di cui la vicenda di Niobe avrebbe fornito l'αἴτιον (altre attestazioni, fra cui quella di Quinto Smirneo, I 294-306, e discussione in Lesky 1936, coll. 672-3).

In quanto paradigma del lutto senza misura, Niobe e la sua metamorfosi sembrano la traduzione, in termini mitico-narrativi, della metafora del dolore così intenso da provocare l'insensibilità di chi lo prova (cfr. anche *Pont.* I 2, 27-30 *fine carent lacrimae, nisi cum stupor obstitit illis / et similis morti pectora torpor habet. / felicem Nioben, quamuis tot funera uidit, / quae posuit sensum saxea facta mali*), facendolo «diventare di pietra» (essendo la pietra antonomasia dell'insensibilità: cfr. *OLD*, *s. u.* «lapis» 2c). Da una simile interpretazione razionalizzante, maturata forse in età ellenistica (cfr. Filemone, *PCG*, fr. 101), sembrano muovere anche le parole di Cicerone, *Tusc.* III 63 *et Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium* (su Niobe quale caso esemplare di «metamorfosi come metafora narrativa» cfr. Pianezzola 1999, pp. 30-4). Quintessenza del dolore materno, Niobe ha una presenza significativa anche nella letteratura consolatoria, come emblema di una sofferenza rispetto alla quale anche il lutto più grave deve necessariamente apparire sopportabile (p. es. Seneca, *Ep.* 63, 2; cfr. Schmidt 1992, p. 909). Ma naturalmente l'ambito principale della fortuna letteraria di Niobe, che rappresenta in modo esemplare la fragilità della condizione umana di fronte al potere divino, è il teatro tragico; anche a Roma il soggetto godette di grande successo sulle scene d'età imperiale, nonché nel mimo e pantomimo (Lesky 1936, col. 657, 46 sgg.). Anche in Ovidio comunque la vicenda presenta un impianto drammatico molto chiaro. Dopo la presentazione del personaggio-protagonista (vv. 146-64), la storia si svolge in una serrata sequenza di scene: la sfida di Niobe a Latona (vv. 165-203); l'aiuto chiesto da Latona ai suoi due figli (vv. 204-17); Apollo colpisce a morte i sette Niobidi maschi (vv. 218-66); la reazione di Niobe (e di Anfione), con la nuova sfida a Latona (vv. 267-85); la strage delle sette figlie femmine per mano di Diana (vv. 286-301); infine la metamorfosi di Niobe (vv. 301-12). Ma il carattere drammatico è sensibile anche nella concentrazione dell'azione nel tempo e nello spazio (e qui Ovidio deve aver operato sulla tradizione, associando le due stragi a Tebe e alla reggia), in una consequenzialità dei nessi causali che legano i vari momenti della vicenda, la quale ha sempre in Niobe il suo centro assoluto (su questo aspetto è importante Voit 1957). La tragedia ha come teatro la città di Tebe, e il legame nuziale di Niobe con Anfione, che si uccide dopo la strage di tutti i suoi figli maschi, fa della sua sventura una sorta di prosecuzione del ciclo tebano e delle sciagure della famiglia di Cadmo (sulla importanza di Tebe per la caratterizzazione di Niobe cfr. Voit 1957, p. 139). Il dramma che ha in Niobe la protagonista e la vittima principale è dunque in realtà una tragedia di Tebe, città tragica per eccellenza; una tragedia centrata sul tema, tutto tebano, della sciagura che colpisce la famiglia regnante e dell'impossibilità di assicurare la successione e la trasmissione del potere. La volontà di Ovidio di mettere Tebe al centro della vicenda è evidente dallo spostamento di scena dalla Lidia, la patria di Niobe, alla città tebana per poi tornare alla fine in Asia Minore, dov'è ambientata la storia successiva di Latona.

Niobe paga la sua colpa di ὕβρις, l'arrogante pretesa di assimilarsi agli dèi (in cui si è visto il residuo di un'antica concezione di lei come dea, apparentemente attestata anche in Sofocle, *Ant.* 834), e in particolare di vedersi riconosciuta come superiore a Latona. Il suo

folle orgoglio si fonda su una multiforme potenza terrena che ne fa un paradigma di «felicità», e le dà l'illusoria certezza di sottrarsi ai limiti della condizione umana e ai rovesci della fortuna: è proprio questo principio fondante della saggezza greca che viene riaffermato dagli dèi, annientando di colpo tutta la sua prole e le ragioni del suo orgoglio. L'antico problema teologico (posto già dal noto paradosso di Senofane, fr. 15) della rappresentazione antropomorfica degli dèi, che le Pieridi portano al limite estremo attribuendo loro una forma animale (cfr. V 321-31), viene qui illustrato nella direzione opposta, e non meno fatale. Teriomorfizzazione degli dèi e divinizzazione degli umani sono esiti perversi del mancato rispetto del limite che fissa un confine invalicabile (rispettivamente verso il basso e verso l'alto) e una precisa gerarchia fra le distinte categorie del mondo divino, di quello umano e di quello animale. Il confronto-scontro tra umano e divino, un tema cruciale nel poema di Ovidio, e particolarmente in questa sezione, tocca con Niobe forse il suo punto più problematico, soprattutto perché la punizione della sua colpa passa attraverso la strage di tanti giovani innocenti. Non è un caso che alcuni di loro vengano rappresentati nell'atto di esser colpiti dalle frecce degli dèi mentre assolvono ai doveri della *pietas* religiosa, e cadano anzi proprio *a causa* di essa. Ovidio tematizza in questo modo un inquietante problema teologico intrinseco a questo mito, che aveva già suscitato l'allarme di Platone (*Resp.* II 380a; Geominy 1992, p. 925; Fabre-Serris 1995, p. 76; C. Kerényi, *Miti e misteri*, Torino 1950, p. 265 sgg.), cioè che il dio possa fare del male, colpendo uomini innocenti e indifesi. Notevole in questo senso la lettura del mito, visibilmente costruita su Ovidio, da parte di Ausonio, *Epigrammata* 58, in partic. vv. 7-10 *sed dolor obstructis quamquam uitalibus haeret / perpetuasque rigat fonte pio lacrimas. / pro facinus! tantaene animis caelestibus irae? / durat adhuc luctus matris, imago perit* (con la citazione di un verso di Virgilio, *Aen.* I 11, notoriamente cruciale nel dibattito). Questo tema aveva trovato la sua rappresentazione anche nel famoso trono di Zeus (opera di Fidia) a Olimpia, dove, fra gli altri ornamenti, c'era un fregio che rappresentava i Niobidi nell'atto di esser abbattuti dalle frecce divine (Pausania, V 11, 2, con Maddoli – Saladino 1995). La presenza di questo episodio mitico in un'opera che doveva celebrare la grandezza e la giustizia del padre degli dèi rimane un nodo del dibattito teologico, e un terribile monito sulla fragilità della condizione umana davanti alla divinità. Il mito si prestava così a essere letto come una spettacolare, e all'occorrenza minacciosa, dimostrazione di forza del potere divino, e in questa chiave deve essere stato utilizzato anche in alcuni episodi della sua vasta fortuna figurativa (cfr. Schmidt 1992 e Geominy 1992). A Roma, p. es., sappiamo che il mito era rappresentato su una delle due porte del tempio di Apollo sul Palatino (Properzio, II 31, 14), dedicato nel 28 a.C., e un prestigioso gruppo dei Niobidi morenti attribuito, secondo Plinio (*Nat. Hist.* XXXVI 28, con Corso 1988), a Scopa o a Prassitele era presente nel tempio di Apollo Sosiano, restaurato in età augustea (da esso si suppone derivi la celebrata copia romana oggi agli Uffizi: cfr. Geominy 1992, pp. 926-7). Per una lettura del mito nel quadro della politica augustea cfr. Schmitzer 1990, pp. 244-9, che insiste su un'assimilazione di Niobe a Cleopatra, l'antonomastica, arrogante *regina* della propaganda di Augusto (pp. 245-6, con bibliografia precedente). Ma a me sembra che l'orgogliosa, temeraria affermazione della propria *felicitas* da parte di Niobe (cfr. *sum felix ... felixque manebo*, v. 193) non potesse non richiamare al lettore romano un famoso precedente storico, cioè l'analoga rivendicazione (tanto da farne un titolo ufficiale, nell'82 a.C.) da parte di Silla, il quale fu «l'unico uomo che finora si sia fregiato dell'appellativo Felice» (Plinio, *Nat. Hist.* VII 137; trad. G. Ranucci). La temerarietà dell'atto di Silla, il cui potere tirannico ne fece il bersaglio dell'odio generale (Seneca, *Dial.* III 20, 4), fu oggetto della riflessione del pensiero moralistico che in quel gesto identificò una sfida che gli dèi e il destino volsero nel suo contrario (Seneca, *Dial.* VI 12, 6; Velleio, II 27, 5), facendo così della sua vicenda storica una dimostrazione di *infelicitas* (Plinio, *ibid. o praua interpretatio et futuro tempore infelix!*), proprio come Niobe, *felicissima matrum*, doveva diventare il paradigma della *mater dolorosa*. Più in generale, il tema dell'aspirazione alla divinità da parte del sovrano, e degli incerti confini del suo potere, poteva sollecitare nel lettore qualche associazione con gli sviluppi del tardo principato augusteo.

Sull'episodio, dopo il classico K.B. Stark, *Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung*, Leipzig 1863, cfr. in partic. Lesky 1936; Voit 1957; Frécaut 1980; Feldherr 2004-05. Sul rapporto col teatro attico ved. la rassegna di M. Ciappi, «La letteratura tragica nelle *Metamorfosi* di Ovidio: l'esempio di Niobe», in L. Battezzato (ed.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Amsterdam 2003, pp. 149-66.

146-7. *Lydia ... orbem*: il distico funge da raccordo fra la storia di Aracne e quella di Niobe, nata anche lei in Lidia e poi trasferitasi a Tebe in seguito al matrimonio con il re Anfione. I *rumores* e le prese di posizione dell'opinione pubblica, a seguito di vicende clamorose, sono un meccanismo frequente per lo sviluppo della narrazione: il tenore dei commenti qui non è specificato, ma *fremere* indica spesso il «mormorare», o «rumoreggiare» (su questo verbo di suono cfr. A. Traina, in *EV* II, pp. 590-1), cioè un atteggiamento di critica più o

meno aspra (cfr., p. es., IX 419-21 *uario superi sermone fremebant / et... / murmur erat*; XV 606; *OLD*, *s. u.* 2c) fino alla sedizione vera e propria. *Lydia ... Phrygiae*: all'interno dell'Anatolia la Lidia è ben distinta dalla Frigia (cfr. Bömer), di cui qui sembra considerata parte, ma la connessione di Niobe con quest'ultima è frequente (cfr. anche vv. 166 e 177, ma già, p. es., Sofocle, *Ant.* 824 e Callimaco, *Apoll.* 23) e qui, forse anche per le antonomastiche connotazioni di opulenza asiatica della regione, non a caso associata comunemente con Troia.

148. *Niobe ... illam*: oltre alla provenienza dalla stessa regione, Ovidio attribuisce alle due donne una diretta conoscenza personale (probabilmente una sua invenzione), e quindi l'esemplare vicenda di Aracne avrebbe dovuto costituire un monito ancora più eloquente per Niobe (l'associazione delle due donne come vittime, insieme a Marsia e Salmoneo, dell'ira divina è in Luciano, *Podagra* 316-9). Un legame diretto di Niobe con Aracne, e dunque con la storia di Perseo (la cui impresa è cronologicamente separata dalle vicende delle due donne lidie solo dalla durata della visita di Minerva sull'Elicona), è stato escogitato probabilmente per far risaltare la contemporaneità, nella cronologia mitica, di Niobe (sorella di Pelope) e Perseo: cfr. Cole 2008, p. 82.

149. *Sipylum*: è la grande montagna della Lidia (cfr. la nota a 146-312), la «roccia piangente» con cui, nella metamorfosi, Niobe si identificherà (diventando un *flebile saxum*, Seneca, *Agam.* 377 = *Herc. Oet.* 185). Nei suoi pressi sarebbe sorta una «famosissima città», poi scomparsa, capitale della Meonia, chiamata *Tantalis* (Plinio, *Nat. Hist.* II 205; V 117).

150. *popularis*: Aracne è definita così in quanto conterranea di Niobe, anche lei originaria della Lidia (con lo stesso significato anche a XII 191 e IX 20), ma certamente il lettore romano lo percepiva anche in senso ideologico-politico, in quanto rappresentante di una posizione «anti-aristocratica» (su questo valore cfr. Hellegouarc'h 1972, pp. 518-25).

151. *cedere ... minoribus*: che i mortali debbano riconoscere la superiorità degli dèi e comportarsi di conseguenza è un elementare principio di *pietas* religiosa (cfr. Orazio, *Carm.* III 6, 5 *dis te minorem quod geris, imperas*, con Nisbet – Rudd 2004), fondato anche su oggettivi rapporti di forza (cfr. p. es., dal punto di vista divino, *Met.* IX 16 *turpe deum mortali cedere*), al quale Aracne si era però ribellata (VI 6 *sibi ... non cedere* e 32 *cede deae*). Così come la necessaria corrispondenza fra lo *status*, o condizione sociale, e il linguaggio è un presupposto scontato nei rapporti gerarchici (cfr. v. 368 *uerba minora dea*; per *magna loqui* cfr. I 751-2 *magna loquentem / nec sibi cedentem*; IX 31-2 *puduit modo magna locutum / cedere*). Ma nell'idea delle «parole grandi» è implicito qui anche un riferimento metaletterario all'imminente esito tragico della vicenda di Niobe: cfr. Bessone 1997 a *Her.* 12, 184 *nunc animis audi uerba minora meis*.

152-5. *multa ... progenies*: vengono qui sommariamente indicate, dal punto di vista del narratore esterno, le ragioni su cui si fonda l'orgoglio di Niobe (così qui va inteso *animi*: *OLD*, *s. u.* 12b), che le elencherà poi personalmente a v. 170 sgg., e che includono qualità o risorse del marito Anfione (di cui sono sottolineate le capacità artistiche, su cui cfr. la nota a 178-9, che lo allineano così ai tanti artisti puniti dagli dèi, a cominciare da Aracne) come e soprattutto la tangibile potenza del loro regno, coronata dal numero dei figli. Cfr. a IV 420-1 l'analogo atteggiamento di Ino, *natis thalamoque Athamantis habentem / sublimes animos et alumno numine*, che la condanna alla furia punitiva di Giunone.

155. *felicissima matrum*: il narratore onnisciente, come a III 131 sgg. per l'altrettanto «felice» famiglia di Cadmo (Anderson 1972, *ad loc.*), nella quale peraltro Niobe è entrata sposando Anfione, anticipa indirettamente l'esito tragico della vicenda del personaggio, che anziché diventare, come avrebbe potuto, l'emblema della «madre felice» diventerà il paradigma della *mater dolorosa*. La causa è nel suo eccesso di orgoglio, nel suo «sembrare a sé stessa» felice (*sibi uisa*), anziché limitarsi ad apparire tale agli altri (*dicta*); cfr. la stessa anticipazione sul destino di Narciso a III 346-8, dove la causa della sua rovina è un'analoga, distorta «coscienza di sé» (*si se non nouerit*). È inevitabile cogliere un nesso tra Niobe, madre felice in quanto feconda (*felix*), e Cerere, la madre e *dea fertilis* (V 642) che tanto spazio ha avuto nel libro precedente.

157. *Tiresia ... Manto*: come Tiresia di fronte al futuro di Narciso, e soprattutto a quello di Penteo, esorta al culto di Bacco (III 517-25; la menzione esplicita della sua paternità è dunque una didascalia narrativa), anche sua figlia Manto, così legata al mantovano Virgilio (*Aen.* X 199-200) e al suo fatalismo augusteo, è *uenturi praescia*, e ammonisce le donne tebane ad adottare una condotta pia e rispettosa verso Latona e i suoi figli (il solenne conio *Latonigenae* anticipa la centralità di Apollo e Diana nell'economia della vicenda: lo riprenderà solo Seneca, *Agam.* 319 sgg. *quam fatorum praescia Manto, / sata Tiresia, / Latonigenas monuit sacris / celebrare deos*). Con il loro comportamento contrasterà però quello temerariamente orgoglioso di Niobe, secondo uno schema già visto, p. es., nell'ostinato rifiuto delle Minieidi di ascoltare i moniti del sacerdote di Bacco riconoscendo il culto del dio (IV 4 sgg.).

164. *tura ... flammis*: l'espressione, che elenca le diverse azioni del

rito, indica la piena osservanza dei consigli della profetessa Manto: così a IX 159 *tura dabat primis et uerba precantia flammis*, come anche a III 733 *turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras* e a IV 9-11.

165-203. L'autocelebrazione di Niobe, che innalza a sé stessa un inno come quelli che spettano agli dèi, si realizza attraverso una serie di *topoi* encomiastici che esaltano i molti motivi dell'eccellenza più-che-umana della regina (cfr. Fuhrer 1999 e Syed 2004). Un tema che presenta analogie con la celebrazione dei sovrani ellenistici (per un preciso riscontro cfr. la nota a 170), e che esplora gli incerti, rischiosi confini tra la condizione umana e quella divina.

165. *ecce uenit*: questo modulo «drammatico» (su *ecce* cfr. Servio Danielino, *ad Aen.* II 57 *haec particula prope rem gestam ante oculos lectoris inducit*; S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, p. 288) segna il trionfale ingresso in scena di Niobe, la protagonista della tragedia che si profila (come a v. 451 quello di Filomela e a II 635 quello di Ociroe, ma anche quello di Corinna nella poesia di Ovidio in *Am.* I 5, 9 sgg. *ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta*). La sua prima occorrenza sembra risalire a un passo di Varrone Atacino (fr. 123 Hollis) che introduce la figura di Nauplio nel catalogo degli Argonauti: *ecce uenit Danai multis celebrata propago*, cui segue la sua illustre genealogia (vv. 2-4). La teatrale immagine della primadonna ovidiana sarà ripresa da Stazio, *Theb.* IV 575-6 *ecce autem magna subit inuidiosa caterua / Tantalis*.

167. *ira sinit*: la limitazione allude obliquamente al dibattito della tradizione etico-filosofica sugli effetti deteriori dell'ira e sulla necessità di controllarla, che Ovidio aveva già richiamato, spostandolo sulle dannose conseguenze estetiche per le donne, in *Ars* III 502-8 (cfr. Gibson 2003), in partic. vv. 507-8 *uos quoque si media speculum spectetis in ira, / cognoscat faciem uix satis ulla suam*.

169. *oculos ... superbos*: oltre all'ira, l'altro difetto «sociale» che Ovidio, nel passo citato dell'*Ars*, indicava come sgradevole agli occhi di un potenziale amante, è l'arroganza: III 509-11 *nec minus in uultu damnosa superbia uestro: / comibus est oculis alliciendus amor. / odimus inmodicos (experto credite) fastus*. Sul tema della superbia cfr. anche la nota a 184-92. Notevole il parallelo con la descrizione di Iole, la prigioniera-vincitrice, in *Her.* 9, 127-9 *ingreditur late lato spectabilis auro, / ... / dat uultum populo sublimis*, con Casali 1995.

170. *quis furor*: l'infiammato *incipit* di Niobe è lo stesso di Penteo, un altro nemico degli dèi fatalmente avviato all'autodistruzione: *quis furor, anguigenae, proles Mauortia, uestras / attonuit mentes?* (III 531-2). Come nota Barchiesi 2007, pp. 215-6 nota a III 531, l'espressione

«ha una tradizione specifica in appelli romani contro la discordia civile», ed è proprio il significato di «guerra civile» che *furor* acquista nel linguaggio poetico tardo-repubblicano e augusteo. Al di là dell'ironia drammatica, che qui come lì spinge il protagonista ad attribuire agli altri la follia di un comportamento che si rivelerà fatale per lui, c'è effettivamente un conflitto interno alla collettività tra un sovrano empio e i suoi sudditi che adottano un comportamento pio e timorato verso Latona. *auditos ... uisis*: è implicito qui un importante motivo encomiastico, che celebra la supremazia del «dio in terra» (*deus praesens*) su quello celeste in quanto il primo è visibile fisicamente (sulla topica superiorità degli occhi rispetto alle orecchie cfr. Brink 1971 a Orazio, *Ars* 180-1): attestato già nel panegirico di Ermocle a Demetrio Poliorcete (fr. 1, 15 sgg. Powell, in partic. v. 18 «te invece ti vediamo presente»), poi cfr. almeno Orazio, *Carm.* IV 5, 1-3 *caelo Tonantem credidimus Iouem / regnare, praesens diuus habebitur / Augustus* (con Nisbet – Rudd 2004); Ovidio, *Trist.* IV 4, 20 *quorum hic aspicitur, creditur ille deus*; ecc.; ved. Galasso 1995, p. 345 con bibliografia.

172-3. *Tantalus ... mensas*: anche l'elogio di un'origine illustre (εὐγένεια) è topico della retorica panegiristica («è infatti verosimile che da genitori buoni nascano figli buoni», Aristotele, *Rhet.* I 9, 1367b 30; *Rhetorica ad Alexandrum* 35, 5 sgg., 1440b 24 sgg. «dopo il proemio collochiamo subito la genealogia»; Menandro retore, II 370, 11 sgg.); nell'ansia di accampare argomenti sulla propria affinità con la sfera del divino, Niobe rivendica a suo padre Tantalo il privilegio di essersi seduto alla mensa degli dèi. Naturalmente il richiamo è ellittico e tendenzioso, perché la donna tace la colpa di cui Tantalo si era macchiato in quell'occasione, e che gli valse la punizione cui viene eternamente condannato negli inferi (del cui paesaggio, fin dall'*Odissea*, rappresenta una figura fissa: cfr. anche IV 458; ironico l'uso del verbo *tangere*, che traccia gli estremi del destino di Tantalo: dal «toccare» le mense divine alla pena che gli nega di «toccare» il cibo che gli sfugge). Figlio di Giove (più oscura l'identità della madre, Plutò: cfr. Gantz 1993, p. 536), e ammesso alla mensa divina, ne aveva rubato nettare e ambrosia per i propri amici (così la versione attestata in Pindaro, *Ol.* 1, 60 sgg.); mentre secondo altri per sfidare l'onniscienza degli dèi aveva imbandito loro di nascosto le carni di suo figlio Pelope (cfr. Servio, *ad Aen.* VI 603; diverse le colpe attribuitegli da altre fonti: Murgatroyd 1980 a Tibullo, I 3, 77-8; Gantz 1993, p. 531 sgg.; ved. anche la nota a 213); sulla vicenda cfr. vv. 401-11.

174-5. *Atlas ... axem*: anche il richiamo alla discendenza da Atlante, che Niobe ha come nonno in quanto nata da sua figlia Dione, una delle Pleiadi, suona involontariamente ironico, perché l'incarico di

fare da «sostegno» del mondo gli era stato imposto come punizione da Giove (cfr. Rosati 2007, p. 329 nota a IV 621-62); inoltre, come già noto ai lettori del poema, essendosi rivelato ostile e inospitale nei confronti di Perseo, non possiede certo le credenziali migliori (secondo Galasso 2000, p. 1026 con la sua pietrificazione prefigura anzi il destino della nipote). *Maximus Atlas* è clausola virgiliana (*Aen.* I 741; IV 481; VIII 136), ma il senso dell'epiteto sembra sfumare da un valore fisico, riferito alla statura gigantesca del personaggio, verso un significato «morale», relativo alla dimensione eroica di Atlante che Niobe vuole esaltare; qui è evidente un'eco più precisa da *Aen.* IV 481-2 *ubi maximus Atlas / axem umero torquet stellis ardentibus aptum* (= VI 796-7, con *caelifer* in luogo di *maximus*), su cui cfr. P. Hardie, *Atlas and Axis*, «CQ» XXXIII 1983, pp. 220-8.

176. *Iuppiter ... illo*: Giove (che nell'ordine viene comunque, significativamente, posposto ad Atlante) è nonno di Niobe in quanto padre di Tantalo; ma è anche suo suocero perché padre di Anfione, nato dall'unione del dio con la principessa tebana Antiope (cfr. la nota a 111).

177-9. *me ... me ... mei ... me*: la tipica sequenza anaforica (dal consueto *Du-Stil* convertita qui alla prima persona) dello stile innologico, già percepibile ai vv. 172-4 (*meum ... mihi ... mea*), segnala che Niobe sta celebrando la propria aretalogia: attribuisce cioè a sé stessa, appunto in forma di inno, quegli onori divini che rifiuta a Latona; cfr. Fuhrer 1999. Sull'uso del genere innico come strumento per esplorare nel poema i confini tra umano e divino offre buoni spunti Syed 2004.

177-8. *metuunt ... domina*: il timore dei sudditi è simbolo tradizionale del potere tirannico (ribadito da *sub domina*), depositato nel celeberrimo motto dell'Atreo di Accio *oderint, dum metuant*, che come mostrano soprattutto Cicerone (*Phil.* 1, 34) e Seneca (*Clem.* I 12, 4; II 2, 2, con E. Malaspina, *L. Annaei Senecae De Clementia libri duo*, Alessandria 2001, *ad locc.*) era centrale nel dibattito antico sulla *clementia* (cfr. anche Tosi 1991, p. 475 che segnala altre massime di Ennio e Laberio critiche sull'uso della paura come strumento di comando). Notevole il parallelo con l'odio generalizzato nei confronti di *Sulla Felix*, su cui ved. Plinio, *Nat. Hist.* VII 137 *cum Sullam nemo non oderit*. *Phrygiae ... Cadmi*: la Frigia (cfr. la nota a 146-7), simbolo di opulenza asiatica, e Tebe, simbolo del potere regale (un effetto potenziato dall'immagine per cui la *regia Cadmi* ha Niobe come *domina*), sono i due termini, non solo geografici, entro cui si inscrive la fortuna di Niobe. Ma la clausola *regia Cadmi*, che suona come inconsapevole citazione da IV 470 (cioè dalle parole con cui Giunone ordina alle Furie infernali la rovina di Tebe), può risultare tragicamente ironica per il destino di Niobe.

178-9. *fidibus ... moenia*: si allude al notissimo mito della costruzione delle mura di Tebe, le cui pietre si sarebbero cumulate l'una sull'altra grazie al miracoloso potere del suono della lira di Anfione (mentre Zeto doveva far uso della forza fisica, di cui era quasi l'emblema, in opposizione al fratello-artista): cfr. p. es. Orazio, *Carm.* III 11, 2 *mouit Amphion lapides canendo* e *Ars* 394-5 *dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis, / saxa mouere sono testudinis* (Anfione ha un ruolo importante nell'*Antiope* di Euripide, ripresa a Roma dall'omonima tragedia di Pacuvio).

181. *spectantur*: l'opulenza di Niobe e del suo potere assoluto ha una forte componente spettacolare (funzionale anche a quel «primato degli occhi» affermato al v. 170, cfr. la nota relativa), così come il suo stesso aspetto (v. 166 *uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro*, che forse allude a un giudizio sferzante di Niobe sull'abbigliamento viceversa tutt'altro che femminile di Diana riferito da Igino, *Fab.* 9, 2). La regalità di Niobe è sottolineata anche dal largo corteggio (v. 165 *comitum ... celeberrima turba*), che la assimila a una dea (l'egizia Iside, I 747 *dea linigera colitur celeberrima turba*). Il «guardarsi attorno» (cfr. anche v. 169 *oculos circumtulit alta superbos*, nonché lo sguardo di Venere a V 363-4) senza incontrare limiti, o confini, al proprio primato sembra il gesto tipico di un potere assoluto, «imperiale», come quello che Niobe si attribuisce e vuole veder riconosciuto.

182. *digna dea*: di una dea Niobe ha anche la bellezza (descritta ai vv. 167-8), che è un tratto caratteristico dell'eccellenza e costituisce anche un *topos* encomiastico: cfr. p. es. (in relazione a Livia) *Pont.* III 1, 117-8 *quae Veneris formam, mores Iunonis habendo / sola est caelesti digna reperta toro* (con Rosati 1996 a *Her.* 18, 67-8). Il riferimento alla divinità come paradigma di una perfezione insuperabile è ovviamente topico, soprattutto negli encomi, ma qui funge da specifico segnale della temeraria auto-divinizzazione di Niobe.

184-92. Come conclusione «logica» del suo ragionamento (*quaerite nunc* è, come *adice*, vivace movenza retorico-argomentativa, come di fronte a un consesso di giudici, o un uditorio di tribunale: cfr. p. es. Quintiliano, *Decl.* 322, 9; Seneca retore, *Controuersiae* I 7, 2) Niobe sostiene la fondatezza della propria supremazia su Latona (il provocatorio *audete* suona perciò come una sfida, dopo una dimostrazione così schiacciante da non lasciare dubbi; in Omero, *Il.* XXIV 607, invece, Niobe era solo colpevole di essersi vantata «uguale a Latona»). Proprio questo contesto di linguaggio oratorio-giuridico (con quel tanto di «prosaisches» che motiva il rifiuto di Bömer) sembra giocare viceversa a favore della lezione *causam*, appunto il diritto di Niobe (come quello di Fineo a V 220, cfr. la nota relativa; *OLD*, *s. u.* 4), ri-

spetto a cui *laudem* (accolta, seppur dubitativamente, anche da Tarrant 2004) sembra una banalizzazione indotta dall'idea di encomio (*laus*) che Niobe si sta di fatto tributando. Sarà proprio quella *superbia*, soggettivamente giustificata come legittimo orgoglio, l'oggettiva colpa di arroganza (aggravata dalla nozione di regalità che comunemente vi si associa: Hellegouarc'h 1972, pp. 439-41) a decretare la rovina di Niobe (come già del padre Tantalo: cfr. la nota a 213).

185. *nescioquo ... Coeo*: l'indefinito spregiativo insiste sulla oscura genealogia di Latona, figlia di Ceo, un Titano (nato da Urano e Gea) conosciuto già da Esiodo (*Theog.* 134 e 404), ma certamente di notorietà, anche letteraria, limitata. Paradossalmente, Niobe addebita a Latona (detta *Titania* anche a v. 346) la discendenza da quel Ceo che, essendo un Titano, rientra in una categoria ostile agli dèi olimpici, e in quanto «ribelle» oggettivamente affine piuttosto alla stessa Niobe.

188-9. *caelo ... mundi*: a causa della consueta persecuzione di Giunone contro le rivali nell'amore di Giove (ma che gli «unici» due figli di Latona siano frutto dell'unione con Giove è ovviamente taciuto da Niobe), il mito racconta che Latona, prima di trovare ospitalità a Delo, si era vista negare ovunque un asilo per il parto (cfr. anche v. 332 sgg.): è quindi un'«esule dal mondo» (riassunto nella topica triade cielo-terra-mare, come a VIII 185-6; cfr. Bömer a I 5), e dunque l'emblema dell'esclusione sociale assoluta.

190-1. *erras ... locum*: il sarcasmo di Niobe sull'«instabilità» di Delo (che alla fine accoglie l'altrettanto instabile dea) deriva dalla sua orgogliosa certezza della propria stabilità sociale (per *locus* in quest'accezione cfr. v. 7, a proposito di Aracne), fondata sulla straordinaria *copia* (v. 194), l'abbondanza di beni e di figli.

192. *uteri ... nostri*: una metonimia che identifica il luogo fisico della potenza generativa di Niobe, facendone il simbolo del suo potere.

193-203. *sum ... numen*: il carattere oratorio del discorso di Niobe si conferma in molti dettagli formali, come l'apostrofe agli uditori (*fingite*), il gioco delle ripetizioni (*felix ... felixque*) e delle interrogative retoriche (*quis enim neget hoc? ... hoc quoque quis dubitet?*), l'enfasi dell'iperbole (*populo*), il sarcasmo del paradosso (*duorum ... turbam*), o la rima degli omeoteleuti *natorum ... meorum ... duorum*. La notazione finale del narratore sul comportamento dei Tebani, costretti a rispettare un comando empio, rileva la condizione dei sudditi di un potere tirannico, che non hanno altra libertà (*quodque licet*) se non quella interiore.

193. *sum felix*: la temeraria arroganza di Niobe contravviene a una delle massime più classiche della saggezza greca sull'imprevedibilità del futuro e la precarietà della condizione umana, enunciata dall'autorità del narratore esterno proprio in relazione all'apparente felicità del tebano Cadmo: *dici ... beatus / ante obitum nemo supremaque funera debet*, III 136-7. Sull'imprudenza del valutare la *felicitas* umana, su cui solo il giorno della morte può dire l'ultima parola, è notevole Plinio, *Nat. Hist.* VII 130-2 (*felicitas cui praecipua fuerit homini, non est humani iudicii ... alius de alio iudicat dies et tantum supremus de omnibus*), il quale, per esemplificare il concetto, ricorrerà proprio a Silla (ved. la nota a 146-312), la cui vicenda dimostra l'illusoria fragilità dei beni e del potere terreno (su questo *topos* moralistico cfr. Seneca retore, *Suasoriae* 2, 3 *numquam solido stetit superba felicitas*, ma esso ha molto spazio anche nella poesia ovidiana dell'esilio, p. es. *Pont.* IV 3).

195-6. *maior ... relinquet*: un'altra affermazione che doveva contravvenire a un luogo comune del discorso moralistico, come mostra anche Seneca, *Dial.* VII 26, 2 *uos opes, tamquam periculum omne transcenderint maioresque sint uobis quam quibus consumendis satis uirium habeat fortuna, obstupefaciunt*.

200. *orba*: la parola-chiave del destino di Niobe (v. 301 *orba resedit*), contrapposta con spavaldo sarcasmo al paronomastico *turba*, la misera «folla» dei due figli di Latona a fronte del vero popolo dei suoi figli (v. 198 *populo natorum ... meorum*), chiude in *climax* la sfida che la donna si ostina a lanciare a Latona, la quale si appellerà proprio a quell'offesa (vv. 212-3 *me, quod in ipsam reccidat, orbam / dixit*); e l'idea della vicinanza (*quantum distat?*) a diventare *orba* suona come un presagio tragicamente ironico sul prossimo futuro di Niobe. La posizione finale di *orba* è decisiva a favore della collocazione del verso numerato come 200 (ma tramandato dalla quasi totalità dei codici dopo 203, cioè non come discorso di Niobe) nella sua sede attuale; tale collocazione, già congetturata da Gronovius e Heinsius, è stata confermata poi anche dalla tradizione manoscritta (cfr. Bömer e Tarrant). Su questa problematica sezione cfr. anche Luck 2005a, pp. 183-5. <

201. *infectis*: anche il testo del v. 201 è disturbato da un serio guasto nella tradizione: si adotta qui con Tarrant la soluzione di Korn, che corregge in *infectis* il problematico *ite satis* iniziale, anticipando il nesso che verrà ripetuto al verso seguente (*sacra infecta*, in parallelo con *ponite ... deponunt*). Questa struttura sembra rientrare in quel procedimento che affida alla ripetizione l'idea della puntuale esecuzione di un ordine (qui di interrompere i riti sacri e deporre l'alloro di Apollo, cioè rovesciare l'invito fatto da Manto ai vv. 159-61) da parte di chi lo riceve: come p. es. Aristeo, che *praecepta facessit*, v. 548, in Virgilio, *Geor.* IV 538-53 (con Biotti 1994, p. 412).

204-17. Da Tebe la scena si sposta sulla vetta del Cinto, il monte di Delo sacro ad Apollo e Diana, creando così anche un'opposizione

spaziale tra la sede (simbolicamente «alta») degli dèi figli di Latona e lo spazio «basso» (v. 218 *planus ... lateque patens ... campus*) su cui questi ultimi planeranno in volo (v. 216) per colpire i figli di Niobe. Lì Latona rivolge la sua richiesta di aiuto ai figli, il cui intervento è immediato: Apollo stermina tutti i Niobidi maschi, così come più tardi Diana farà con le femmine (una «divisione dei compiti» risalente a Omero, e generalmente accolta dalla tradizione). Il patetico appello di Latona ai figli per ottenere soddisfazione alla propria divinità offesa (vv. 206-13) è abilmente costruito sul piano retorico. La dea, che identifica le proprie ragioni di orgoglio con l'essere madre dei due figli cui si sta rivolgendo, e riconosce il doveroso primato (*cessura*, con cui contrasta *cedere* di v. 151) di Giunone, accentua l'atteggiamento blasfemo di Niobe (cui si addebita la colpa di aver dubitato della stessa natura divina di Latona, mentre Niobe ha sostenuto la priorità dei propri diritti a tale riconoscimento) e prospetta il rischio estremo di un'esclusione perpetua dagli onori del culto (di cui si fa icona il forte iperbato *cultis ... aris*; mentre il solenne *perque omnia saecula* avrà un parallelo nella σφραγίς del poema, a XV 878, associando così la fama di Ovidio a un culto religioso). Per scongiurare tale rischio i figli di Latona decidono di intervenire immediatamente.

206. *en ego*: il nesso è molto amato da Ovidio (raccolta di materiale, ma indifferenziato, in Bömer; ved. anche Galasso 1995 a *Pont.* II 3, 25). La carica enfatica dell'interiezione, potenziata dal pronome di prima persona, ne fa qui una formula di *indignatio* (di cui l'emistichio iniziale *indignata dea est*, che tornerà a XIV 40, è una sorta di didascalia), in cui un personaggio di rango superiore recrimina contro il presunto misconoscimento del proprio prestigio (così anche Circe a XIV 33, che si offre vanamente all'amore di Glauco: *en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis*; cfr. anche *Her.* 6, 114 *en ego, Minoo nata Thoante*); poi p. es. Valerio Flacco, III 514-5 (Giunone) *en ego nunc regum soror, et mihi gentis / ullus honos?*; Silio Italico, XI 85 *en ego progenies eius, qui sede Tonantis.* *animosa*: ai molti motivi di orgoglio di Niobe (*animos*, v. 152) Latona contrappone quello che le deriva unicamente dall'esser madre di quei due figli di cui chiede ora l'intervento.

211. *Tantalis*: il patronimico (già greco, e presente negli epigrammisti del II-I sec. a.C.), che più spesso denota rispetto, è qui segno di freddo disprezzo (lo stesso epiteto *dirus* associa la donna a Pireneo, V 274, Tereo, VI 533, e altre figure «estreme»), e rovescia in marchio negativo quella discendenza da Tantalo che Niobe aveva vantato fra le proprie credenziali (cfr. vv. 172-3).

212-3. *orbam dixit*: anche qui Latona ricorre a un *color* retorico, forzando la verità dei fatti (cfr. v. 200, con la nota relativa); la formula deprecatoria (cfr. *OLD*, *s. u.* «recidere» 2), più che a esorcizzare un timore infondato fra immortali, serve piuttosto, sotto la veste di innocente dichiarazione di amore materno, a insinuare obliquamente nei figli l'idea della forma della vendetta.

213. *linguam ... paternam*: vari cenni delle fonti mitografiche alludono a una colpa, difficile da definire più precisamente, di cui Tantalo si macchia attraverso la lingua (per Apollodoro, *Epitoma* 2, 1 avrebbe rivelato i misteri degli dèi, oltre a dare l'ambrosia ai suoi compagni, mentre secondo Igino, *Fab.* 82, 1 avrebbe divulgato i consigli che Giove gli confidava); di *superbiloquentia*, accompagnata a delitti e sfrenatezza d'animo, parla un verso adespoto di tragedia riportato da Cicerone, *Tusc.* IV 35, di «loquacità» Luciano, *de saltatione* 54, 3 e *de sacrificiis* 9. In ogni caso dunque egli sconta una colpa di «lingua», che lo accomuna a sua figlia Niobe (cfr. Orazio, *Carm.* IV 6, 1-2 *proles Niobaea magnae / uindicem linguae*; Stazio, *Theb.* III 192 *magniloquos ... flatus*), così come la pretesa «prometeica» di annullare la distanza che separa dagli dèi gli umani, tentando di estendere a questi l'immortalità. <

215-7. *desine ... arcem*: il discorso di Latona, che vorrebbe concludere la requisitoria contro Niobe con una perorazione, è interrotto dai suoi figli: lamentando un'offesa e un rischio che per di più li coinvolge così direttamente, la richiesta di riparazione e vendetta è implicita nei suoi *relata* (peraltro, abbiamo visto, abilmente orientati), e ogni preghiera superflua. La loro risposta concorde è iconicamente riprodotta nella denominazione, e collocazione nei due versi contigui, di coppia gemellare *Phoebus ... Phoebe*. Analoga la risposta di Tisifone alla richiesta di Giunone a IV 476-7 *non longis opus est ambagibus ... facta puta, quaecumque iubes*.

218-23. *Planus ... habenas*: l'ἔκφρασις del grande spazio aperto, davanti alle mitiche mura di Tebe, in cui si esercitano alcuni dei figli di Niobe (*campus* come sede di esercizi atletici evoca il «campo di Marte», assimilandoli a giovani romani), crea lo scenario della prossima strage (che solitamente era collocata sul vicino monte Citerone, dove essi erano a caccia: così in Euforione, e cfr. anche Apollodoro, III 5, 6 [46]). Al tempo stesso serve a dare rilievo al legame dei giovani morituri con la casa regnante (perciò sono detti «figli di Anfione», e al passato della stirpe rinvia la definizione di *Cadmeida arcem*, v. 217) di una città potente e opulenta (come simbolicamente suggeriscono la porpora della gualdrappa e l'oro dei finimenti). Lo stesso verbo *moderantur*, dietro il suo ovvio valore proprio, evoca il frequente valore metaforico della «guida» di governo (cfr. anche v. 677; *OLD*, *s. u.* 2) cui quei giovani sono destinati; immagine evocata anche

dalla similitudine (v. 231 sgg.) del *rector*, «nocchiero», figura (e termine: *OLD*, *s. u.* 4) notoriamente molto comune per identificare un comandante nella sfera politica.

224-9. *Ismenus ... armo*: la strage ha una sua rigorosa simmetria: come Apollo provvede a sterminare i maschi e Diana le femmine, così l'ordine della caduta va dal più anziano al più giovane (lo stesso ordine è suggerito per le donne, tra le quali l'ultima a morire è la più piccola). Il primo a cadere è perciò Ismeno (omonimo al fiume della sua città: cfr. Barchiesi 2007, p. 241 nota a III 733), colpito mentre fa sfoggio della sua forza e destrezza nell'equitazione (di cui è prova l'abilità nel far volteggiare il cavallo in spazi ristretti: cfr. p. es. *Her.* 4, 79-80; Tibullo, I 4, 11 e III 7, 91-4). Il grido di morte anticipa la descrizione del colpo, che giunge senza che il morente possa identificarne l'autore (o il lettore ne sia informato: Bernbeck 1967, p. 69), e si lascia cader giù dal cavallo allentando la presa da quelle redini che simbolicamente indicavano il «controllo» (*moderantur*) e la forza vitale (da notare anche qui l'opposizione *conscendunt/defluit*).

230-8. *proximus ... foedat*: il secondo bersaglio (si discute se *proximus* vada inteso in senso spaziale, come fisicamente vicino al fratello maggiore, o secondo per età; è evidente però che aprendo l'esametro della sezione sulla seconda vittima viene percepito anche come didascalia narrativa nella serie delle uccisioni; cfr. v. 261 *ultimus*) si chiama Sipilo, omonimo al monte che domina l'altro «regno» della madre, la Lidia (cfr. v. 149). Anche lui non vede il nemico, ma avverte solo nell'aria il «suono della faretra», che lo induce a fuggire come un marinaio in vista della tempesta; nella fuga lo raggiunge una freccia che gli trapassa il collo (il verbo di stasi *haesit* rileva per contrasto l'inutilità della fuga), facendolo cadere a terra tra le zampe del cavallo al galoppo. Il suono della faretra, cioè delle frecce in essa contenute, è il segnale dell'epifania di Apollo (p. es. *Rem.* 705 *Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae*), spesso minacciosa, come già nella sua prima apparizione in preda all'ira all'inizio dell'*Iliade* (I 46; cfr. anche Virgilio, *Aen.* IV 149, con Pease 1935; IX 660; ecc.). Il terrore prodotto da questo suono «nel vuoto» dell'aria presuppone la diffusa credenza, già omerica, che attribuisce la morte improvvisa e senza cause apparenti alle frecce di Apollo e Diana: cfr., p. es., *Il.* VI 428; XXIV 758-9; *Od.* III 279-80; V 123-4; VII 64; XI 172-3; XV 410-1 (con A. Hoekstra, *Omero. Odissea, libri XIII-XIV*, Milano 1984). Sulla diffusa etimologia, attestata anche nel *Cratilo* di Platone, del nome di Apollo come «dio della morte» cfr. la nota di E. Fraenkel (*Aeschylus. Agamennon*, I-III, Oxford 1950) a Eschilo, *Ag.* 1081.

231. *praescius imbris*: nonostante il genitivo possa apparire *facilior* (rispetto a *imbres* dipendente da *fugit*, con *praescius* assoluto: così Tarrant 2004), questo sembra l'uso privilegiato da Ovidio (anche v. 157; IX 418; XIII 162).

234. *frena tamen*: è molto attraente la lezione minoritaria *frena dabat*, già congetturata da Heinsius: anche se la si può sospettare derivata dal v. 231 (ma la geminazione potrebbe giustificarsi come ripresa del filo narrativo, dopo la pausa della lunga similitudine), è indubbiamente molto più efficace nel rendere, grazie al poliptoto a contatto in cesura tritemimera, l'effetto di sorpresa che coglie Sipilo nel mezzo della sua azione. La velocità dei *crura* (descrittiva, e banalizzante, la variante *colla*, anche per la topica associazione alle *iubae*: II 673-4; V 403; X 699; XIII 848; *Ars* I 630; ecc.) rende più rovinosa e cruenta la caduta.

239-47. *Phaedimus ... exhalarunt*: quella successiva è una morte «in coppia», che vede cadere simultaneamente Fedimo («splendente», un nome che è quasi una sfida a quel *Phoebus*, «luminoso», di cui egli sta per diventare vittima, come anticipato da *infelix*) e Tantalo (un nome ripreso dal nonno, e non propriamente benaugurante), impegnati nell'esercizio della lotta in palestra. La morte arriva anche qui senza preavviso, fulminea (notevole l'effetto prodotto dalla struttura sintattica del «*cum* inverso») e senza un agente visibile abbatte (*solo*, *iacentes*) le sue vittime.

241. *nitidae ... palaestrae*: su *nitida*, che nell'immagine dei corpi dei lottatori brillanti d'olio sembra richiamare qui l'idea di luce implicita in *Phaedimus*, cfr. Rosati 1996 a *Her.* 19, 11 *unctae ... palaestrae*.

243. *pectora pectoribus*: ripreso da Virgilio (*Aen.* XI 615, dove è riferito a uno scontro di cavalli), questo tipico «battle polyptoton» (Wills 1996, pp. 194-202) mima il groviglio dei corpi avvinghiati nella lotta. Il poliptoto icona del combattimento si trasforma così, come per mostrarne l'affinità, nell'analogo «amorous and fraternal polyptoton» (Wills 1996, pp. 202-4), che insistendo sull'unione dei corpi e la simultaneità delle loro reazioni (eccezionale la quadruplice ripetizione, combinata al poliptoto a contatto, di *simul*) descrive la *iuncta mors* dei due fratelli in termini tali da assimilarli quasi a due amanti (come suggerisce soprattutto l'immagine dell'ultimo respiro, cfr. VII 861).

247. *exhalarunt*: il ritmo del periodo, che rende lo sciogliersi progressivo della tensione dei due corpi avvinghiati nel combattimento, si conclude nel «rallentando» dell'esametro spondiaco, in rima con lo spondeo in cesura pentemimera, quasi a mimare la fatica dell'ultimo respiro. Il nesso *animam ... exhalarunt* (anche a VII 861; XI 43; XV 528) sembra voler esplicitare etimologicamente il virgiliano *Aen.* II 562 *uitam exhalantem* (l'anima come soffio: cfr. Servio, *ad loc.*).

248-53. *Alphenor ... auras*: in questa serie di «variazioni sulla morte», quella di Alfenore è introdotta da un verbo di vedere (*aspicit*) che ha però come oggetto implicito non l'autore dei colpi fatali, anco-

ra «nascosto» (*Delius*, menzionato per la prima volta al v. 250, suona perciò ironico: cfr. la nota a V 329), ma i fratelli che ne cadono vittime. Nel disperato tentativo di risollevarli (*adleuet*: continua l'insistenza sull'opposizione spaziale alto-basso), viene anche lui abbattuto (*cadit*), vittima della sua *pietas* per mano di un dio (l'implicito rilievo critico sulla «spietatezza» divina ricorda formulazioni analoghe come p. es. IV 551; è notevole anche che il raro *fatifer* abbia un precedente nel virgiliano *fatiferum ensem* di *Aen.* VIII 621, la spada con cui Enea ucciderà Turno alla fine del poema: Hardie 1994, p. 103). Apollo sembra avere la fredda disumanità che traspare da un noto frammento della *Niobe* di Sofocle (441a Radt); e non è forse un caso che questa morte sia rappresentata con un'accentuazione dei tratti macabri (per la cruenta descrizione di viscere o organi estratti insieme all'arma cfr. anche *Met.* XII 268 sgg. e 390 sgg.) e l'insistenza sul crudo dettaglio anatomico. Il linguaggio si fa marcatamente epico, come le immagini (p. es. la morte come fuoriuscita «nell'aria» di sangue e anima, con il solito gioco etimologico dell'*anima* come «soffio»).

254-60. *intonsum* ... *aura*: la morte del penultimo figlio maschio di Niobe (*intonsus* è un dettaglio commovente, perché ne fa un ἄωρος, cfr. la nota a V 87, e che dovrebbe toccare Apollo, il dio *intonsus* per antonomasia: cfr. I 564 e Orazio, *Carm.* I 21, 2 con Nisbet – Hubbard 1970) varia il modello della morte «doppia» di Fedimo e Tantalo. Mentre lì in due erano uccisi da un'unica freccia, qui il solo Damasictone (il nome, in greco un solenne epiteto di Poseidone, anche a *Ibis* 581) è colpito da due frecce (come a «pareggiare» il conto di sette frecce complessive): la prima lo raggiunge a una gamba, ma mentre egli cerca di estrarla (l'epiteto *exitiabile* non lascia dubbi sull'effetto letale già di questo primo colpo) un'altra gli trafigge mortalmente la gola. La rappresentazione insiste anche qui sull'immediatezza (il giovane è appena menzionato e già *ictus erat*) e l'impersonalità dei colpi (*acta est*, senza un agente manifesto). Tipicamente omerica, nella sua fredda oggettività (che non lascia spazio alla minima notazione emotiva), l'attenzione al dettaglio anatomico, che sfiora il tecnicismo del linguaggio medico (cfr. Bömer, *ad loc.*).

259-60. *expulit* ... *emicat*: l'immagine, irreale nella sua iperbolicità, del fiotto di sangue così potente da espellere la freccia (cfr. anche XIII 393-4) e proiettarsi nell'aria (*in altum* ... *longe*) ricorda quella del suicidio di Piramo a IV 121-4 *cruor emicat alte, / non aliter quam cum uitiato fistula plumbo / scinditur et tenues stridente foramine longe / eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit* (ma cfr. anche IX 128-30 *exstabat ferrum de pectore aduncum. / quod simul euulsum est, sanguis per utrumque foramen / emicuit*); ma è notevole il precedente di Lucrezio, II 194-5 *e nostro cum missus corpore sanguis / emicat exultans alte spargitque cruorem* (con Fowler 2002, p. 282; cfr. anche IV 1050). Il senso di irrealtà è accresciuto dall'uso metaforico del tecnico *terebrare* (propriamente «trapanare», «trivellare») applicato all'aria.

261-6. *ultimus* ... *sagitta*: la morte di Ilioneo, l'ultimo della serie (come indica l'aggettivo all'inizio del periodo che lo riguarda) verosimilmente anche per età, è la più commovente, per l'innocenza di un fanciullo pio, che si appella alla clemenza divina e riesce quasi a evitare la vendetta di Apollo (il nome, estraneo alla tradizione dei Niobidi, è ripreso da Omero, *Il.* XIV 489-502, dove designa un giovane troiano, unico figlio di due genitori il cui strazio viene preannunciato dal suo uccisore in battaglia: cfr. Fabre-Serris 1995, pp. 75-6; il nome è importante anche nell'*Eneide*). Il senso di un potere sovrumano, che schiaccia il ragazzo innocente, è dato dal solenne, arcaico epiteto *Arquitenens* (a v. 265, già a I 441, ma risalente a Nevio, *Bellum Poenicum*, fr. 20, 2 Strzelecki), qui rimotivato dalla situazione, che fissa graficamente il gesto del dio con l'arma puntata verso la vittima.

262-3. *omnes* ... *non omnes*: la preghiera di Ilioneo (il cui *pathos*, oltre che dalla posizione rilevata dell'interiezione *o* e da altri effetti formali, è accentuato dal gesto consueto delle braccia di chi implora pietà), nella topica forma *di omnes*, è conforme al principio della non-esclusione, al desiderio cioè di evitare l'involontaria omissione di una divinità che ne provocherebbe l'ira e la vendetta (in *«di»que «o communiter* ... è il solito *-que* ovidiano, su cui cfr. la nota a V 195, con bibliografia). Lo scrupolo di *pietas* religiosa si rivela però controproducente per il giovane, vittima ignara delle colpe della madre: da qui lo scandalo di una preghiera che «non giova» (il concetto racchiuso nell'allitterante *profectura precando*), che suona come un dubbio inquietante sulla teodicea del poema.

265-6. *minimo tamen* ... *uulnere*: la superficialità della ferita, peraltro mortale, è il massimo che l'umanità del ragazzo riesce a ottenere (come il commovente Cillaro di XII 421): l'intenerimento di Apollo arriva troppo tardi (*motus erat, cum iam* ripete la stessa struttura del *cum* inverso dei vv. 242-3, a indicare l'inesorabile rapidità della pena), e può solo rallentare un colpo che è *non reuocabile* come la spietata giustizia divina. Notevole l'effetto ritmico, come di sospensione del movimento della freccia, prodotto dall'iperbato *motus erat* ... *Arquitenens* e dall'*enjambement* fra i vv. 264 e 265, prima che a v. 266 il moto si arresti con l'arrivo del colpo al bersaglio (come già ai vv. 244 e 258, e senza altre notazioni, *sagitta* in fine di verso e di periodo suggerisce l'idea del «colpo a segno», e dell'esito fatale).

267-72. *Fama* ... *dolorem*: il carattere «pubblico» e comunitario della sciagura (i commenti topici dopo analoghi eventi tragici, e la

partecipazione emotiva dei cittadini al lutto della famiglia regnante) ne conferma la dimensione politica, sancita dal suicidio del re: un dato che non ha riscontro nella tradizione del mito (dove si accenna a una sua corresponsabilità nell'empietà della sposa: cfr. Bömer e Galasso 2000, *ad loc.*; Scarpi 1996, pp. 556-7), e che certamente intende anche circoscrivere alla sola Niobe la colpa dell'attacco blasfemo agli dèi (Anderson 1972). Nonostante la regina non abbia prove della responsabilità degli dèi nella strage dei figli, l'attribuzione a essi è immediata: solo a loro, e quasi senza potersene convincere, Niobe riconosce tanto potere (*iuris*) da aggredire lei, ma nell'ottica rovesciata in cui si colloca interpreta il loro attacco come un atto di ὕβρις (*ausi ... essent* è paradossale detto dei *superi*, essendo piuttosto il verbo dei Giganti ribelli: cfr. V 348 *ausum ... Typhoea* con la nota relativa), da punire con l'ira (*irascentem*) che i potenti scatenano sui ribelli arroganti (cfr. Giove a I 166 o 274; Giunone a I 724 o IV 448; Bacco a IV 8; Dite a V 420 o le Muse a V 668; ecc.; mentre nei mortali l'ira è prerogativa di empi e tracotanti, come Aracne a v. 35 e Tereo a v. 549; Penteo a III 577, 693, 707; Fineo a V 33; ecc.).

273. *heu ... illa*: questa celebre esclamazione con cui il narratore commenta il rovesciamento della condizione di Niobe (che smentisce così la sua certezza sulla propria superiorità ai colpi della sorte) ha il suo modello più diretto (e con valore ominoso) nello sconsolato commento di Enea alla vista in sogno dell'ombra di Ettore: Virgilio, *Aen.* II 274-5 *ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore*. Ma la costruzione del verso qui è più studiata, con la disposizione chiastica *haec Niobe Niobe ... ab illa*, e la ripetizione del nome in cesura (dove l'omografia della forma greca oblitera la diversa funzione sintattica, la differenza nell'apparente identità), a distinguere nettamente i due emistichi, che mira a riprodurre la contrapposizione tra il «prima» e il «poi» (Hardie 2002b, p. 251).

275. *resupina*: il confronto tra «questa» Niobe e «quella» di prima passa anche attraverso la ripresa dell'immagine-simbolo di v. 165 sgg. L'epiteto è usuale per indicare lo sguardo verso l'alto, spesso di chi è «in basso», cioè è stato abbattuto (IV 121; V 84, 352; XII 138; ecc.) o rovesciato (così spesso *resupinare*: cfr. *OLD*, *s. u.* 1b), ed è comunque in una posizione di debolezza (*OLD*, *s. u.* 1c). Qui il senso è quello di «superbo», «orgoglioso» oltre misura, che evidentemente deriva dall'immagine di chi tiene la testa tanto alta da rovesciarla all'indietro, esibendo un orgoglio iperbolico (*OLD*, *s. u.* 2b); cfr. anche Seneca, *Ep.* 80, 8 *ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus dicit* (cui segue un frammento adespoto di discorso di un re tragico che vanta il proprio potere con accenti non dissimili da Niobe: *TRF inc. inc.* 104-6); cfr. anche Seneca, *Benef.* II 13, 2 *quid se tanto opere resupinet, quid uoltum habitumque oris peruertat, ut malit personam habere quam faciem*.

276. *inuidiosa ... hosti*: il testo insiste sull'opposizione tra la condizione felice di un tempo, che rendeva Niobe oggetto di invidia (e dunque malvista) per i suoi concittadini, e quella sventurata di ora, che la fa commiserare perfino dai nemici (per i quali l'odio sarebbe naturale: cfr. anche IX 178 *si miserandus et hosti*, detto da Ercole morente a Giunone; Odelstierna 1949, p. 58 nt. 2). Un paradigma tragico del rovesciamento di fortuna, che rivela forti analogie con Ecuba: cfr. XIII 483-5 *teque, o modo regia coniunx, / regia dicta parens, Asiae florentis imago, / nunc etiam praedae mala sors*.

277. *incumbit*: l'«abbassarsi» di Niobe sul cadavere dei figli contrasta con il movimento verso l'alto di *resupina* (e già *alta superbos* a v. 169), ed è quasi il simbolo del destino che l'attende, l'abbattimento delle sue ambizioni di elevarsi al di sopra della condizione umana. *ordine nullo*: il gesto disperato e confuso di Niobe contrasta con la sua altera freddezza di un tempo, il segno della perdita del potere di controllo della realtà (ma il nesso è anche una glossa sull'ordine rigoroso con cui il testo ha narrato la morte dei giovani). L'immagine dei «baci in fretta» è più comune in contesti propriamente erotici: cfr. *Her.* 18, 113 *oscula congerimus properata sine ordine* e i paralleli raccolti in Rosati 1996, *ad loc.*

279. *liuentia bracchia*: il senso del gesto è ambiguo, come quello di *liueo*, che esprime anzitutto (anche per le aspettative suscitate dal testo) l'intensità del dolore di Niobe, cioè i lividi che si è provocata sulle braccia con i colpi inferti come rituali manifestazioni di lutto (p. es. VIII 536 *inmemores decoris liuentia pectora tundunt*; Stazio, *Theb.* VI 133-4 *sustentant liuida nati / bracchia*; VII 475-6 *bracchia planctu / nigra ferens*), ma certamente contiene anche l'idea del suo livore nei confronti di Latona (cfr. anche v. 129 *Liuor*, con la nota a 129-30; *OLD*, *s. u.* 2). Così il topico gesto di preghiera delle braccia levate al cielo si trasforma in un atto di ostilità minacciosa verso la dea.

281-2. *pascere ... septem*: si annida qui un serio guasto testuale (attenta analisi in Galasso 2000). Che i due versi non possano coesistere (nonostante numerosi editori, credo a torto, li accolgano entrambi) è una tesi sostenuta già da Heinsius, che atetizzava il 282 (lo segue ora Tarrant), anche per la sospetta identità del suo primo emistichio con IX 178. A me sembra però che non si debba rinunciare all'idea, tutt'altro che banale, dei «sette funerali» di Niobe, che è quasi una «letteralizzazione» dei *funera Tantalidos* di Properzio, II 31, 14, o meglio uno spostamento da genitivo soggettivo a oggettivo (cfr. anche Seneca, *Agam.* 375-6 *Tantalidos funera matris / uictrix numeras*). Niobe identifica cioè in *ognuno* dei funerali dei figli il proprio funerale

(«necessarium est ante *efferor*» notava giustamente Ehwald, in Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966); un concettismo tanto più amaramente ironico per una donna che, proprio per un eccesso di dolore, non potrà morire ma continuerà a piangere senza fine (Anderson 1972). L'espunzione del primo dei due versi mi sembrerebbe pertanto più economica. Per un parallelo dell'espressione *per funera ... efferri* cfr. l'altrettanto concettoso Manilio, I 884-5 *qualis Erectheos pestis populata colonos / extulit antiquas per funera pacis Athenas*.

283-5. *exsulta ... uinco*: la parabola nell'atteggiamento di Niobe vista nel gesto delle braccia al cielo è riprodotta anche nelle parole del suo violento atto di accusa a Latona (vistose analogie, anche espressive, e che certamente hanno contribuito al guasto testuale dei vv. 281-2, si colgono nelle parole rivolte da Ercole morente a Giunone: IX 176 sgg. *«cladibus,» exclamat «Saturnia, pascere nostris: / pascere, et hanc pestem specta, crudelis, ab alto, / corque ferum satia. uel si miserandus et hosti, / hoc est, si tibi sum ...»*). Il discorso di Niobe (in cui riaffiora il tono capziosamente avvocatesco della sua sfida: cfr. Bömer su *cur autem*) insiste sullo stesso motivo bellico-agonistico (cfr. anche *exsulta* e *triumpha*, una nota tipicamente romana): dopo un iniziale ravvedimento, che la induce ad ammettere la vittoria di Latona (*uictrix*), ha un orgoglioso sussulto di dubbio (*cur ... uictrix?*) e infine, pur riconoscendosi non più *felix* ma *misera*, torna all'atteggiamento di sfida rivendicando il suo folle primato (*uinco*), che scatena la vendetta immediata, ed estrema, di Latona.

286-301. Simmetricamente alla strage dei figli per mano di Apollo (vv. 218-66), segue quella delle figlie sotto le frecce di Diana, seppur in uno spazio più circoscritto (16 versi contro 49) e senza menzione dei nomi. Le loro morti, nonostante i *diuersa uulnera* (v. 297), non sono infatti individualizzate, se non nel caso più patetico dell'ultima e più giovane. La scena va immaginata non all'aperto (lo spazio «maschile») ma all'interno della reggia, dove saranno stati allestiti i feretri dei fratelli.

286. *dixerat, et sonuit*: anche qui si ripete lo stesso effetto di «immediatezza» della strage di Apollo, e la stessa impersonalità dei colpi ciechi, che si identificano con dei semplici suoni nell'aria (cfr. le note a 239-47 e a 254-60).

287-8. *Nioben ... audax*: diversamente dai suoi concittadini, che come un personaggio-coro del dramma assistono sgomenti all'ostinazione suicida della regina (*Nioben unam* in opposizione a *omnes* rileva la sua responsabilità individuale), anziché apprendere moderazione e pietà dalla sciagura (*malum*), Niobe va incontro alla sua rovina

(*audax*, che richiama *audete* di v. 185 e *ausi essent* di vv. 269-70, è parola tematica cruciale: cfr. le note a 267-72 e a 83).

288-91. *stabant ... relanguit*: l'opposizione dei verbi rappresenta graficamente i corpi vivi ed eretti delle fanciulle che di colpo sono abbattuti e cadono privi di forze e di vita sui cadaveri dei fratelli. In *moribunda relanguit* c'è un'eco del tipico *languor* degli ἄωροι virgiliani, i giovani stroncati da morte prematura come fiori che piegano lo stelo (immagine cui allude il reclinarsi della testa): cfr. IX 436 *languescit moriens* (Eurialo) e XI 69 *languentis hyacinthi* (similitudine del cadavere di Pallante).

292-6. *altera ... immoritur*: dalla scena di gruppo delle sorelle, descritte nell'abito del lutto rituale, viene distinta questa ragazza impegnata in un gesto di *pietas* familiare, la consolazione della madre, ma l'improvviso silenzio delle sue parole è il segno della morte già calata su di lei. Il v. 294, che elabora concettosamente, ma goffamente, il motivo del silenzio, espunto già da Heinsius, è oggi unanimemente ritenuto spurio.

293. *duplicata*: il verbo, che ha soprattutto precedenti epici (Virgilio, *Aen.* XI 644-5 *latos huic hasta per armos / acta tremit duplicatque uirum transfixa dolore*; XII 926-7 *incidit ictus / ingens ad terram duplicato poplite Turnus*; poi Stazio, *Theb.* III 89-90 *ingentem nisu duplicatus in ictum / corruit*) significa «piegare (o spezzare) in due» (*ThlL* V, col. 2277, 27 sgg.), detto di un corpo che cade (cfr. v. 245 *incuruata*); ma suggerisce forse indirettamente anche l'idea del «raddoppiamento» dei colpi mortali (nonché dei cadaveri gli uni sugli altri: cfr. *imposito*, v. 291), e la moltiplicazione del dolore di Niobe. *uulnere caeco*: la «ferita cieca», cioè il colpo «senza autore» (che rende la lezione *caeco* nettamente superiore alla variante *tota/toto*: Anderson 1972), può avere varie applicazioni in contesti bellici (cfr. *OLD*, *s. u.* «caecus» 9b): qui dichiara il principio che ha ispirato la rappresentazione ovidiana della doppia strage per mano divina, cioè la messa in scena della morte improvvisa e senza causa apparente, che si attribuiva alle frecce di Apollo e Diana (cfr. la nota a 230-8).

295-6. *conlabitur ... immoritur*: i verbi che esprimono il «crollare su» (Seneca, *Ep.* 99, 17 *collabentem et corpori adfusum*; *OLD*, *s. u.* «collabor» 3) e il «morire addosso» (Seneca, *Phdr.* 712 *manibus immoriar tuis*; *OLD*, *s. u.* «immorior» 1) suggeriscono, riprendendo *imposito* del v. 291, l'idea dei cadaveri che si accumulano l'uno sull'altro. L'immagine del «morire addosso» è tipica del *Liebestod*, come gesto di amore estremo (cfr. p. es. Licabante a V 72 *seque acclinauit ad illum*; o Ilonome a XII 428; cfr. anche Rosati 2007, p. 265 nota a IV 108-9); una nota di morbido erotismo è percepibile in queste manifestazioni di affetto fraterno tra i Niobidi.

296. *uideres*: il consueto segnale ecfrastico (cfr. la nota a V 425-37), che invita a visualizzare la drammatica scena di gruppo delle giovani donne in preda al terrore (resa dall'accumulo dei deittici: *haec ... illa ... haec, illam*), dichiara il contesto teatrale di questo spettacolo della crudeltà divina.

297. *datis leto*: nella locuzione, in sé tradizionale e con un sapore fin arcaico-solenne (*ThlL* VII 2, col. 1189, 40 sgg.), si è visto un gioco translinguistico fondato sul nome greco di Latona, *Leto*, quasi a suggerire «date sei figlie a Latona», una dea il cui nome inquietante si identifica con la morte (Feldherr 2004-05, p. 136).

298-300. *ultima ... unam*: la morte dell'ultima figlia, mentre Niobe cerca disperatamente (*toto ... tota*) di proteggerla col proprio corpo, è una delle vette di *pathos* del poema, e nell'attenzione al dettaglio dei gesti si è supposto l'influsso di famosi modelli figurativi. La premessa riassuntiva – morte ormai sei figlie (*diuersa ... uulnera* glossa la varietà di cui il testo ha dato prova nel racconto della doppia strage), resta solo la più piccola – rende più drammatica la preghiera di Niobe (centrata sulla ripetizione *unam minimamque ... minimam ... et unam*) e l'inesorabile rifiuto di clemenza della dea. Che doveva risultare tanto più perturbante per l'esistenza di una versione, ben attestata (p. es. Igino, *Fab.* 10, 1; Apollodoro, III 5, 6 [46]), secondo la quale una figlia, o una coppia o più ancora, tra i Niobidi furono risparmiati dalla vendetta divina.

299. *relinque*: l'umiliazione di Niobe sta anche nel dover implorare (vanamente) Latona proprio con quel verbo in cui aveva espresso l'illusoria certezza della propria superiorità ai rovesci della sorte (v. 196 *relinquet*).

301. *rogat ... rogat*: la ripetizione del verbo-chiave dà forma all'idea della sordità di Diana alla disperata preghiera di Niobe.

301-12. La metamorfosi di Niobe (il cui nome viene taciuto: *orba* la identifica chiaramente) interviene a concludere la sua storia non, dall'esterno, come una punizione degli dèi (qual era p. es. in Omero, *Il.* XXIV 617, o in Sofocle, *Ant.* 827) o un loro atto pietoso su sua richiesta (così nella versione di Ferecide, *FGrHist* 3 F 38, e di Apollodoro, III 5, 6 [47]), ma in quanto conseguenza naturale di un dolore senza misura (*deriguit ... malis*). Essa ha luogo immediatamente, quasi contestualmente alla morte dell'ultima figlia, mentre, p. es., in Omero (*Il.* XXIV 613 sgg.) Niobe si abbandona per giorni al dolore e al pianto («e adesso, tra le rocce, nella solitudine dei monti, sul Sipilo ... mutata in pietra per volontà degli dèi, cova la sua sofferenza»; trad. M.G. Ciani) e in altre versioni lascia Tebe per tornare dal padre Tantalo. L'insensibilità prodotta dal dolore doveva esprimersi anzitutto in un silenzio sordo e assoluto, un tema centrale già in Eschilo e di cui Niobe diventerà il paradigma (anche sulle scene del pantomimo, come mostrano Luciano, *de saltatione* 41, e Claudiano, *in Eutropium* II 404; ma cfr. anche *Anth. Pal.* XI 254, 3 e 255, 2). Il *pathos* del dolore materno (sulla tipologia cfr. E. Fantham, *Mater dolorosa*, «Hermathena» CLXXVII-CLXXVIII 2004-05, pp. 113-24) di fronte alla morte dell'ultimo di una lunga serie di figli era un tema tragico legato soprattutto alla figura di Ecuba, la «regina d'Asia» e madre di una prole proverbialmente numerosa, e alle morti di Polissena e Polidoro. Sulle analogie di fondo con Niobe cfr. anche la nota a 276; per la sua quasi-pietrificazione al dolore della morte di Polidoro cfr. XIII 538-41 *obmutuit illa dolore, / et pariter uocem lacrimasque introrsus obortas / deuorat ipse dolor, duroque simillima saxo / torpet.*

301. *resedit*: può essere forma sia di *resideo*, verbo di stasi (cfr. p. es. V 364), sia di *resido*, verbo di movimento (cfr. anche Kenney c.d.s. a VII 76). Nel primo caso l'immobilità statuaria di *resideo* anticiperebbe l'idea dell'irrigidirsi (*deriguit*), e dunque restando seduta Niobe mostrerebbe di esser già diventata di pietra (Voit 1957, p. 141). Ma a me sembra più probabile l'altra ipotesi: con *resido* viene colto l'atto di Niobe che, «sedendosi» priva di forze e di vita (*Fasti* III 15 *fessa resedit humo*; detto del prosciugarsi dei fiumi a *Met.* XV 272 *exsiccata residunt*), compie il gesto simbolico della sua «prostrazione», come aggiungendo il suo cadavere a quelli dei figli e di Anfione. Il movimento verso terra sembra così rientrare in quel ricorrente motivo dell'opposizione alto-basso con cui viene rappresentata l'ambizione frustrata di Niobe di «alzarsi» al livello divino (il verbo in questa opposizione in *Am.* I 1, 27 *sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*). Analogo il gesto di Arianna, pietrificata dallo sgomento, in *Her.* 10, 49-50 *in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* (un'immagine che ha il suo modello nell'Arianna di Catullo, 64, 61 *saxea ut effigies bacchantis*). <

303-9. *nullos ... saxum est*: la metamorfosi è descritta analiticamente, con attenzione ai tratti tipici delle pietrificazioni (sulle quali cfr. in generale Frécaut 1980) come riduzione al «grado zero» della vita: immobilità, colore del volto esangue, sguardo fisso e assente di totale desolazione, che fanno della donna, un tempo il trionfo della vita nella sua pienezza (*animosa*, v. 206), il ritratto (*imago*) di una morta: nella sua immobilità di pietra, Niobe diventa un vero monumento al lutto (come la vede Quinto Smirneo, I 306; cfr. anche Forbes Irving 1990, p. 148). Nella descrizione sembrano avere un rilievo particolare il congelarsi della *lingua*, l'organo-simbolo della sua colpevole arroganza (cfr. la nota a 213), o la rigida immobilità di collo e <

piedi che ricorda per contrasto l'altezzosa teatralità del suo incedere (cfr. vv. 167-8 *mouensque decoro / cum capite immissos umerum per utrumque capillos*, ma anche v. 275 *tulerat gressus resupina*, con la nota relativa), e soprattutto la specificazione che anche «dentro» i *uiscera* sono pietra: una notazione che insiste sull'assenza di vita, sull'inaridimento di quello che era stato il luogo simbolico del potere di Niobe e della supremazia su Latona (cfr. v. 192 *uteri*).

310-2. *flet ... manant*: l'eccezionalità della metamorfosi di Niobe è che la trasformazione in pietra non annulla il dolore, che continua (*tamen*) a esprimersi in un pianto perenne: cfr. *Trist.* V 1, 57-8 *cum faceret Nioben orbam Latonia proles, / non tamen et siccas iussit habere genas*. Il motivo ha una lunga tradizione greca: dopo Omero, *Il.* XXIV 617 «qui Niobe, mutata in pietra per volontà degli dèi, cova la sua sofferenza», e Callimaco, *Apoll.* 22-4 «il sasso piangente che in Frigia, viva pietra, si erge, marmo in luogo di donna», ancora Nonno, *Dion.* XII 79-80 la dirà «roccia consapevole che piange con lacrime di pietra». La sua storia realizza così l'ἀδύνατον delle «pietre piangenti» (cfr. Cicerone, *de Orat.* I 245 *lapides me hercule omnis flere ac lamentari coegisses*; Bömer a *Met.* IX 303-4 e Tosi 1991, p. 427; un parallelo tuttavia nella metamorfosi vegetale di Mirra, che *quamquam amisit ueteres cum corpore sensus, / flet tamen*, X 499-500). Altrettanto eccezionale, sia rispetto ai dati della tradizione mitica relativa, sia come soluzione narrativa nell'economia del poema, l'idea del corpo trasportato lontano dal vento (un ritorno di Niobe nella patria Lidia) e collocato sulla vetta del monte Sipilo, a fungere da αἴτιον del curioso fenomeno naturale riferito da Pausania (cfr. la nota a 146-312). Così, la sola «altezza» che Niobe ha raggiunto è quella che, paradossalmente, perpetua la memoria della sua colpa e umiliazione (ma suscita anche pietà verso di lei); e *marmora* forse allude a quella parvenza di statua che fa della roccia del Sipilo quasi un *monimentum* («statua [ἄγαλμα] di dolore»: Nonno, *Dion.* XII 81). Sarà la poesia epigrammatica greca a elaborare l'idea della presenza-assenza di vita nella pietra di Niobe (Feldherr 2004-05, p. 139 sgg.): cfr. soprattutto l'adespoto *Anth. Pal.* XVI 129 (Niobe, che pur sempre soffrendo è morta diventando pietra, nella pietra riacquista la vita quando Prassitele ne fa una statua), adattato in latino da Ausonio, *Epigrammata* 57.

312. *etiamnum*: per questo modulo eziologico, e altri simili, come segnale di chiusura cfr. IV 802-3 e V 677-8.

313-81. *Latona e la punizione dei contadini licii*. La vicenda, molto antica (cfr. anche *ueteres*, v. 318), risale a una fase remota della «storia del mondo», al tempo della nascita di Apollo e Diana, e dunque è cronologicamente assai anteriore (*priora*, v. 316) all'episodio di Niobe, in cui le due divinità sono adulte e nel pieno dei loro poteri. Deve essere anche un avvenimento oscuro, data la bassa condizione sociale (*ignobilitate*, v. 319) dei protagonisti, semplici *coloni*; ma ne ha tenuta viva la memoria il culto locale, a cui si appella lo stesso narratore ovidiano. A una tradizione locale della Licia doveva in effetti collegarsi Menecrate di Xanto (IV sec. a.C.), autore di una storia della regione (Λυκιακά), da cui è verosimile che abbia tratto il racconto Nicandro (come si ricava da Antonino Liberale, 35). A Nicandro come fonte mitografica si è ispirato probabilmente Ovidio, anche se è facile ipotizzare che abbia semplificato la trama, eliminando dettagli per lui secondari (come p. es. tutta la parte relativa al momentaneo spostamento di Latona presso il fiume Xanto, che doveva spiegare l'eziologia del nome Licia con il ruolo svolto dai lupi-λύκοι come aiutanti della dea); altre fonti più tarde a noi pervenute sembrano condizionate dallo stesso Ovidio (come Servio, *ad Geor.* I 378, che attribuisce l'esperienza a Cerere durante la ricerca di Proserpina, probabilmente confondendolo con l'episodio di Ascalabo, a V 446-61). La storia rientra nel filone tematico degli episodi precedenti, ossia il confronto fra dèi e umani, in particolare la *numinis ira*, la punizione di uomini empi e spregiatori della divinità. Latona ha appena partorito e, fuggendo l'ira di Giunone, si reca in Licia, dove in preda alla sete si imbatte in uno stagno e si accosta per bere. Ma alcuni contadini che sono lì nell'acqua a raccogliere vimini e giunchi glielo impediscono ripetutamente, restando sordi alle sue suppliche e al pianto dei neonati. Allora Latona adirata li condanna a restare per sempre in quell'acqua limacciosa trasformandoli in rane.

Oltre a replicare (dopo le Pieridi, Aracne e Niobe, e prima di Marsia) il tema dell'ira divina contro gli empi arroganti, l'episodio tematizza l'idea della bassa condizione sociale (qualcosa su questo aspetto in Fleischmann 2007), che è anche letteraria: a raccontarlo è un anonimo (della Lidia, verosimilmente), un uomo del popolo, che di mestiere fa il bovaro, cui l'ha a sua volta raccontato in Licia un altro anonimo indigeno conosciuto occasionalmente; protagonisti altrettanto anonimi della storia, che li vede contrapposti (a loro insaputa) alla divina Latona, sono dei semplici contadini del luogo, la cui modestia sociale non è però in questo caso accompagnata dai tratti di pietà e religiosità popolare, come quella della guida indigena (e di cui è paradigma la coppia di Filemone e Bauci), ma da una chiassosa e brutale aggressività plebea. A contrapporsi a Latona c'è dunque non un personaggio singolo, con un suo nome, ma uno collettivo, un gruppo di contadini, rappresentati nella loro umile vita di lavoro e nel paesaggio analogamente modesto (anche sul piano della tradizione letteraria) che le fa da sfondo, una palude. Lì essi pagheranno la loro colpa di rozza e disumana

arroganza con una metamorfosi che li farà continuare a vivere in quell'ambiente nella forma di un nuovo animale, la rana, universalmente noto per il suo verso insistente e aggressivamente fastidioso. Un animale che anche nella tradizione letteraria non ha la dignità di un'esistenza individuale, personalizzata, ma solo collettiva, di gruppo, e non a caso al livello più basso nella gerarchia dei generi, p. es. simbolicamente contrapposto all'epica nella *Batracomiomachia* omerica. Tale bassezza di condizione sociale e caratura letteraria (*indignis*, v. 367, a fronte di un risonante *filia Coei*), ma soprattutto morale di cui gli *agrestes* danno prova con la zotica insolenza verso una puerpera assetata, li destina a una metamorfosi in un animale piccolo e spregevole, e per di più molesto. Una rappresentazione delle rane come animali fastidiosamente sfrontati e petulanti si ha già nell'omonima commedia di Aristofane (*Ran.* 226 sgg.), e il gracidio insistente e sgradevole resterà topico come loro specifico modo espressivo: dopo la notissima commedia di Aristofane (e prima del celebre verso 376 di Ovidio), anche Virgilio, *Geor.* I 378 *et ueterem in limo ranae cecinere querelam* aveva fatto ricorso (attraverso la ricorsività delle velari *ceci- que-* e l'onomatopea *-ere- … -ere … -ere-*) a questa forma di caratterizzazione. Anzi la rana si identifica a tal punto col suo tipico verso da giustificare la convinzione, diffusa già nell'antichità e condivisa dai linguisti moderni (cfr. Ernout – Meillet, *s. u.*), che il suo stesso nome derivi da quel verso (cfr. Varrone, *Lat.* V 78 *rana ab sua dicta uoce*; Isidoro, *Origines* XII 6, 58). A questi tratti le rane resteranno stabilmente associate, anche in virtù dell'ambiente melmoso-palustre e della carica di simbologia morale negativa tradizionalmente legata al fango (cfr. Borca 1997, soprattutto per la cultura cristiana), e naturalmente nel racconto di Ovidio questi presupposti etico-caratteriali sono decisivi per la trasformazione in rane della *rustica turba* ostile a Latona.

Fini osservazioni sull'episodio in Römisch 1962, pp. 351-5, mentre sulla rappresentazione della rana nella cultura antica molto materiale e bibliografia utile offre Borca 1997. Clauss 1989 propone di leggere l'episodio in chiave programmatica, di poetica callimachea, e sulla linea del rapporto con Callimaco (l'*Inno a Delo* come ipotesto di un'ampia sezione del libro VI) si muove anche H. van Tress, *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden 2004, pp. 136-59. Una rigida lettura allegorica in chiave politica (augustea) dell'episodio dà ora Fleischmann 2007.

313-6. *Tum uero … renarrant*: il raccordo risulta un po' ingannevole, perché l'impatto che l'esemplare punizione di Niobe ha sull'opinione pubblica deve esser immaginato a Tebe, dove la storia si era svolta, e non in Asia Minore, dove, con la «statua» di Niobe, è stata

spostata la scena. Allo stesso modo, la devozione popolare e il culto di Latona sembrano la reazione naturale, anche sul piano narrativo, per quella popolazione tebana che Niobe, contrastando i moniti di Manto, aveva allontanato dagli altari della dea (vv. 201-2). Qui invece il fuoco del racconto è anche geograficamente vicino (*propiore* andrà inteso in senso cronologico, come recente nell'esperienza dei personaggi coinvolti, anche se il lettore è indotto a pensare a una contiguità nella struttura del poema) alla Licia, dove si situa l'altra storia che ha come tema la volontà punitiva di Latona, e di cui è testimone autoptico dei luoghi lo stesso narratore interno (*uidi*, v. 320). La notazione metanarrativa, nella sua forma generalizzante (*utque fit*), sembra rinviare riflessivamente ai criteri strutturali e alla logica delle transizioni da una storia all'altra che governa il poema ovidiano (esemplare per la libertà nella connessione un passaggio come quello dalla storia di Ceice e Alcione a quella di Esaco a XI 749 sgg.).

316. *renarrant*: cfr. V 635 e la nota relativa.

317. *e quibus … ait*: viene introdotto il narratore, la cui identità ostentatamente generica (*unus*, e a v. 382 *nescioquis*) ne fa la «voce del popolo», cioè di quell'ambiente sociale modesto in cui la storia si svolge e che ne coltiva la memoria (*ignobilitate* ne segna la distanza dall'epica, il genere dei grandi e delle imprese eroiche). La testimonianza autoptica (da erudito callimacheo: cfr. Myers 1994, pp. 83-4) del narratore sui luoghi del *prodigium* fa da contrappeso alla sua scarsa notorietà (il prosastico *ignobilitas* sembra rendere la bassa caratura letteraria dell'episodio), e insieme alla sua straordinarietà (*mirum*) sollecita la curiosità dell'ascolto.

321-8. *grandior … dixi*: il narratore racconta (con un linguaggio un po' sostenuto ma impacciato, come a voler recitare un ruolo superiore alla sua condizione: cfr. Bömer) le circostanze della sua autopsia, in occasione di un viaggio di lavoro (è un bovaro) dietro una guida del luogo. Nell'imbattersi in un altare con i segni della devozione popolare (il *lacus* è ovviamente quello dove il miracolo si è realizzato: v. 364), il compagno di viaggio manifesta la sua pia religiosità, cui il narratore mimeticamente si adegua.

326. *ara … cannis*: la vetustà dell'altare, e del culto che vi si pratica (*nigra*), conferisce un'aura di sacralità al luogo, anche se la vegetazione di canne ne fa un paesaggio assai più bucolico che epico (cfr. per converso il tono sostenuto di un altro *incipit* ecfrastico formalmente simile: *silua uetus stabat nulla uiolata securi*, III 28).

327-8. *murmure … murmure*: il parallelismo dei due versi, marcato soprattutto dalle clausole, fa da icona della ripetizione rituale nel linguaggio religioso (per *murmur*, già in quest'ambito al v. 203, cfr. *OLD*, *s. u.* 2a; Bömer a VII 251) e suggerisce la reazione docile, quasi

meccanica, del narratore al gesto di preghiera del suo pio *dux* (la cui paura, *pauido*, è un tratto di religiosità popolare conseguente alla dimostrazione di forza di Latona che l'episodio attesta: cfr. I 386).

329-30. *rogabam ... hospes*: la domanda del narratore-bovaro, straniero, attiva (secondo un meccanismo narrativo familiare dai *Fasti*) la risposta del suo accompagnatore esperto di eziologie e tradizioni religiose locali. Ma le aspettative limitate implicite nella domanda (se si tratti di una divinità minore o locale, un dio «montanaro») vengono subito smentite dalla risposta, che chiama in causa le principali divinità olimpiche.

331-81. La sezione abbraccia la narrazione dell'episodio vero e proprio. Dopo la ricostruzione delle premesse, e delle ragioni della fuga di Latona, segue la storia della sua richiesta di aiuto e dell'insolente, disumano rifiuto opposto alla dea dalla *rustica turba*. Tale rifiuto giustifica (stavolta) la reazione della dea e la metamorfosi animale inflitta ai suoi nemici privi di umana pietà.

332-6. *illa ... nouerca*: la perifrasi che identifica Latona attraverso la sua grande nemica Giunone (ma *coniunx* ne rileva il movente della gelosia femminile), che la «bandisce dal mondo», è anche una forma indiretta di celebrazione della sua grandezza. L'episodio del parto di Latona a Delo, già accennato da Niobe in tono sprezzante (vv. 186-91), è narrato nell'inno omerico *Ad Apollo*; mentre risale a Pindaro (cfr. A. Barchiesi, *Immovable Delos:* Aeneid *3.73-98 and the Hymns of Callimachus*, «CQ» XLIV 1994, pp. 440-1) l'idea di Delo isola «errante» che avrebbe ottenuto di diventare stabile come premio dell'asilo offerto a Latona. Il mito (che diverrà un *topos* abusato: *cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos ...?*, Virgilio, *Geor.* III 6) aveva un precedente molto famoso nell'*Inno a Delo* di Callimaco.

333-4. *uix ... orantem*: l'insistenza sull'umiliazione della dea costretta a implorare asilo (forse un rinvio alla preghiera di *h. Ap.* 51 sgg. o a quelle, non rivolte però specificamente a Delo, di Callimaco, *Del.* 109 sgg.) tende ad accentuare la colpevole spietatezza dei contadini, e a giustificarne la punizione. Notevole (anche se sospettabile di «attrazione» meccanica) la lezione minoritaria *errantem* (omessa da Tarrant, ma cfr. gli apparati di Magnus e Anderson), che motiverebbe la «simpatia» dell'isola *erratica*.

335-42. Sia la palma (*h. Ap.* 18; Callimaco, *Del.* 210; ecc.), sia l'ulivo (cfr. Callimaco, *Del.* 262, con D'Alessio 1996; per la perifrasi che lo definisce cfr. le note a 70-82 e 101) sono alberi tradizionalmente legati, in vario modo, al parto di Latona, del quale identificano il luogo

preciso (cfr. anche XIII 634-5 *duasque / Latona quondam stirpes pariente retentas*). La scena della *puerpera* assetata e spossata dall'allattamento, in fuga dalla persecuzione della spietata e potente «matrigna» (*nouerca* è antonomastico per l'odio contro piccoli innocenti) con i neonati in braccio, crea il contesto patetico, e fortemente umanizzato, per aggravare la colpa degli *agrestes*. La situazione richiama il motivo della θεοξενία (cfr. la nota a V 282-3) e della violazione del diritto di ospitalità.

339-40. *Chimaeriferae ... Lyciae*: la Chimera, l'animale-*monstrum* presente già in Omero ed Esiodo (di cui è icona il composto epicheggiante, una coniazione che resterà *hapax* assoluto) e risultante dall'unione di membra di diversi animali (Ovidio la descrive a IX 647-8, associandola al fiume Xanto), era collocata in Licia, dove fu uccisa da Bellerofonte. È in Licia, nell'Asia Minore (e non a Delfi), che nella versione nicandrea seguita da Ovidio Latona si reca dopo il parto, regione nella quale il suo culto è ben documentato (cfr. T.R. Bryce, *The Arrival of the Goddess Leto in Lycia*, «Historia» XXXII 1983, pp. 1-13).

341-2. *siccata ... ebiberant*: all'arsura della sete (notevole l'espressività del sigmatismo del v. 341) si aggiunge il «prosciugamento» (l'idea indotta dal preverbio perfettivizzante del prosastico *ebiberant*) provocato nella madre dai due piccoli lattanti; ma suggerisce fuoco anche la Chimera, che notoriamente lo emette dalle fauci (cfr. anche IX 647). La situazione, e alcune scelte formali, mostrano analogie con la sete di Cerere a V 446 sgg.; un altro parallelo importante di personaggio eroico assetato, che implora acqua usando *uerba minora deo*, è Ercole in Properzio, IV 9 (su cui Myers 1994, p. 87).

343. *forte*: sulla funzione narrativa di *forte* come esca per introdurre un nuovo episodio, cfr. le note a V 118 e 469.

343-5. *lacum ... uluam*: la descrizione del paesaggio palustre in cui la scena si colloca è fondamentale per il suo sviluppo e la metamorfosi che vi avrà luogo. *Melitensis*: la lezione *mediocris* è molto sospetta (oltre che senza paralleli in quest'accezione) nella sua genericità, e ancor meno soddisfa la variante un tempo fortunata, *melioris*, accolta da molti. Sembra dunque necessario postulare un guasto testuale, per la cui soluzione appare molto attraente la proposta del Verheykius, segnalata da Magnus ma trascurata da editori e commentatori recenti, di emendare in *Melitensis*: una forma che permetterebbe di ritrovare dietro una paradosi oscura, come già suggeriva Burman, il nome della fonte Melite, dove l'episodio secondo la tradizione aveva luogo, e che ci trasmette Antonino Liberale, 35 (cfr. ora J.F. Gaertner, «RhM» CL 2007, pp. 93-5). Un dettaglio geografico (noto,

sia pure nella forma alterata *Melam*, anche allo pseudo-Probo, *ad Geor.* I 378) che non stona in un episodio così attento al colore e all'erudizione locale e soprattutto serve a fare chiarezza, distinguendo questo luogo d'acqua dall'altro, il fiume Xanto, che nella tradizione Latona visitava (dopo una prima sosta presso Melite, secondo Antonino Liberale, 35, 2-3), e che invece Ovidio rimuove del tutto.

346-7. *accessit ... pressit*: una *Titania* (cfr. la nota a 185) che si inginocchia, per bere ma anche per supplicare (vv. 352 *supplex peto*, 366-7 *filia Coei / supplicat*) dei contadini, è un'immagine paradossale (in *terram pressit* è implicita l'idea del «peso» divino: cfr. Rosati 2007, p. 301 nota a IV 450), che aggrava la loro colpa e giustifica la punizione ad essi inflitta.

347. *hauriret ... potura*: uno dei pleonasmi (p. es. v. 320 *uidi praesens*) e forme varie di sovrabbondanza e impaccio espressivo con cui Ovidio sembra voler caratterizzare lo stile del bovaro narratore (cfr. Bömer, *ad loc.*).

348. *rustica turba*: è evidente il valore spregiativo sia del sostantivo (cfr. la nota a V 177) che dell'aggettivo (la *rusticitas* è un bersaglio polemico centrale nell'ideologia ovidiana del *cultus*).

349-51. *usus ... munera*: la richiesta dell'acqua è giustificata da Latona con l'implicito appello a una vera e propria teoria filosofico-giuridica sul diritto ai *publica munera*. Il principio (reimpiegato argutamente da Ovidio in chiave erotica in *Ars* III 89 sgg.: cfr. Gibson 2003, *ad loc.*; Labate 1984, pp. 121-8), che è anche un antico luogo comune della saggezza popolare, vuole che alcuni beni primari (*res communes omnium*, secondo il giurista Marciano, come l'acqua, o il fuoco) debbano restare esclusi dalla proprietà privata, ed essere disponibili alla libera fruizione di tutti (esclusi gli esuli, come Latona di fatto è, cfr. v. 333 *orbem interdixit*, ma all'insaputa dei *coloni*). Fra i passi più noti che affermano tale principio, attestato già dal poeta comico Difilo (*PCG*, fr. 62, 1-3), nonché da Plauto (*Rud.* 434 *cur tu aquam grauare ... quam hostis hosti commodat?*; *Asin.* 198 *diem aquam solem lunam noctem, haec argento non emo*), cfr., p. es., Cicerone, *Off.* I 51-2 *illa communia: non prohibere aqua profluente, pati ab igne ignem capere, si qui uelit, consilium fidele deliberanti dare, quae sunt iis utilia, qui accipiunt, danti non molesta. quare et his utendum est et semper aliquid ad communem utilitatem afferendum*, e Seneca, *Benef.* IV 28, 1 *ita, quae refers, diem, solem, hiemis aestatisque cursus et media ueris autumnique temperamenta, imbres et fontium haustus, uentorum statos flatus pro uniuersis inuenerunt; excerpere singulos non potuerunt*. Il diritto all'acqua come risorsa vitale, cui Latona si appella, è dunque garantito da un principio umanitario, prima che da una norma giuridica, che non si può infrangere senza escludersi con ciò dal consorzio umano. La metamorfosi animale dei brutali *agrestes* li destina pertanto a una condizione che essi già condividono.

352-4. *supplex ... sitim*: qui Ovidio sembra alludere alla versione, a noi nota da Antonino Liberale, 35, 1, e dunque verosimilmente adottata in Nicandro, secondo cui la ricerca dell'acqua da parte di Latona, durante il viaggio in Licia, era dettata non dalla sete, ma dall'intenzione di lavare i figli, una ragione quindi meno urgente e necessaria di quella addotta nella versione di Ovidio: cfr. Myers 1994, pp. 85-6. Con un'analoga mossa allusiva, p. es., a I 513 (*non ego sum pastor*) Apollo rinvia a un episodio, anche lì rimosso, della sua biografia, e cioè la servitù come pastore presso il re Admeto. L'insistenza su un bisogno necessario come la sete rende ovviamente più urgente e accorata la richiesta.

356-7. *nectar ... unda*: l'ironia drammatica, cioè il senso autentico di un'espressione che sfugge alla comprensione dei personaggi umani coinvolti (e spesso empi: cfr., p. es., Penteo nel libro III), diventa come altrove lo strumento che rivela il superiore controllo della realtà da parte di una figura divina. Così *nectar*, che alle orecchie dei contadini deve suonare come un'iperbole, mostrando il disperato bisogno di Latona, viene percepito chiaramente dal lettore come un cenno alla natura divina della puerpera (per la quale il nettare è bevanda abituale e appropriata). Allo stesso modo, dietro il senso più scontato dell'ambiguo *uitam dederitis in unda* («con l'acqua mi darete la vita»), va inteso anche «nell'acqua passerete la vita» (*dare* dunque come *degere*), allusivo alla prossima metamorfosi. L'espressione di Antonino Liberale, 35, 4 βίον ἔδωκεν αὐτοῖς καθ' ὕδατος apre uno spiraglio su un possibile spunto tratto dai modelli greci (forse da Nicandro).

358-60. *hi ... mouere*: come attori consumati i due lattanti traducono all'unisono in patetico gesto concreto (cfr. IV 516-7) quello che nelle intenzioni della madre doveva essere un'accorata metafora, assumendo l'atteggiamento tipico dei supplici (lo spettacolare sincronismo tra parole e gesti degli attori della scena è riflesso nella ripresa chiastica *bracchia tendunt ... tendebant bracchia*). La didascalia registica invoca la pretesa «casualità» di un colpo di teatro che risponde invece a una sapiente strategia retorica (cfr. la nota a V 118), implicitamente rilevata dal commento del narratore al v. 360. Paralleli notevoli in *Fasti* III 221-2 *et, quasi sentirent, blando clamore nepotes / tendebant ad auos bracchia parua suos*, e *Her.* 11, 85-6 *uagitus dedit ille miser (sensisse putares) / quaque suum poterat uoce rogabat auum*.

361-5. *hi tamen ... maligno*: anziché lasciarsi commuovere, i destinatari della preghiera reagiscono ostinandosi nel rifiuto, con aggiunta di offese e minacce. Ma perché la loro colpa sia totale, giustificando così la vendetta di Latona, intorbidano anche l'acqua (*turbauere* è il

gesto appropriato alla *rustica turba*, v. 348) smuovendo con mani e piedi il fondo dello stagno (la loro è quindi una brutale *insultatio*, come la definisce Servio, *ad Geor.* I 378, sia propria sia metaforica). Evidente, nei salti scomposti (per *huc illuc* cfr., p. es., *Her.* 13, 34 *huc illuc, qua furor egit, eo*; *Medea* fr. 2 Owen *feror huc illuc, uae, plena deo*; Tibullo, I 3, 70 *huc illuc inpia turba fugit*; Cicerone, *ad Att.* IX 9, 2 *aut cursem huc illuc*) e nell'animalesca indistinzione tra arti superiori e inferiori, il tratto che anticipa la metamorfosi (*saltu* sarà ripreso da *resilire*, v. 374 e da *saliunt*, v. 381). Notevole ai vv. 364-5 l'espressività dei suoni «molli» prodotti da liquide e nasali per il paesaggio palustre, che spiegherà anche l'insolito nesso *mollem ... limum* rilevato da Bömer.

366-9. *ira ... stagno*: la punizione della dea (che *ira* annuncia come uno squillo di tromba) si abbatte sui malcapitati. Latona abbandona l'ingannevole umiltà di modi per riassumere la sua *dignitas* e un linguaggio adeguato al suo rango di *Titania*, ed esprime un desiderio che subito si realizza. Suona leggermente ironica la notazione sulla sete di Latona, non più così impellente da dover essere soddisfatta prima della vendetta.

370-81. *sub undis ... ranae*: la metamorfosi non è altro che la «stabilizzazione» (*aeternum*, v. 369) dei precedenti, animaleschi modi di comportamento dei contadini (Römisch 1962, pp. 352-3). L'ostinato, esclusivo attaccamento all'acqua mostrato a danno di Latona diventa un istinto (*iuuat*) a viverci immersi o comunque a stretto contatto (tanto da farne il proprio unico cibo: cfr. Archestrato, *SH* 192, 11), in un continuo, convulso movimento reso dall'accumulo incalzante degli avverbi (*modo ... nunc ... modo ... saepe ... saepe*). La metamorfosi è descritta in due fasi distinte: nella prima (vv. 370-6) si insiste sulla continuità dei modi e dei gesti in rapporto all'acqua, nella seconda (vv. 377-81) viene illustrata la repellente forma fisica, esteriore, del nuovo animale nei suoi tratti tipici, che sono peraltro conseguenza dell'*ethos* dei personaggi.

374. *nunc quoque*: questo ricorrente modulo eziologico, che ha come usuale termine di riferimento il tempo extradiegetico del lettore (cfr. la nota a V 677), qui invece è interno al tempo diegetico, della storia, ed è detto dal narratore-testimone al narratore anonimo che la racconta (cfr. la nota a 317), in riferimento cioè al loro «presente». In realtà l'insistenza sulla litigiosa, rozza aggressività delle quasi-rane e sulla loro proterva propensione all'invettiva stabilisce piuttosto un parallelo fra il loro comportamento come uomini e la forma animale che essi stanno ora assumendo, segna la continuità fra il tempo precedente e quello in cui la metamorfosi si sta realizzando. Sulle analogie con la rozza insolenza delle Pieridi cfr. Clauss 1989, p. 307.

376. *quamuis ... aqua*: questo verso offre la più spettacolare onomatopea della poesia ovidiana, che mima il cacofonico gracidio delle rane. Notissimo il precedente della commedia di Aristofane, *Ran.* 209 sgg. col suo *refrain* βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

377. *inflata ... tumescunt*: il gonfiarsi è il più tipico fra i tratti fisici della rana, anche nella tradizione favolistica: cfr. Fedro, I 24, 3-4 *tacta inuidia tantae magnitudinis / rugosam inflauit pellem*, e 10 *inflare sese* (nella notissima favola del bue; ved. anche Orazio, *Serm.* II 3, 314-20), fin a passare in proverbio (Petronio, 74, 13 *inflat se tamquam rana*; Tosi 1991, p. 256) e a diventare l'emblema di un'ambizione tanto smodata quanto grottesca. Una lettura in chiave simbolico-morale che potrebbe adattarsi anche ai modesti *coloni* che hanno voluto, sia pur inconsapevolmente, confrontarsi con la grandezza eroico-epica di Latona, restandone umiliati (per le valenze simboliche della prevalenza del ventre cfr. la nota a 142).

378. *conuicia*: l'altro tratto tipico delle rane è il suono insistente (Fedro, I 2, 20 *turba petulans*) e sgradevole che emettono (di *raucae paludes* parla Frontone), così molesto e aggressivo da farlo apparire uno schiamazzo ingiurioso (anche Fedro, I 6, 5 definisce il loro verso *conuicium*, o *contumelia*, I 2, 21), che ne deforma turpemente i tratti del muso (cfr. Orazio, *Epod.* 5, 19 *turpis ... ranae*; Marziale, X 37, 5; la «bruttezza» fisica è ovviamente il corrispettivo di quella morale).

379. *terga ... tangunt*: a favore della lezione *turpe caput tendunt* è V. Zoccola, «Maia» LI 1999, pp. 41-5.

381. *ranae*: l'ultima parola ha spesso una funzione strategica, esplicitare il nome della forma che con la metamorfosi fa il suo ingresso nel mondo (*nouae*). Un animale «basso», confinato agli acquitrini paludosi, quasi un simbolo di quella condizione modesta, anti-epica, a cui questa storia-eziologia lo riconduce. <

382-400. *Marsia*. Marsia è il nome di numerosi fiumi localizzati in varie regioni dell'Asia Minore (nessuno di essi sfocia comunque in mare); il più noto è un affluente del Meandro che attraversa la Frigia, e il mito di metamorfosi qui narrato ne è l'eziologia. L'idronimo, infatti, deriva (a partire da Erodoto, VII 26, che colloca la storia in Frigia) dal nome di un Satiro, o Sileno (sui suoi tratti fisici nelle arti figurative cfr. Weis 1992, p. 376), particolarmente abile nell'arte musicale (nel suono del flauto, o di altri strumenti: A. Burckhardt, in *RE* XIV 1930, col. 1988, 18 sgg.). La localizzazione frigia di questo mito musicale avrà a che fare con il dibattito sviluppatosi, specie nell'Attica del V secolo, sugli effetti del suono del flauto e sul valore della musica frigia nell'educazione (Weis 1992, p. 376; cfr. anche Plutarco, *Alc.* 2, 5 sgg.), e sul confronto con la musica greca (Weiler 1974, p. 58 nt. 87). Per la sua abilità Marsia avrebbe dunque concepito un orgoglio smi- <

surato (la sua ὕβρις è un tratto che compare a partire dal *Simposio* di Platone, 215b) fino a scontrarsi in gara con Apollo (che suona invece la lira), dal quale fu sconfitto e per punizione scuoiato (la sua vicenda di orgoglio punito mostra forti analogie con quella del cantore Tamiri: cfr. la nota a V 294-678; la connessione è anche in Stazio, *Theb.* IV 182-6). La storia della sfida è brevemente narrata da Ovidio, *Fasti* VI 697-708: Minerva (che parla in prima persona) racconta di aver inventato il flauto, ma al vedere nello specchio di un fiume come lo sforzo del suono le deformava le guance, avrebbe gettato via lo strumento. Esso fu raccolto da Marsia, che acquistò una tale abilità nel suonarlo (v. 706 *arte superbus erat*) da sfidare lo stesso Apollo; questi lo sconfisse e per punizione lo spellò (vv. 707-8 *Phoebo superante pependit; / caesa recesserunt a cute membra sua*; con alcune variazioni la storia è narrata da Igino, *Fab.* 165 e Apollodoro, I 4, 2 [24]; cfr. Weiler 1974, pp. 37-59). La versione abituale si conclude con la metamorfosi del Satiro nel fiume che ne prenderà il nome (analoga, p. es., a quella di Aci a XIII 896-7; Forbes Irving 1990, p. 304), mentre quella attestata da Ovidio (e in un'altra fonte mitografica) fa nascere il fiume dal pianto degli abitanti dei boschi, come Satiri, Fauni e ninfe, a lui legati (un mito analogo di metamorfosi in Apollonio Rodio, I 1066-9; altri personaggi che piangendo si trasformano in fiumi, laghi o fonti sono Ciane a V 427-37, Irie a VII 380-1 e Biblide a IX 663-5; è determinata invece dalla paura la metamorfosi acquatica di Aretusa a V 632-6; Forbes Irving 1990, pp. 300-1). Quasi un esito simbolico di quello «spossessamento del sé» che lo scuoiamento in qualche modo rappresenta (Theodorakopoulos 1999, pp. 156-7). Nella metamorfosi in fiume non si colgono connessioni evidenti con tratti del carattere o del comportamento di Marsia, ma è chiaro che lo sciogliersi in un pianto disperato (suo o di figure a lui care: propriamente il suo corpo qui scompare) ha un legame col pianto senza fine di Niobe (vv. 310-2).

Tutto quel che riguarda la competizione fra Marsia e Apollo (occasione della sfida, modalità di svolgimento) qui viene completamente taciuto; mentre, p. es., sarà narrato assai più diffusamente l'agone analogo fra Apollo e Pan a XI 153-71. Si può forse supporre che Ovidio, dopo le Pieridi e Aracne, abbia voluto evitare di ripetere uno schema di opposizione fra mortali arroganti e divinità prima pazienti e poi inflessibili nel castigo, ma certamente l'effetto che risulta da questa obliterazione della colpa è quello di un dio che viene da subito descritto come impegnato a mettere in atto una punizione (una replica del ruolo svolto coi figli di Niobe) tanto spietata quanto compiaciuta nel suo sadico voyeurismo (sotto questo aspetto l'episodio si allinea ad altri racconti del libro, come il taglio della lingua di Filomela o lo smembramento del piccolo Iti e il banchetto cannibalico che ne segue). Marsia

appare insomma la vittima di una crudeltà senza misura da parte del vincitore (Tissol 1997, pp. 125-6), e comunque sproporzionata alla colpa (tanto da dar luogo alla figura di un Apollo Carnefice: cfr. Svetonio, *Aug.* 70 *Apollinem, sed Tortorem, quo cognomine is deus quadam in parte urbis colebatur*). Una crudeltà che non si arresta di fronte al ravvedimento del colpevole (*piget*, v. 386), il quale, pur rinnegando lo strumento che ha provocato la sua rovina, non ottiene la clemenza del vincitore. Inoltre, secondo un'altra versione, attestata p. es. da Igino e Apollodoro, Apollo avrebbe conseguito la vittoria solo grazie all'espediente furbesco di sfidare il rivale a suonare con lo strumento rovesciato, operazione possibile per la lira ma non per il flauto. Le stesse parole di Marsia (che cita quelle divine di Minerva: cfr. sotto) sembrano suonare come una critica alla disumana ferocia vendicativa di Apollo (di tale tenore anche le parole di Era a Latona in Luciano, *Dial. deor.* 16, 2). Dopo la colpevolezza certa dei contadini licii dell'episodio precedente, la punizione di Marsia torna a sollevare in maniera ancora più acuta i dubbi sul carattere crudele e arbitrario della giustizia divina che abbiamo già visto sollecitati dalle vicende di Niobe e di Aracne (e che negli artisti sembra avere un bersaglio privilegiato).

Il contesto in cui la vicenda di Marsia è inclusa nei *Fasti*, ossia la festa dei suonatori di flauto, le *Quinquatrus*, ha fatto pensare a una connessione con l'elegia (alle cui origini greche la *tibia* viene collegata) e la «censura» di Marsia è stata messa in rapporto con il poeta cui l'elegia costerà la punizione del potere augusteo (Barchiesi 1994, p. 80; cfr. anche Newlands 1995, pp. 197-200). Ma il problema del rapporto col potere sembra in ogni caso collegato strettamente a una figura come Marsia, associata alla sfera di Bacco-Libero e alle lotte politiche dei plebei nel IV sec. a.C.: una sua statua era posta nel Foro a Roma, come anche in numerose città municipali e colonie, e dovunque costituiva un simbolo di libertà civica (Servio, *ad Aen.* III 20 *in liberis ciuitatibus simulacrum Marsyae erat, qui in tutela Liberi patris est*; cfr. anche *ad Aen.* IV 58; P. Veyne, *Le Marsyas "colonial" et l'indépendence des cités*, «RPh» LXXXV 1961, pp. 87-98; Small 1982, pp. 68-92; Wiseman 1994, pp. 73-4 e 78). Tanto più questa connessione era implicita nel rapporto di Marsia con la divinazione degli auguri (cfr. la nota a 387-91), secondo Cicerone la più alta autorità statale (*Leg.* II 31 *maximum autem et praestantissimum in re publica ius est augurum cum auctoritate coniunctum*). Una lettura dunque «politica» della sua competizione col potere olimpico (cioè augusteo) poteva risultare abbastanza ovvia (un cenno in Weis 1992, p. 367), soprattutto in considerazione del nesso, anche etimologico, che veniva percepito fra *Augustus* e *auguria* (Svetonio, *Aug.* 7, 4 e Small 1982, pp. 101-2).

La storia è raccontata da un narratore anonimo, che subentra all'al-

tro anonimo autore (*unus*, v. 317 e *nescioquis*, v. 382) del racconto della rovina (*exitium*, v. 383) dei contadini licii puniti da Latona. La connessione fra i due miti è tematica, ma anche geografica (restiamo, dopo Lidia e Licia, in area «frigia»: sulla Frigia per i Romani cfr. ora P. Hardie, «Phrygians in Rome/Romans in Phrygia», in G. Urso [ed.], *Tra Oriente e Occidente. Indigeni, Greci e Romani in Asia Minore*, Pisa 2007, pp. 93-103) e narrativa (il matronimico *Latous* rileva la continuità con la funzione di Apollo come agente della punizione nella storia precedente), sebbene qui la competizione sia soppressa. C'è da chiedersi se l'insistenza sull'anonimato del narratore non sia da collegare con il carattere «popolare» di Marsia e più in generale dei Satiri (e l'eventuale produzione letteraria latina a essi collegata: cfr. Wiseman 1994, pp. 65-85), accentuando così il carattere irregolare e «sovversivo» del personaggio che sfida il potere olimpico e ne viene duramente punito. Sull'episodio cfr. Feldherr – James 2004 e ora Newlands 2009.

384-5. *Tritoniaca ... detrahis*: il quadro si apre subito sui lamenti di Marsia: la domanda (che fa dubitare della giustizia della pena) sembra implicare un'accusa di «snaturamento» che muoverebbe l'intenzione punitiva del dio (per *me mihi detrahis* cfr. *ille sibi ablatus* di V 546; Tissol 1997, pp. 59-60; Theodorakopoulos 1999, p. 156; Hardie 2002b, p. 254). *Tritoniaca*: è l'unico accenno qui a Minerva (figura dominante nel ruolo di rappresentante del potere olimpico all'interno del poema fino alla storia di Aracne), inventrice del flauto, e alla storia del suo ripudio. La forma dell'epiteto (anche a XV 358) è un *hapax*; su *Tritonia* cfr. la nota a 1-2 (l'accostamento *Tritoniaca Latous* suggerisce l'idea di un potere divino schiacciante).

386. *non est ... tibia tanti*: una chiara ripresa delle parole con cui Minerva, guardandosi allo specchio e vedendo il proprio volto deformato dallo sforzo necessario al suono (motivo per cui, secondo Igino, era stata irrisa da Giunone e Venere), aveva gettato lo strumento: cfr. *Ars* III 505-6 *«i procul hinc», dixit «non es mihi, tibia, tanti», / ut uidit uultus Pallas in amne suos*; e *Fasti* VI 699-701 (dove parla la dea) *uox placuit: faciem liquidis referentibus undis / uidi uirgineas intumuisse genas. / «ars mihi non tanti est; ualeas, mea tibia» dixi.* Citando Minerva, che aveva rigettato lo strumento perché causa di degradazione del decoro confacente alla sua immagine divina (Gibson 2003, *ad loc.* vi vede un *exemplum* della tradizione moralistica sull'ira), Marsia rigetta anche lui il flauto come fonte di disgrazia, ma forse insinua un richiamo ad Apollo e alla degradazione cui la sua feroce brama di vendetta lo espone. Notevole, per converso, il distacco davvero olimpico di Apollo, disteso e sorridente, in Filostrato minore, *Imagines* 2, 3 (su cui cfr. Goretti 2004; in analogo atteggiamento di distratta indifferenza il

dio è rappresentato nel noto *Scorticamento di Marsia* di Tiziano), il quale affida la sua furia vendicativa alla mediazione di un barbaro descritto nell'atto di affilare un coltello «con occhi ardenti» rivolti alla prossima vittima, e in preda a un autentico piacere sadico (2, 2 «egli ha sorriso in modo selvaggio all'idea di ciò che sta per fargli, non capisco se perché ne prende piacere o se perché il suo animo si gonfia d'orgoglio al pensiero di uccidere»; Goretti 2004, pp. 39-40 e nt. 50). Sul *Marsia* di Tiziano cfr. A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988², pp. 225-43; sulla fortuna figurativa del mito E. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*, Newark-London 1993.

387-91. *cutis ... fibras*: la descrizione dello scuoiamento di Marsia, che nella tradizione moralistico-allegorica verrà interpretato come l'eliminazione della pelle in quanto superficie che si può «gonfiare», cioè simbolo dell'orgoglio arrogante, è tanto grottesca (da apparire intenzionalmente «assurda»: Cole 2008, p. 83 nt. 155) quanto spettacolare, anche in certe formulazioni paradossali come *nec quidquam nisi uulnus erat* (da confrontare con XV 529 *unumque erat omnia uulnus*, nella descrizione di un altro «uomo-ferita», Ippolito, anche lui distrutto nel corpo per volontà divina). L'occhio del narratore si sofferma analiticamente sul movimento degli organi interni del corpo e attraverso *possis*, il consueto modulo ecfrastico dell'apostrofe al lettore-spettatore (cfr. la nota a V 193-4), egli invita il lettore a fare altrettanto (cfr. Segal 2005, p. LXI; analogo modulo nella descrizione del corpo smembrato di Ippolito a XV 527-9 *fessamque uideres / exhalari animam nullasque in corpore partes, / noscere quas posses*). L'attenzione alla vista delle membra palpitanti, cioè del corpo vivente «sotto la pelle», che ha fatto pensare ai macabri spettacoli da anfiteatro (Galinsky 1975, p. 134), sembra piuttosto quella di un vero *extispicium*, la consultazione delle interiora animali (eccezionalmente anche umane) da parte degli aruspici a scopo augurale (cfr. Cicerone, *Diu.* I 16, con Pease 1920-23, pp. 252-6; S. Timpanaro, introduzione a Cicerone, *Della divinazione*, Milano 1988, pp. XXXVI-XLI), cui il lettore viene invitato a partecipare. Per l'analogia del lessico cfr. p. es. XV 576 *trepidantia consulit exta*; Virgilio, *Aen.* IV 64 *spirantia consulit exta*; Seneca, *Thy.* 755-8 *erepta uiuis exta pectoribus tremunt / spirantque uenae corque adhuc pauidum salit; / at ille fibras tractat ac fata inspicit / et adhuc calentes uiscerum uenas notat* (l'insistenza, marcata dai participi, sulla vitalità di organi e viscere, dipende dalla convinzione che la loro capacità profetica fosse maggiore appena prima della morte: Pease 1920-23, p. 255). Anche la parola conclusiva della scena, *fibras*, è un tecnicismo («das Wort der Dichter für *exta* oder *iecur*»: O. Thulin, in *RE* VII 1912, col. 2453, 41 sgg., *s. u.* «haruspices»; cfr. p. es.

Met. XV 136-7 *protinus ereptas uiuenti pectore fibras / inspiciunt mentesque deum scrutantur in illis* e 795; Manilio, I 92 *consultare fibras*; Tibullo, I 8, 3 e II 1, 26, con Smith 1913), e rinvia alla pratica dell'aruspicina. L'*extispicium* praticato da Apollo, il dio *augur* per antonomasia (cfr. Nisbet – Hubbard 1970 a Orazio, *Carm.* I 2, 32), su Marsia deve essere collegato alla tradizione secondo cui un Marsia, re della Frigia, era all'origine, in Italia, della disciplina augurale, di cui l'aruspicina era parte: cfr. Servio, *ad Aen.* III 359 *non nulli autem dicunt a Marsya rege missos e Phrygia regnante Fauno, qui disciplinam auguriorum Italis ostenderunt* e la documentazione raccolta da Small 1982, pp. 74-7 e 93-104 (sulle implicazioni politiche del controllo delle pratiche augurali).

392-5. *illum ... pauit*: il compianto di Satiri, Fauni e altri abitanti semi-divini e umani dei boschi (cfr. I 192-3) impregna il terreno dando origine al fiume della Frigia che da Marsia prende il nome (e che non sbocca nel mare ma è un affluente del Meandro). Con il compianto dei soli Satiri, che non ha peraltro ragioni eziologiche, si conclude anche la descrizione del *Marsia* di Filostrato minore; le sole ninfe piangono invece Marsia in *Anth. Pal.* VII 696. La descrizione di un pianto corale in ambiente bucolico, e certi dettagli espressivi (come l'elencazione per polisindeto), ricordano il lamento del mondo pastorale per il poeta-pastore Dafni in Virgilio (*Ecl.* 5, 20 sgg.) e quello per Gallo in *Ecl.* 10 (cfr. in partic. vv. 13-5; Kenney 1986, p. 411; Tissol 1997, p. 127); il che ha spinto a vedere in Marsia, l'artista orgoglioso punito dal potere olimpico, una figura del poeta colpito dal potere augusteo (Galasso 2000, p. 1043).

392. *siluarum numina*: per il cosiddetto *schema Cornelianum* (possibile indizio del richiamo a Gallo) cfr. la nota a V 676.

393. *carus Olympus*: il testo allude certamente all'Olimpo che, da <
varie fonti, sappiamo essere figura a lui cara: il padre (Apollodoro) o piuttosto un allievo e amasio di Marsia (così Ovidio, *Pont.* III 3, 42); ma sembra contenere anche una nota sull'atteggiamento di Marsia verso l'Olimpo e i suoi dèi. Dire che «anche allora», cioè nonostante la spietatezza di Apollo, Olimpo gli resta caro, sembra un modo sardonico di suggerire *e contrario* la sua avversione all'Olimpo divino (lo stesso compianto generale che la sua morte suscita fa di lui un personaggio tutt'altro che biasimevole). E anche il nuovo fiume appare come un simbolo della pietà umana che contrasta con l'inesorabile crudeltà divina (Fabre-Serris 1995, p. 78).

399. *inde ... aequor*: il testo del verso ha giustamente suscitato molti sospetti; anche Tarrant 2004 ritiene *rapidum* corrotto. Nell'immagine, topica, del fiume che dai monti corre al mare (anche se nella realtà il Marsia confluisce nel Meandro) di norma è il suo corso a esser detto «rapido» (p. es. Virgilio, *Aen.* II 305 *rapidus montano flumine torrens*; VII 31-2 *uerticibus rapidis ... / in mare prorumpit*; XII 523-4 *decursu rapido de montibus altis / dant sonitum spumosi amnes et in aequora currunt*; pseudo-Tibullo, IV 3, 9; Ovidio, *Am.* I 15, 10; ecc.): da qui nascono correzioni come *rapidus*, *rapide* e simili (cfr. Ramírez de Verger 2006, p. 326). D'altra parte qui l'idea (che potrebbe aver a che fare con la denominazione erodotea di Καταρρήκτης, VII 26) è già implicita in *ripis decliuibus* (e proprio questa immagine può avere «meccanicamente» generato *rapidum*), mentre ci si attende piuttosto un epiteto da unire a *aequor* (che *rapidum* può sì essere, ma in altri contesti, di mare tempestoso, e non in relazione a un fiume che vi si getta: p. es. Tibullo, I 2, 42 *is Venerem e rapido sentiet esse mari*; III 7, 193 *pro te uel rapidas ausim maris ire per undas*; Valerio Flacco, IV 270 *rapidum uentis certantibus aequor*). Tarrant segnala come proposta di emendamento *patulum* di Reeve, ma l'immagine della «fuga» di un Marsia umiliato e in cerca di pace (un'idea forse implicita in *petens*) potrebbe suggerire piuttosto qualcosa come *placidum* (comunissimo per il mare, e anche in opposizione con *rapidus*: p. es. pseudo-Tibullo, III 7, 126 *rapidum placidis etiam mare constitit undis*).

400. *Marsya*: secondo una tecnica frequente nel poema (cfr. p. es. IV 383; Bernbeck 1967, p. 44 sgg.), è taciuto fino alla fine il nome del protagonista (indicato allusivamente come *Satyrus* all'inizio, v. 383), in associazione al fiume cui egli ha dato origine.

401-11. *Pelope*. Questo breve episodio conclude, attraverso un richia- <
mo della vicenda-αἴτιον delle sciagure che la colpiscono, la saga della famiglia di Tantalo. Niobe stessa aveva rivendicato l'onore eccezionale toccato a suo padre di sedere alla mensa degli dèi (v. 173), mentre Latona (cfr. vv. 211-3) aveva solo alluso indirettamente alle colpe di Tantalo. L'intervento di Pelope, a seguito della sciagura toccata alla sorella Niobe, riconduce anche la vicenda legata a lui e al suo mito di smembramento (un tema ricorrente in questo libro, e in cui rientra anche la sorte di Marsia: cfr. *Fasti* VI 708 *caesa ... membra*) al problematico confronto con la divinità, da cui i mortali, soprattutto nei miti di questa sezione del poema, sembrano uscire sconfitti e umiliati, vittime di prove di forza che spesso appaiono gratuite e pretestuose. La più nota vicenda mitica relativa a Pelope lo vede in gara nella corsa dei carri con Enomao per la mano della figlia di quest'ultimo, Ippodamia; gara vinta mediante la corruzione dell'auriga del carro rivale Mirtilo. La storia, riferita qui brevemente e che Virgilio cita come esempio di soggetto letterario abusato (*Geor.* III 6-7 *cui non dictus ... umeroque Pelops insignis eburno?*), era narrata nella prima *Olimpica* di Pindaro, e anche altrove è definita notissima (p. es. Tibullo, I 4, 63-

4 *carmina ni sint, / ex umero Pelopis non nituisset ebur*), nonostante non ne restino trattazioni estese (e una scarsissima documentazione figurativa). Pindaro, che la presenta come tradizionale e ne prende le distanze per l'empietà verso gli dèi (per una ridiscussione del problema cfr. C. Brillante, *Tantalo e Pelope nell'*Olimpica *I di Pindaro*, «QUCC» XXXVIII 2, 1991, pp. 15-24), narrava che Pelope era stato smembrato dal padre Tantalo, che ne aveva offerto le carni in pasto agli dèi (per mettere alla prova la loro onniscienza). Questi si sarebbero ritratti inorriditi dal pasto cannibalico, con la sola eccezione di Cerere, che, distratta dal dolore per la perdita della figlia, avrebbe mangiato l'omero sinistro del giovane. Successivamente, oltre a punire Tantalo, gli dèi avrebbero ricomposto il corpo di Pelope, sostituendo la scapola mancante con una protesi d'avorio: cfr. Igino, *Fab.* 83; Servio, *ad Aen.* VI 603; la scapola d'avorio di Pelope si conservava in mostra a Olimpia: Pausania, V 13, 6, con Maddoli – Saladino 1995, pp. 255-6; Plinio, *Nat. Hist.* XXVIII 34.

Anche il breve, ellittico episodio di Pelope rientra tematicamente nella serie di miti del corpo umano smembrato o violato per mano divina, così come per mano divina esso viene qui ricomposto. Miti che vedono gli dèi impegnati a manipolare come materia il corpo degli uomini, e che sollevano dubbi inquietanti sul loro illimitato potere, in una sezione del poema centrata sul problematico rapporto (che è anche un rapporto di forza, per definire limiti e confini) tra umani e divini. Al tempo stesso il motivo del pasto cannibalico (sia pur involontario, e indotto dall'inganno umano) alla mensa divina anticipa, e in qualche modo attenua, l'orrore del cannibalismo di Tereo che nell'episodio successivo si ciba ignaro delle carni del figlio (Fabre-Serris 1995, p. 364). Sul tema, e le relazioni tra i due miti, cfr. anche F. Frontisi-Ducroux, «Il figlio spezzettato», in G. Petrone – S. D'Onofrio (edd.), *Il corpo a pezzi*, Palermo 2004, pp. 9-23. Legge lo smembramento di Pelope «uomo bionico» come figura di transizione tra la parte divina e quella eroica del «corpo» del poema L. Morgan, *Child's Play: Ovid and His Critics*, «JRS» XCIII 2003, pp. 87-8.

401-3. *Talibus ... inuidia est*: la reazione popolare alla punizione di un empio è, come sempre, dettata da pietà per le vittime della sciagura, ma anche da biasimo per il colpevole. Sul piano dell'economia narrativa qui il motivo funge anche da raccordo con l'episodio di Niobe: il pianto ha come oggetto il re tebano Anfione e i suoi quattordici figli innocenti, ma non include Niobe (*mater* quasi antonomastica), in quanto colpevole (su *inuidia* cfr. la nota a V 512-3). C'è tuttavia un'ambiguità analoga a quella dei vv. 313-6 (cfr. la nota relativa), perché Pelope, figlio di Tantalo, va immaginato in Lidia (benché originario del Peloponneso, di cui è eponimo: cfr. Bömer), ma il richiamo a Tebe prevede, dopo la parentesi in Asia Minore, un ritorno alla situazione dei vv. 313-6, e Tebe dopo questo breve inserto continuerà a fare da cornice strutturale (cfr. vv. 412-20).

403-5. *hanc ... sinistro*: a fronte del biasimo popolare rivolto a Niobe, il solo Pelope piange «anche lei» (la lezione minoritaria *tamen hanc*, su cui cfr. anche Ramírez de Verger 2006, p. 331, accolta da Tarrant in luogo di *hanc tunc*, evita molto economicamente il problematico *tunc quoque*). *Hanc quoque* distingue dal comportamento generale quello di Pelope, che compiange la sorte sventurata della sorella (rischiando dunque lui stesso di sfidare l'ira divina) alla pari degli altri membri della sua famiglia (il tema è documentato anche nella tradizione figurativa: cfr. I. Triantis, in *LIMC* VII 1, 1994, p. 286 *s. u.* «Pelops»). Il gesto teatrale con cui (evidentemente di fronte a un pubblico che non ne condivide l'atteggiamento) mostra la sua spalla d'avorio non è una generica ostentazione di dolore (Haupt – Ehwald – von Albrecht 1966; Anderson 1972), ma va letto come l'argomento con cui egli giustifica la propria pietà anche verso Niobe, e che evidentemente costituisce un atto d'accusa contro gli dèi, responsabili della sua menomazione (nel caso specifico contro Cerere: cfr. sopra). *deduxit*: dietro la lezione (quasi unanime: cfr. Tarrant 2004, p. 495) dei codici Luck 2005b, p. 260 (ma anche p. 270) sospetta, non senza qualche ragione, un più probabile *diduxit*, cioè la lacerazione della veste, che accentuerebbe la patetica teatralità del gesto. Molto simile al gesto enfatico di Aiace a XIII 264 *«aspicite en!» uestemque manu diduxit* (così, dubbiosamente, anche Tarrant; la tradizione qui è divisa tra i due verbi).

406-11. *concolor ... illo*: viene qui compresso il racconto (attribuito a una fonte anonima, e senza commenti di sorta) dello smembramento di Pelope da parte del padre, e della ricomposizione del suo corpo a opera degli dèi. La scomparsa del solo omero sinistro non viene spiegata (ma l'associazione, che il lettore avrà operato, con la negligenza di Cerere sconvolta per la perdita della figlia richiama, anche in un'ottica di coesione strutturale, la vicenda che occupa gran parte del libro precedente).

409. *cui*: l'intervento di Tarrant (che attribuisce il merito a un suggerimento epistolare di M. Akrigg) sistema nitidamente un testo altrimenti problematico (*qui locus*): a mancare (*defuit*) non può essere un *locus*, ma uno dei *membra*, cioè quello che si colloca a metà (*cui locus est ... medius*) fra collo e sommità del braccio. Risolutivo il parallelo con la ricomposizione del corpo di Ippolito nella chiusa della *Fedra* di Seneca (*fortis hic dextrae locus*, v. 1258).

411. *integer*: la sostituzione della *pars non comparens* con una pro- <

tesi d'avorio (*umero non perpetuo eburneum eius loco Ceres aptauit*, Servio, *ad Aen.* VI 603) «reintegra» il corpo di Pelope (tanto da renderlo ancora più bello, così che Poseidone se ne innamora: Pindaro, *Ol.* 1, 25 sgg.), ma non cancella evidentemente l'offesa, di cui resta traccia nel suo animoso antagonismo. Per quanto simile all'incarnato umano (tanto da giustificare il dubbio di Pigmalione: *an sit / corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur*, X 254-5), l'avorio «incorporato» non è perfettamente *concolor* (v. 406) a esso, e risalta in questo corpo che in parte è anche una statua (un tratto che ricorda il destino di sua sorella Niobe). L'assimilazione a questo materiale pregiato, che funge spesso da metafora o similitudine per indicare la brillantezza di un corpo o di sue parti, estetizza ed erotizza il nuovo corpo-statua di Pelope (sul carattere erotico dell'avorio, consacrato dall'elegia, cfr. A. Sharrock, *Womanufacture*, «JRS» LXXXI 1991, p. 40), che dalla morte torna alla vita grazie all'avorio e alla mano degli dèi (che agiscono quasi come artisti nel ruolo di Pigmalione).

412-23. La sezione funge da raccordo fra la vicenda di Niobe (di cui quelle di Latona, di Marsia e di Pelope sono sostanzialmente appendici) e quella di Tereo (dunque tra il ciclo tebano e quello ateniese). Quest'ultima è introdotta mediante un catalogo, struttura tipicamente epica, delle tante città che inviano ambascerie dei propri sovrani (un'iniziativa sollecitata dai sudditi, quasi a insistere sul popolo come depositario di *pietas* e religiosità) per partecipare al lutto della casa reale di Tebe (la fine di quei racconti, fatti da vari narratori interni come commento alla punizione di Niobe, segna quindi un ritorno *ad praesentia*, v. 401). Il catalogo non include però Atene, e offre così l'occasione per motivare la sua assenza (secondo il ricorrente modulo narrativo «tutti, tranne x», del quale poi si comincia a parlare: su questo tipo di «transizione per assenza» cfr. Solodow 1988, pp. 43-4). Parlando di città, guerre e alleanze, dopo tante vicende che avevano al centro figure divine, esso segna un forte scarto rispetto a tutto il passato, e sembra «fare il punto» sulla storia del mondo (anche rispetto al futuro: *nondum*, *neque adhuc*) tracciando il quadro entro il quale d'ora in poi si collocheranno gli avvenimenti. Si ha insomma la forte sensazione di un ingresso nella storia «umana» (Schmidt 1991, pp. 124-5), dove la presenza attiva degli dèi si attenua, e viene così introdotto quel mito di Tereo che è la prima grande storia esclusivamente di mortali, e non prevede divinità fra i suoi protagonisti.

Il catalogo include, con l'esclusione finale di Atene, tutte le principali città della Grecia e soprattutto del Peloponneso (di cui solo Calidone, in Etolia, non fa parte). Inizia con un verso solennemente greco-epico (modellato su Omero, *Il.* IV 52 Ἄργός τε Σπάρτη τε καὶ εὐρυάγυια Μυκήνη), che elenca alcune tra le città più illustri, a cominciare da Argo e Micene (delle quali quella di Pelope secondo la tradizione già omerica, e come ricorda l'epiteto stesso, era stata la casa regnante: comprensibile dunque la loro vicinanza affettiva dopo la sciagura), e che evoca un'idea di «tempi degli inizi», suggerendo appunto l'ingresso nella storia. Naturalmente il catalogo, con le indicazioni sulle case regnanti, è anche uno snodo essenziale per ricostruire la struttura cronologica del poema: cfr. soprattutto Cole 2008, p. 22 (in particolare, il sincronismo tra il regno di Pandione e Pelope accomuna Ovidio allo schema cronologico di Castore di Rodi: cfr. Cole 2004, p. 361).

415. *nondum ... Dianae*: il *terminus ante quem* rinvia alla notissima storia della caccia al cinghiale, che sarà narrata nel libro VIII, v. 273 sgg.: oltre a costituire una didascalia utile a definire l'impianto cronologico del poema, il rimando interno funziona come esca per sollecitare le aspettative del lettore.

416-7. *Orchomenos ... Messene*: anche i due epiteti che legano paronomasticamente Orcomeno (probabilmente la città dell'Arcadia, già a V 607, e non l'omonima in Beozia), omericamente definita *ferax*, e Messene, nel sud del Peloponneso, detta *ferox* per la proverbiale bellicosità dei suoi abitanti, conferiscono un colore epicheggiante al catalogo.

417. *humilesque Cleonae*: quella elencata dopo *Patrae* (l'odierna Patrasso, sulla costa nord-occidentale del Peloponneso), è una modesta città dell'Argolide. Il toponimo (il cui epiteto sembrerebbe «corretto» da Stazio, *Theb.* IV 47 *ingenti turritae mole Cleonae*) ha qui la sua prima apparizione in poesia latina, ed è spesso citato in relazione a Ercole e al leone nemeo (p. es. Stazio, *Theb.* VI 837; pseudo-Seneca, *Herc. Oet.* 1891).

418. *Pylos*: un altro effetto omerico è nel richiamo alla città di Nestore (*Pylius* per antonomasia: cfr. VIII 365; XII 537 e 542), sulla costa sud-occidentale del Peloponneso, attraverso suo padre Neleo (che secondo alcune fonti avrebbe sposato l'unica figlia di Niobe sopravvissuta, Clori). *neque ... Troezen*: sita sulla costa nord-orientale del Peloponneso, Trezene è stabilmente associata (cfr. p. es. XV 296 e 506; *Her.* 4, 107) al nome del suo re Pitteo, figlio di Pelope (VIII 622-3); ma anche qui si fissa scrupolosamente la cronologia relativa.

419-20. *bimari ... Isthmo*: con la loro struttura speculare i due versi, che hanno la consueta funzione riepilogativa di analoghi moduli in fine di catalogo (tutte le città «chiuse» da Corinto, cioè nel Peloponneso, e quelle esterne che guardano alla città da nord), sono quasi un'icona della «doppiezza» di Corinto, la città dell'istmo, e perciò

proverbialmente *bimaris*, dai due mari: su questo luogo-icona del confine tra due sezioni del poema (così come sui Dardanelli all'inizio della sezione storica, a XI 195) ved. Barchiesi 1994, p. 248. La notorietà del suo bronzo, familiare al lettore di Ovidio, è verosimilmente molto posteriore al tempo in cui la storia si svolge (prima ancora della guerra di Troia), ma questo e altri «anacronismi» del catalogo servono a tener vivo il dialogo con il lettore e la sua concreta esperienza.

421-3. *Athenae ... muros*: l'assenza di Atene nell'assolvere a un *officium* pietoso (ma che ha anche una sua funzione politica) è definita «incredibile» dal narratore, per la fama consolidata di Atene come città-emblema dei valori della cultura e della civilizzazione (cfr. Barchiesi 2005, pp. 304-5 nota a II 795-6) ma anche di quello, qui centrale, della misericordia («perché unica tra le città sa provar compassione» recitava un verso di Callimaco, fr. 51 Pfeiffer = fr. 60 Massimilla, che sul tema chiudeva il secondo libro degli *Aitia*; sul *topos* cfr. la ricca documentazione di Massimilla 1996, *ad loc.*). Si anticipa in questo modo un tema cruciale del prossimo episodio, così come il confronto, che avrà esiti tragici, di Atene con il mondo barbarico (lo suggerisce anche l'accostamento *barbara Mopsopios*: per questo epiteto ricercato cfr. la nota a V 660-1).

424-674. *Tereo, Procne e Filomela*. Il mito più truce e sanguinario del poema, e probabilmente dell'intera mitologia greco-latina, ha origini molto antiche, e larghissima diffusione. Già Omero, *Od.* XIX 518-23 accenna, come a vicenda ampiamente nota, al canto dell'usignolo (al quale Penelope assimila il proprio lamento) che piange il figlioletto Itilo perduto, ma il carattere ellittico del rinvio al mito presupposto (in cui anche le forme dei nomi sono diverse o oscillanti) ne rende il profilo difficilmente definibile. Sono attestate poi diverse versioni della saga, localizzate in varie regioni della Grecia, e con variazioni nei nomi dei protagonisti (una sintesi chiara e informata in Galasso 2000, p. 1046 sgg.). Il mito comunque sembra aver trovato la sua fisionomia definitiva nel *Tereo* di Sofocle (anteriore agli *Uccelli* di Aristofane, del 414 a.C.), probabilmente la sua tragedia più importante fra quelle perdute, di cui restano alcuni significativi frammenti (una buona discussione generale in Fitzpatrick 2001, pp. 90-101). Molto dibattuti, anche per le spiccate analogie tematiche, sono i rapporti del *Tereo* con la *Medea* di Euripide (del 431), generalmente ritenuta più tarda; per una argomentata proposta di datazione invertita, e dunque di seriorità della tragedia sofoclea, dopo Cazzaniga 1950-51, I, pp. 62-3, cfr. ora J. March, «Sophocles' *Tereus* and Euripides' *Medea*», in Sommerstein 2003, pp. 139-61. Da Sofocle dovevano dipendere sia il *Tereus* di Livio Andronico (ne abbiamo pochissimi versi: *TRF* 24-9) sia quello di Accio (*TRF* 634-50 = 439-54 Dangel; cfr. R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1980, pp. 22-4; Ead. 2002a e 2002b). Quest'ultimo dovette godere di ampio successo, probabilmente anche perché, come attesta Cicerone (*ad Att.* 16, 2-3; *Phil.* 1, 36), si prestava a una lettura in chiave politica, cioè anti-tirannica. Sarà però Ovidio a fornire una versione ampia e articolata della vicenda, che si imporrà diventando il testo di riferimento di questo mito per tutta la cultura occidentale.

La storia è quella di uno stupro, per di più incestuoso (cfr. la nota a 537-8; Moreau 2002, pp. 241 e 251), inflitto dal re barbaro Tereo alla cognata ateniese Filomela, seguito da mutilazione fisica della vittima (per impedire a Filomela di denunciarlo Tereo le taglia la lingua, e la tiene prigioniera giustificando alla moglie la sua scomparsa con la morte). Filomela riesce però a comunicare l'accaduto alla sorella, e insieme vendicano il crimine con un crimine non meno orrendo, che combina l'azione infanticida di Medea (Procne uccide Iti, figlio suo e di Tereo) con il pasto cannibalico di Tieste (le carni di Iti sono imbandite all'ignaro Tereo). La fuga finale delle due sorelle inseguite da Tereo inorridito si conclude con la metamorfosi dei tre protagonisti in uccelli. La tradizione letteraria greca conosce, oltre alla metamorfosi di Tereo in upupa (di cui si parla ripetutamente negli *Uccelli* di Aristofane), quella di Procne in usignolo (che col suo canto lamentoso continua a piangere la perdita del figlio) e di Filomela in rondine (il cui caratteristico verso stridulo e sincopato poteva trovare un'eziologia nel taglio della lingua, che impediva un canto disteso: cfr., p. es., Nonno, *Dion.* XII 75-8 «diventerà una rondine che coi suoi stridii testimonierà il silenzio impostole dal taglio della lingua»; trad. D. Gigli Piccardi). Nella tradizione latina, quella per cui ci è familiare «e garrir Progne e pianger Philomena», la metamorfosi delle due sorelle è invece generalmente invertita: Filomela è trasformata in usignolo (probabilmente per effetto della falsa etimologia che faceva percepire nella parola un riferimento al canto, gr. μέλος: Dunbar 1995, p. 140), e Procne in rondine (ma nello stesso Ovidio resta traccia dell'altra versione p. es. in *Trist.* V 1, 60, dove *Procne* designa certamente l'usignolo). Diversamente da quanto generalmente si afferma (p. es. Ciappi 1998b, e ancora Monella 2005, pp. 207-12; Gildenhard – Zissos 2007, p. 12), Ovidio, pur alla sua maniera elusiva, non lascia dubbi sul fatto che segue qui la tradizione latina: Filomela diventa usignolo e Procne rondine (cfr. la nota a 667-70), in linea con l'eziologia che motiva le rispettive abitudini etologiche dei due uccelli (mentre, non a caso, non si accenna ai suoni che essi emettono). Quanto a Tereo, la sua metamorfosi in upupa è probabilmente da connettersi all'eziologia del verso *pou-pou* (gr. ποῦ ποῦ, «dove?»), cioè la domanda che spiegherebbe la sua continua ricerca di Iti, oppure a quella (attestata in un frammento del *Tereo* di Sofocle,

581 Radt, in precedenza attribuito a Eschilo) che vede in ἔποψ, il termine greco che designa l'upupa, un uccello «spettatore (ἐπόπτην) dei propri mali» e che insiste comunque, facendo leva sul nome parlante di Tereo, sul sema del «guardare» (cfr. la nota a 455); ma si potrebbe trovare una motivazione ulteriore, non linguistica, anche nelle ripugnanti pratiche alimentari di questo uccello (che ricordano il pasto cannibalico di Tereo: cfr. P. Scarpi, *L'espace de la transgression et l'espace de l'ordre. Le trajet de la famille du mythe de Téreus au mythe de Kéléos*, «DHA» VIII 1982, p. 216). Con ogni verosimiglianza, tuttavia, questa dev'essere una versione posteriore, perché l'upupa è un uccello mite e pauroso, semmai solitario e selvaggio ma tutt'altro che bellicoso (nonostante la sua *facies armata*, v. 674). È probabile quindi che la trasformazione originaria di Tereo fosse quella in sparviero, attestata in Eschilo, *Supp.* 62 (ma anche in Igino, *Fab.* 45, 5 e obliquamente nello stesso Sofocle, fr. 581 Radt), cioè in un uccello aggressivo (contro le due donne) e predatore (sempre in connessione con il suo nome parlante), oltre che «sepolcro vivente» (secondo una nota definizione di Gorgia: cfr. la nota a 665). Si può anzi supporre che questa versione, cui Ovidio potrebbe alludere attraverso le due similitudini del *praedator* dei vv. 516-7 e 529-30, risalga fin all'apologo di Esiodo, *Op.* 202-12, che rappresenta uno sparviero nell'atto di ghermire un usignolo, e viene proposto come allegoria dei rapporti di forza fra un potente e un semplice «cantore» (sulle ipotesi circa la versione del mito in Esiodo cfr. Cazzaniga 1950-51, I, pp. 19-26; Monella 2005, pp. 28-46); del resto per i Greci lo sparviero era emblema di rapacità e illegalità, cioè di tirannide (cfr. Platone, *Phd.* 82a).

La caratterizzazione di Tereo come tiranno è essenziale nelle versioni greche del mito e lo resta nell'episodio ovidiano, dove affiora in particolare a più riprese un'assimilazione con la figura storica di Tarquinio e la notissima vicenda dello stupro di Lucrezia, narrata anche nel secondo libro dei *Fasti* (in generale cfr. Newlands 1995, p. 162 sgg.). Oltre a numerose analogie dirette, anche formali, tra le rappresentazioni delle due vicende (cfr. le note a 458-60, 461-6, 527-30, 531-8, 542-8), Ovidio stesso opera un'esplicita connessione tra il mito e la vicenda «storica» in *Fasti* II 853-6. In realtà l'assimilazione tra i due episodi, e tra le figure tiranniche di Tereo e Tarquinio, doveva essere presente già nel *Tereus* di Accio, che avrà costituito un modello importante per Ovidio e in generale un testo le cui tematiche antitiranniche, come si è detto, esercitarono verosimilmente un forte richiamo di interesse negli anni cruciali della fine della repubblica.

Rispetto allo schema di Sofocle (come si può ricostruire dalla probabile *hypothesis* della tragedia: cfr. Radt, in *TGF* IV, pp. 435-6), un'innovazione importante, dovuta probabilmente allo stesso Ovidio, è la collocazione dello stupro in una foresta, in terra tracia (e non durante il viaggio di ritorno sulla nave), che istituisce un marcato contrasto con lo sfondo domestico dell'infanticidio (cfr. la nota a 636-46), e soprattutto offre una motivazione alla consuetudine dell'usignolo di vivere nelle selve (cfr. la nota a 668); così come Procne-rondine resterà perennemente legata alla casa della strage. Le evidenti analogie tematiche con altri grandi miti tragici come Medea (già oggetto di una sua tragedia) e il ciclo dei Pelopidi sono ben rilevate da Ovidio, che sembra integrare in questo modo anche vicende che il poema non narra, ma che vengono indirettamente evocate a potenziare la densità semantica dell'episodio (Larmour 1990), il quale anticipa così altri miti (Medea, Altea) narrati nei libri successivi. D'altra parte, nell'economia del libro e del poema, c'è un chiaro nesso con il lungo episodio precedente, la tragedia di Niobe, un'altra madre che vede morire tutti i suoi figli e che la conseguente metamorfosi fissa per sempre nella condizione di un eterno pianto (le due figure di Procne e Niobe sono associate già in Sofocle, *El.* 148-52).

Fondamentale per l'interpretazione dell'episodio è il nesso chiarissimo tra il crimine di Tereo e la vendetta di Procne (e Filomela), la quale ha un evidente carattere mimetico (cfr. Larmour 1990, pp. 133-4; Segal 1994; Gildenhard – Zissos 1999, pp. 166-7). La metamorfosi psicologica di Procne da moglie e madre mite a vendicatrice spietata e sanguinaria, con conseguente, strumentale simulazione per tramare il piano d'azione, è parallela a quella di Tereo da marito affettuoso a criminale stupratore, così come le modalità del secondo delitto richiamano nitidamente, anche sul piano sintattico e formale (ved. la nota a 636-46), quelle del primo, e dell'appendice che lo completa (quello «stupro comunicativo» che è la mutilazione della lingua): non è un caso che a definire ognuno dei tre delitti ricorra il termine *facinus* (vv. 539, 561, 623; cfr. già il *facinus pessimum* del *Tereus* di Accio, *TRF* 638).

Il mito, il primo fra le grandi vicende a prevedere attori solo umani, ha come tema centrale un matrimonio, di cui tratta aspetti cruciali che agiscono come elementi scatenanti del dramma. Il primo matrimonio dunque fra mortali, concordato secondo quel modello «civilizzato» che viene teorizzato nel libro V (benché sia frutto di un accordo esclusivamente politico fra suocero e genero; cfr. sul tema già Sofocle, fr. 583 Radt, in partic. v. 7), ma che dà luogo a esiti di tale selvaggia ferocia, come l'infanticidio, da minare alla base l'idea stessa di questa istituzione sociale. Il matrimonio con uno straniero da parte di una donna che lo seguirà nella sua patria e che subirà da lui il tradimento che scatena la vendetta peggiore concepibile per una madre, l'uccisione di suo figlio, è uno schema che mostra evidenti analogie con la vicenda di Medea (sia pur a parti rovesciate, perché alla barbara Medea

corrisponde il trace Tereo, e d'altra parte la vendetta accomuna Medea a Procne; per il confronto ved. soprattutto Newlands 1997). Una vendetta così empia e disumana (infanticidio e cannibalismo in risposta a uno stupro incestuoso) da rendere la vittima non meno colpevole del suo criminale marito, e da sollevare dubbi angoscianti non solo sui rapporti e i ruoli sociali di uomo e donna (tanto più se divisi da differenze etnico-culturali) all'interno del matrimonio, ma anche sugli ambigui limiti della «giusta» vendetta e sulla fragilità delle categorie etiche di una società civilizzata, di cui Atene è emblema. Quanto mai eloquente in questo senso il rispecchiamento fra il crimine di Tereo e la vendetta delle due donne, che mostra come i due simboli della barbarie e della civilizzazione, rispettivamente la Tracia e Atene, siano capaci di produrre esiti analogamente estremi nella loro disumanità. Più rozza e brutale la violenza selvaggia del trace Tereo, più complessa e costruita, frutto di maggiore consapevolezza intellettuale, la violenza domestica, civilizzata, delle due sorelle ateniesi e tale da non poter giustificare la pur meritata punizione del despota criminale: *Cecropiae domus / aeternum opprobrium* lo dice Orazio, *Carm.* IV 12, 6-7, che lamenta la loro «cattiva vendetta» (*male barbaras / regum est ulta libidines*). Un'idea che era già espressa nel frammento di Sofocle che commenta amaramente la vicenda: «certo fu stolto [*scil.* Tereo]; ma più stolte quelle che su di lui si presero la terribile vendetta. L'uomo che nella sciagura si lascia prendere dall'ira e adotta un rimedio peggiore del male, è cattivo medico, che non conosce la malattia» (fr. 589 Radt; trad. G. Paduano; forse è la voce di un *deus ex machina*: cfr. Fitzpatrick 2001, p. 99 e Curley 2003, p. 172).

Molto discussa è la natura del messaggio (un ricamo con disegni, oppure con un testo scritto?) con cui Filomela comunica alla sorella la violenza subita (v. 577 *purpureas ... notas filis intexuit albis*), e che le permette di ovviare alla mancanza di voce con la «voce del telaio», secondo la metafora di un noto frammento del *Tereo* di Sofocle (cfr. la nota a 574-80) forse mirante a designare la comunicazione «testuale». Questo punto, oltre a toccare un tema cruciale nella tradizione del mito, ha grande importanza sul piano culturale (invenzione della scrittura? e per opera di una donna coinvolta in uno scontro con un tirannico potere maschile?): cfr. p. es. il resoconto del mito in Achille Tazio, V 5, 4-5 «l'abilità (τέχνη) di Filomela trovò una voce silenziosa (σιωπῶσαν εὕρηκε φωνήν). Come suo messaggero tessé un peplo (πέπλον ἄγγελον) e intrecciò il suo dramma nei fili: la mano imitava la lingua (μιμεῖται τὴν γλῶτταν ἡ χείρ) rivelando agli occhi di Procne ciò che ella avrebbe dovuto udire, e raccontando con la spola la sua sofferenza (καὶ Πρόκνης τοῖς ὀφθαλμοῖς τὰ τῶν ὥτων μηνύει καὶ πρὸς αὐτὴν ἃ πέπονθε τῇ κερκίδι λαλεῖ)» (trad. F. Ciccolella);

o il mitografo greco, coevo di Ovidio, Conone, *Narrationes* 31 «tessendo un peplo, disegnò con i ricami le sue sventure (γράφει τὰ πάθη τοῖς νήμασι)» (così il sunto di Fozio; trad. E. Mignogna); oppure Nonno, *Dion.* IV 321 «la veste parlante di Filomela muta, tessitrice del suo triste destino» (trad. D. Gigli Piccardi). L'invenzione di questo «linguaggio silenzioso», che ovvia al silenzio imposto da Tereo a Filomela col taglio della lingua, rientra in una drammatica definizione dei rapporti di potere connessi ai ruoli sociali, ma anche al genere sessuale, in una fase del poema che sta aprendo lo spazio della storia umana. L'escogitazione di Filomela, dunque, è anche una risposta delle donne al potere maschile che afferma i suoi diritti imponendo il silenzio (Sharrock 2002, pp. 100-1); e in questo senso si coglie una stretta connessione (rilevata p. es. da Joplin 1991, pp. 50-1) con l'altra grande tessitrice, e ribelle al potere, di questo libro, Aracne, la cui «voce» viene ugualmente soppressa dalla *uirago* Minerva (perciò «weaving is a clear signifier both of Woman and of the poet, while the very fact of the communication is a challenge to Tereus' masculine domination», *ibid.*). Se cioè la vendetta delle due sorelle ateniesi è in generale una vittoria della civilizzazione e della cultura sui metodi di un potere barbarico e tirannico che nel taglio della lingua (una vera «castrazione comunicativa») delle sue vittime hanno il loro icastico emblema, è anche vero che questo conflitto ha evidenti connotati di genere sessuale. La storia di Filomela che, brutalmente privata della parola, escogita una comunicazione attraverso dei segni muti è sì un mito di invenzione della scrittura, ma anche dell'opposizione tra la parola come strumento del predominio maschile (segno diretto della forza, del comando e del potere militare) e la scrittura come forma di espressione mediata, obliqua e silenziosa, propria dell'universo femminile (e in questo si allinea quindi ad altri miti di invenzione della scrittura da parte di donne: cfr. p. es. Io a I 649 sgg. con Barchiesi 2005, p. 221 nota a I 649-54).

La bibliografia sull'episodio, ampio e importante sia per l'interpretazione dell'intero poema sia per alcuni temi centrali nella cultura antica, è vastissima: qui si segnalano solo alcuni tra i principali lavori recenti, dove si potrà trovare documentazione ulteriore. Sulle fonti e la complessa tradizione mitografica fino alla forma che il mito assume in Ovidio resta fondamentale Cazzaniga 1950-51; cfr. poi Zaganiaris 1973, Ciappi 1998a, 1998b e Monella 2005. Sulla tradizione figurativa cfr. da ultimo L. Chazalon, *Le mythe de Térée, Procné et Philomèle dans les images attiques*, «Metis» n. s. I 2003, pp. 119-48. Per l'interpretazione è importante Pavlock 1991; Segal 1994; Hardie 2002b, pp. 259-72; in prospettiva femminista cfr. soprattutto Joplin 1991 e Richlin 1992. Molto spazio è aperto anche alla ricezione letteraria del mi-

to, che va da Seneca a Shakespeare fino a Eliot, Ransmayr e oltre. Su Seneca tragico ved. soprattutto Guastella 2001 e Schiesaro 2003, ma molto di utile è già in G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul* Thyestes *di Seneca*, Palermo 1984; ora cfr. anche Hinds c.d.s. Più in generale, sul versante antico, T. Privitera, *Terei puellae: metamorfosi latine*, Pisa 2007; poi cfr. V. Gély – J.-L. Haquette – A. Tomiche (edd.), *Philomèle: figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand 2006 e Gildenhard – Zissos 2007, pp. 4-5 (che promettono un altro lavoro sul tema).

424-5. *Threicius … habebat*: il protagonista viene introdotto per il suo valore militare, come potente alleato di Atene contro nemici barbari venuti dal mare (ma rispetto ai quali rivelerà una barbarie anche maggiore), e dunque come ideale genero del re Pandione. Si profila qui il cliché dell'opposizione fra Atene e la Tracia (patria di Tereo e di suo padre Ares-Marte, dio della guerra cui si riconduce il carattere bellicoso di quella popolazione): cfr. p. es. *Her.* 2, 83-4 *iam nunc doctas eat, inquit, Athenas; / armiferam Thracen qui regat, alter erit*, con Barchiesi 1992. *Threicius Tereus*: è quasi un titolo della storia (il nesso, in identica posizione, già in Euforione, *SH* 414, 13): la prima menzione del protagonista lo associa (e attraverso l'allitterazione quasi lo fa coincidere) con la sua identità etnico-culturale, un'assimilazione di cui l'episodio che segue sarà la conferma (per cui Seneca, *Thy.* 56 potrà chiamarlo antonomasticamente il *Thracium … nefas*; così anche il sotadeo adespoto citato nella nota a V 635, *Thracium nefas renarrat cantitans hirundo*). Quanto allo stereotipo sull'*ethos* dei Traci, Tucidide, VII 29, 4 li definisce «i barbari più sanguinari», mentre l'intemperanza sessuale, a essi tradizionalmente attribuita, caratterizza anche Pireneo, aspirante stupratore delle Muse, così come il cantore Tamiri (cfr. la nota a V 274). *clarum … nomen*: la fama di quel nome risulterà amaramente ironica, se si considera la vicenda a cui esso è associato dal mito (sulle cui conseguenze cfr. già v. 682). Anche il riferimento alla sua vittoria in guerra (*auxiliaribus armis* evoca il linguaggio militare romano, cioè le «truppe ausiliarie» che affiancavano l'esercito regolare) acquista un valore ambiguo alla luce del grido di trionfo (*uicimus*, v. 513) che egli lancia quando la sua nave prende il largo con a bordo la preda Filomela.

426-8. *Pandion … iunxit*: ragioni di opportunità politica e di prestigio (cfr. anche v. 436 *claro … tyranno*) inducono Pandione a legare a sé l'alleato dandogli in sposa una figlia, anche per compensare col *forte genus* del figlio di Marte (tradizionalmente «di casa» in Tracia) la debolezza militare ateniese (*Graecia, facundum sed male forte genus*, *Fasti* III 102). *Gradiuo*: l'epiteto ha spiccata caratura epica

(E. Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000, pp. 72-4). Si tratta della sola occorrenza ovidiana con prosodia breve della sillaba iniziale (cfr. invece XIV 820 e XV 863; sempre lunga in Virgilio, alterna in Valerio Flacco: cfr. Fucecchi 2006, p. 67).

428-34. *non pronuba … facti*: le nozze (come il narratore le ricostruisce, in base alla conclusione funesta della storia) sono segnate dall'assenza delle divinità tradizionali (Giunone, la dea protettrice del matrimonio; Imeneo; le Grazie), e dalla presenza delle Eumenidi-Erinni, le divinità infernali che vendicano i delitti tra consanguinei, presagio di sciagura (lo stesso motivo emerge nei ricordi-lamenti di «spose» infelici delle *Heroides*: cfr. p. es. 2, 115-20 *cui mea uirginitas auibus libata sinistris / … / pronuba Tisiphone thalamis ululauit in illis, / et cecinit maestum deuia carmen auis; / adfuit Allecto breuibus torquata colubris, / suntque sepulcrali lumina mota face*, con Barchiesi 1992; 6, 45-6 *at mihi nec Iuno, nec Hymen, sed tristis Erinys / praetulit infaustas sanguinolenta faces*; 7, 96 *Eumenides fatis signa dedere meis*). La cerimonia si configura cioè come un «matrimonio tragico» (in linea con un diffuso motivo del teatro attico fondato sullo scambio delle fiaccole nuziali con quelle del rogo funebre: cfr. almeno R. Rehm, *Marriage to Death*, Princeton 1994); un'aura funesta cui contribuisce la ripresa del nesso virgiliano *pronuba Iuno*, dalle infauste nozze di Didone (*Aen.* IV 166; sul ruolo della *pronuba* nel matrimonio romano cfr. Treggiari 1991, pp. 164 e 233). Nel «quasi-strophic design» prodotto dal gioco delle ripetizioni di questi versi così vistosamente retorici Gildenhard – Zissos 2007, pp. 6-7 vedono un richiamo all'apertura di un inno, rivolto non alle divinità canoniche del matrimonio ma appunto, in forma rovesciata, a quelle infernali (come farà p. es. Medea nel prologo dell'omonima tragedia di Seneca).

431-2. *profanus … bubo*: il gufo è l'uccello del malaugurio in cui era stato trasformato Ascalafo, diventando *dirum mortalibus omen* (V 550, con la nota a 549-50; *profanus* richiama *profanam … auem* di V 543-4), che dà qui la prima prova della sua funzione. Chiaro quindi il valore simbolico sia di *tecto* (cfr. anche v. 669) sia quello più specifico di *thalami*, i due ambiti in cui il presagio funesto si realizza. Si tratta di un motivo tradizionale (importante, oltre a Callimaco, fr. 428 Pfeiffer, Euforione, fr. 4 Powell su un κρέξ, «pavoncella» o «rallo», prossimo a un tetto, infausto per un matrimonio); notevole ancora fra i precedenti quello sul destino di Didone in Virgilio, *Aen.* IV 462-3 *solaque culminibus ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere uoces*; cfr. anche Ovidio, *Ibis* 223-4 *sedit in aduerso nocturnus culmine bubo, / funereoque graues edidit ore sonos*.

433-4. *hac … facti*: l'anafora di *hac aue* (come osserva Kenney

1986, *ad loc.*, il termine che significa «uccello» in greco e in latino vale anche «auspicio») a inizio di esametri contigui, così come l'effetto di rima prodotto da *coniuncti ... facti* in cesura pentemimera, sembra suggerire il funesto ripetersi del verso del gufo (ma già *bubo* è onomatopeico), che come un continuo, inquietante *refrain* accompagna sia le nozze sia la nascita di Iti. In questo modo allusivo Ovidio può così reintegrare il motivo di quel suono funereo, generalmente presente nelle fonti ma da lui taciuto.

434-8. *gratata ... utilitas*: il periodo insiste sul triste paradosso (rilevato dall'ironico *scilicet*, e dal commento-epifonema conclusivo) della cecità umana, cui sfugge il destino tragico che si cela dietro apparenze felici (un tema cruciale del poema: cfr. in generale Rosati 1983 e Hardie 2002b; ma Cazzaniga 1950-51, II, p. 17 nt. 1 segnala un parallelo più specifico, il notevole fr. 154a, 5 Radt di Eschilo sulle aspettative di felicità legate alle nozze di Niobe e destinate a tragica smentita). La particolare frequenza di interventi personali (vv. 472-3, 482, 561, 583) o notazioni implicite con cui il narratore commenta la serie di orrori che l'episodio racconta ne rileva il carattere eccezionale sotto questo aspetto. Il clima di concordia festosa, e di religiosa *pietas*, della comunità stretta attorno al sovrano e alla sua famiglia prepara il contrasto con lo sconvolgimento di ogni norma sociale e civile che sta per aver luogo; mentre l'introduzione del piccolo Iti, il simbolo della sperata continuità della stirpe, serve a spostare l'attenzione sulla vittima del dramma imminente.

436. *tyranno*: anche se *tyrannus* definisce lo stesso personaggio che ai vv. 490 e 520 sarà detto *rex*, e quindi può valere come suo sinonimo (cfr. McKeown 1998, p. 115 che cita la nota di Servio, *ad Aen.* VII 266 *graece dixit, id est regis, nam apud eos tyranni et regis nulla discretio est: licet apud nos incubator imperii tyrannus dicatur*), la particolare insistenza sul termine (cfr. anche vv. 549 e 581) e la caratterizzazione del personaggio sembrano voler rilevare la natura dispotica del potere di Tereo, definito «tiranno trace» anche in *Am.* II 6, 7 (*Ismarii ... tyranni*) e *Rem.* 459 (*Odrysio ... tyranno*).

438-46. *iam ... tangit*: la consueta accelerazione del *iam* iniziale (p. es. III 131) sposta in avanti il fuoco della narrazione. Sono passati cinque anni dalla nascita di Iti, e Procne, che sente nostalgia della sorella, chiede a Tereo di portargliela in visita. L'assenza di motivazioni più generali di quel bisogno, come quelle enunciate in Sofocle, fr. 583 Radt, attraverso un monologo «alla Medea» sulla condizione delle donne (costrette a vivere legate a un marito in terra straniera e «in case sgradevoli e ostili»), vuol dare l'idea di un matrimonio felice (cfr. *blandita*, v. 440), come conferma la prontezza di Tereo nel soddisfare il desiderio di lei (la navigazione di «remi e vela» è proverbiale: cfr. Horsfall 2006 ad *Aen.* III 563); tanto più forte dunque risulta lo scarto prodotto dall'improvvisa e fulminea passione per Filomela.

447-50. *soceri ... recursus*: Tereo incontra il suocero, di cui si appresta a tradire la fiducia, un tema cui dà rilievo il poliptoto, iconico, delle «destre unite» (cfr. Wills 1996, pp. 204-5) e che per i Romani che hanno vissuto gli ultimi anni della repubblica evoca un altro epocale conflitto tra genero e suocero (con connesso sconvolgimento dei rapporti familiari), quello che scatena la guerra civile tra Pompeo e Cesare (cfr. Barchiesi 2005, p. 174 nota a I 144-8). Il clima disteso e la conversazione tra i due creano lo sfondo di serenità (*fausto omine* è ovviamente ironico) che sarà sconvolto dall'entrata in scena di Filomela.

451-4. *Philomela ... paratus*: quella di Filomela è l'epifania teatrale (sul carattere drammatico dell'esordio con *ecce* cfr. la nota a 165) di una figura semi-divina, una ninfa la cui eccezionale bellezza è potenziata dallo sfarzo dell'abbigliamento, al quale dev'esser particolarmente reattivo un «barbaro» come Tereo, attratto sia dall'opulenza regale, cui lo stereotipo anti-tracio lo vuole sensibile, sia dalla raffinatezza ateniese. Riaffiora il nesso oscuro tra bellezza e violenza, cruciale in questo mito.

452. *quales audire solemus*: non si tratta di una normale similitudine, ma coinvolge il lettore invitandolo a «perfezionare» l'immagine integrandovi i dati indicati (come nella descrizione di Adone a X 515-8 *qualia namque / corpora nudorum tabula pinguntur Amorum, / talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus, / aut huic adde leues, aut illis deme pharetras*). Naturalmente implica che il lettore condivida una familiarità con una cultura letteraria e figurativa (di cui le *Metamorfosi* stesse sono parte) che vede nelle ninfe delle potenziali vittime di violenza (in questa direzione orienta anche *uirgine* di v. 455); e il riferimento al «cuore delle foreste» (*mediis ... siluis*) anticipa ominosamente lo scenario in cui lo stupro di Filomela avrà effettivamente luogo.

455. *exarsit conspecta*: nella sua reazione Tereo rivela la propria natura, implicita già nel nome – sull'etimologia che lo riconduceva a τηρέω, «guardo», cfr. R.D. Griffith, *The Hoopoe's Name (A Note on* Birds *48)*, «QUCC» XXV 2, 1987, p. 61. «Uomo dello sguardo», si infiamma alla vista di Filomela e ne brama il possesso immediato (il motivo del fuoco acceso dalla vista, poi anche nei vv. 460 *flagrat*, 466 *flammas*, 480 *facibus*, 491 *aestuat* e 492 *ignes*, era già nel *Tereus* di Accio, *TRF* 636-7 *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore uecors flammeo*). Il narratore illustra il topico *ut uidi, ut perii* con due similitudini agresti che richiamano il colpo di fulmine di Apollo alla vista di Dafne: cfr. I 492-5 *utque leues stipulae demptis adolentur aristis, / ut facibus saepes ardent, quas forte uiator / uel nimis admouit uel iam sub luce reliquit, / sic deus in flammas abiit* (cfr.

Jacobsen 1984). Il parallelo tra il *primus amor* (I 452) di un dio (nonché del poema) e quello che ha luogo nella prima vicenda erotica tutta umana non sarà casuale, ma vorrà piuttosto far notare la differenza tra due possibili modelli di conquista erotica, e far risaltare le aberrazioni in cui questa storia degenera.

458-60. La mancanza di autocontrollo di Tereo è motivata dalla oggettiva bellezza di Filomela (un dato che doveva essere tradizionale per le due sorelle ateniesi, come mostrano anche indizi della commedia: cfr. il *Tereo* di Cantaro, *PCG* IV 5 e Aristofane, *Au.* 667 sgg.) e dalla intemperanza erotica attribuita ai «barbari», e in particolare ai Traci, da una lunga tradizione (Cornelio Nepote, *Alcib.* 11, 4 *Thracas, homines uinolentos rebusque ueneriis deditos*; altro in Bömer, *ad loc.*). Notevole, proprio in relazione a Tereo e per il nesso stretto tra violenza e lussuria, Achille Tazio, V 5, 2 «a quanto pare, per i barbari una sola donna non è sufficiente a soddisfare il desiderio sessuale, soprattutto quando hanno l'opportunità di abbandonarsi al loro istinto di violenza» (trad. F. Ciccolella). Il commento riassuntivo del secondo emistichio del v. 460 rileva come un *uitium* ascritto anche a una propensione etnico-culturale non scagioni però la personale responsabilità di Tereo, che è strettamente connessa alla sua natura tirannica (sul tradizionale legame tra *libido* e tirannide cfr. J.R. Dunkle, *The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the late Republic*, «TAPhA» XCVIII 1967, pp. 153-5 e Id., *The rhetorical tyrant in Roman Historiography*, «CW» LXV 1971, pp. 12-20; S. Lanciotti, *Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana*, «QS» VI 1977, p. 133 sgg.; Pavlock 1991) e che è alla radice della sovversione dell'ordine morale. Un precedente notevole, per tale caratterizzazione del personaggio, Ovidio doveva trovarlo nel *Tereus* di Accio: cfr. *TRF* 636-9 *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore uecors flammeo, / depositus facinus pessimum ex dementia / confingit* (Degl'Innocenti Pierini 2002b, pp. 93-4); ma cfr. anche la descrizione di Tarquinio in *Fasti* II 761-2 *iuuenis furiales regius ignes / concipit, et caeco raptus amore furit.*

459. *regionibus illis*: un'analoga, più esplicita presa di distanza prima di narrare il *nefas* di Mirra, a X 306 *gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis.*

461-6. *impetus ... flammas*: Tereo non si pone scrupoli morali: il suo pensiero immediato è come realizzare il proprio desiderio. L'idea di ricorrere alla corruzione per conquistare Filomela ha probabilmente a che fare con il pregiudizio sull'avidità attribuita ai «barbari» (evidentemente percepita come un tratto belluino), di cui c'è traccia anche nel *Tereo* di Sofocle, fr. 587 Radt «tutta la razza barbara è amante del denaro» e che per i Traci è rappresentata paradigmaticamente dal re Polimestore assassino di Polidoro (l'*auri sacra fames* di Virgilio, *Aen.* III 57; cfr. inoltre *Met.* XIII 554 *Odrysius praedae ... adsuetus amore*). Certamente però implica anche la spregiudicatezza morale nel realizzare i propri scopi che è tipica dei tiranni (cfr. p. es. Sofocle, *Ant.* 1056), per i quali l'idea, intollerabile, di una limitazione al proprio potere è una sfida alla sovversione dell'ordine etico (cfr. Tarquinio in *Fasti* II 765-6 *uerba placent et uox et quod corrumpere non est; / quoque minor spes est, hoc magis ille cupit*). La conquista del favore di nutrici o ancelle per raggiungere la donna desiderata rientra nella strategia di ogni aspirante seduttore anche nella tradizione della commedia (come dell'amante istruito dall'*Ars*: cfr. I 351 sgg.).

461. *impetus est*: a inizio di periodo, come un impulso improvviso e incontrollabile, ha un che di animalesco: è il nuovo istinto di Ociroe-cavalla a II 663, ed è detto dei leoni a X 551 (cfr. anche l'amore «sfrenato» di Scilla a VIII 38); dal mondo animale è tratta inoltre la metafora *effreno* (cfr. *OLD*, *s. u.*), e in quella direzione orientano anche *pronum* (cfr. I 84) e *exstimulat* di v. 459 (ripreso a v. 480 *stimulis*; propriamente lo «stimolo» è uno strumento per animali: cfr. II 127 e 399; XIV 647). <

464. *rapere ... bello*: chiaro qui il richiamo a Paride, il modello-archetipo del ratto con conseguenze tragiche, anche per il *regnum*.

467-71. *iam ... illas*: l'impazienza dell'attesa (sul motivo e l'uso di *iam* in contesti analoghi cfr. Rosati 2007, pp. 290-1 nota a IV 350-1) si esprime in un'esuberanza verbale (ma *cupido ... ore* ha anche implicazioni erotiche: cfr. *oscula*, v. 479) con cui Tereo si appella al mandato di Procne, e quindi a una ragione di *pietas* familiare, per dissimulare il proprio turpe interesse verso Filomela. Come un attore (*agit*) consumato, recita la parte del «perfetto marito» di Procne, attento a fugare ogni sospetto di zelo eccessivo con un argomento («lo vuole Procne») che si trasforma in attestato di merito a suo favore (cfr. Hardie 2002b, p. 203). Notevole al v. 468 la prosodia breve della prima sillaba di *Procnes*, che non a caso ha dato origine a varianti «correttive»; ha un parallelo in Petronio, 131, 8, 7 (cfr. Housman 1972, pp. 1144-5).

469. *facundum ... amor*: nella patria della retorica il barbaro Tereo riesce a risultare eloquente (Segal 1994, p. 263), quasi come un colto lettore che abbia appreso la lezione della didascalica erotica ovidiana sulla capacità «educativa» del desiderio: cfr. *Ars* I 610 *fac tantum cupias, sponte disertus eris*; *Rem.* 309-10 *atque utinam possis etiam facundus in illis / esse! dole tantum, sponte disertus eris.*

471. *addidit et lacrimas*: la capacità di simulazione di Tereo si manifesta anche nel ricorso al pianto coatto, cui ogni buon oratore (cfr. Ci-

cerone, *de Orat.* II 196), come ogni innamorato-attore, deve mostrarsi pronto (cfr. *Ars* I 659-60; *Am.* I 8, 83-4, con McKeown 1989); Tereo ne darà prova anche a v. 565 *dat gemitus fictos* (anche per la capacità di simulazione, altra caratteristica dei tiranni, cfr. il parallelo con il Tereo di Accio che *facinus pessimum ... confingit*, *TRF* 638-9). Ironica la notazione sull'eccesso di zelo dell'attore troppo preso dal suo ruolo (*tamquam ... et illas*: effettivamente a v. 440 sgg. non si fa cenno a lacrime).

472-3. *pro superi ... habent*: l'invocazione agli dèi, a fronte della cecità umana, mette l'accento sulla loro assenza («questa storia ci conduce più lontano da una chiara giustizia divina di qualunque altra parte del poema: restiamo immersi nella notte scura delle passioni umane»: Segal 1994, p. 270) e sulla tragica commedia di *pia impietas* che sta avendo luogo (cfr. anche v. 652 *tantaque nox animi est*). Il culmine del paradosso è che il colpevole dello *scelus* è considerato un paradigma di *pietas* familiare. *mortalia pectora*: il nesso è chiaramente ripreso, con evidente valore tragicamente ominoso, da due celebri sentenze-apostrofe del narratore nell'*Eneide*: la deplorazione della «fame dell'oro» di un altro brutale re trace, assassino di Polidoro (III 56-7 *quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!*), e quella del potere distruttivo dell'amore nella vicenda di Didone (IV 412 *improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*).

474. *laudem ... a crimine*: per analoghe, ambigue situazioni di passione erotica mascherata da lodevole affetto familiare cfr. Fedra in *Her.* 4, 138 sg. (*cognato poterit nomine culpa tegi. / uiderit amplexos aliquis, laudabimur ambo*) e, naturalmente, nelle *Metamorfosi* i casi di Biblide (p. es. IX 460 *mendacique diu pietatis fallitur umbra*) e di Mirra (X 364-6 *at ille / non intellectam uocem conlaudat et «esto / tam pia semper» ait*).

475. *quid quod*: il modulo rileva, insistendo sul tema della cecità umana, la tragica ironia della vittima che collabora ignara alla propria rovina (la struttura antitetica *perque suam contraque suam* oppone la sua prospettiva illusoria a quella reale che si profila). Le preghiere di Filomela al padre, se formalmente ricordano quelle di Dafne (I 485), richiamano piuttosto quelle di Fetonte (II 100 *quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis?*), inconsapevole strumento della propria morte.

478-82. *spectat ... uellet*: Tereo è ancora identificato con il suo sguardo, insistente e aggressivo: a *spectat* (ripreso da *uidendo* e *cernens*) risponde un altro iterativo-intensivo, *praecontrectat*, che individua e si sofferma sulle parti del corpo di Filomela coinvolte nei suoi innocenti gesti di affetto paterno trasformando l'esperienza del vedere nell'illusione del contatto fisico (Hardie 2002b, p. 264). Quel contatto fisico che, ancora per altri versi illusorio (ma prossimo a diventare reale), coltiva anche Pigmalione mentre *manu sua uota retractat* (X 288).

Praecontrectat è una neoconiazione (che resterà *hapax* assoluto: su questi tipici composti ovidiani cfr. Kenney 2002, p. 73 sgg.) che rende efficacemente, grazie al primo dei due prefissi, la tensione di un desiderio che trova alimento nelle fantasie sessuali di Tereo. *Contrecto* ha un suo spazio specifico nella sfera del linguaggio dei contatti fisici di tipo erotico (a parte il dubbio VIII 607-8 *dumque ea contrecto, totum durescere sensi / corpus*, espunto anche da Tarrant, cfr. p. es. *Her.* 20, 141 *contrectatque sinus*) o francamente sessuale (cfr. *OLD*, *s. u.* 2b).

479. *oscula ... cernens*: l'immagine richiama ancora lo sguardo di Apollo fisso su Dafne: cfr. I 499-500 *uidet oscula, quae non / est uidisse satis*, dove l'impazienza del desiderio era condensata nell'ambiguità di un termine, *oscula*, indicante sia la bocca bramata dal dio, sia i suoi baci (una compressione cioè di presente oggettivamente visto e di futuro fantasticato).

482. *uellet ... esset*: il narratore indugia a seguire Tereo nelle sue fantasie, che, dopo Procne, lo portano a immedesimarsi con Pandione: la disponibilità all'incesto dà la misura della sua perversione e anticipa un tema essenziale della vicenda. La varietà di termini con cui viene designato Pandione (*socer*, *genitor*, *parens* secondo le rispettive relazioni) insiste sulla rete di rapporti familiari che l'empietà di Tereo sovverte (Anderson 1972).

483-5. *uincitur ... duabus*: l'affetto paterno cede alla volontà congiunta delle figlie (il passivo *uincitur* sarà richiamato dal grido del vero vincitore, l'empio Tereo a v. 513 *uicimus*). La ripetizione di *duabus* in clausola di versi contigui insiste insieme sull'unione delle sorelle come sull'illusorietà di un successo destinato a volgersi in tragedia (così come della gioia innocente di Filomela, *gaudet*, resta traccia nei turpi *gaudia* di Tereo, v. 514). Il commento del narratore onnisciente sull'esito della vicenda, in linea con le altre analoghe anticipazioni, carica il *pathos* dell'attesa.

486-93. Arriva la notte a portare riposo alle fatiche del giorno (un'idea suggerita anche dalla lunga perifrasi sulla «stanchezza» di Febo: su analoghe perifrasi cronologiche cfr. Montuschi 2005, in partic. pp. 285 sgg. e 384 sgg.), concluso da un ricco banchetto nella reggia (ma l'immagine di «Bacco nell'oro», cioè del vino in coppe pregiate, introduce una nota di opulenza inquietante, che ricorda il passo virgiliano in cui gli eccessi del lusso fungono da segni delle guerre civili, alludendo probabilmente al «tiranno» Antonio: *Geor.* II 503 sgg., in partic. *ut gemma bibat*). La tipica situazione epica fa da sfondo al tema del protagonista insonne per i tormenti dell'eros, come ci ricorda l'attacco del v. 490 *at rex*, modellato sul celebre *incipit* di *Aen.* IV *at regina*, che descrive la *cura* di Didone durante la notte successiva al banchet-

to alla reggia di Cartagine (con ripresa ai vv. 80 sgg. e 522 sgg.). Al motivo virgiliano della presenza ossessiva dell'amato (*illum absens absentem auditque uidetque*, IV 83), Ovidio sostituisce quello dell'innamorato che volontariamente (*ipse suos*) indugia a fantasticare sull'oggetto d'amore (un motivo anche questo già affiorato nella storia di Apollo, I 502 *si qua latent, meliora putat*, ma più in generale tipico della poetica ovidiana: cfr. Hardie 2002b). È lui stesso cioè a sopperire alla distanza fisica (*quamuis secessit*) «alimentando» le sue fantasie erotiche (la metafora ripresa da v. 480 *cibo*) e soffermandosi a visualizzare il non-visto, le parti del corpo di lei ancora ignote attraverso quelle note, volto, mani, gesti, feticisticamente memorizzati e compulsivamente «rivisti» (*repetens*, v. 491, un verbo che ha una larga applicazione nel campo della memoria: *OLD*, *s. u.* 6). Ne risulta un *simulacrum* frutto di un'operazione di fantasia creativa (*qualia uult fingit*) che si rivela analoga a quella di Pigmalione (p. es. X 256 sgg. *oscula dat reddique putat ... / et credit ... / et metuit ...*); sulle analogie di Tereo con Pigmalione sotto questo aspetto cfr. anche Hardie 2002b, p. 265. Notevole anche qui il parallelo con il tiranno-stupratore romano Tarquinio in *Fasti* II 769-78 (*carpitur attonitos absentis imagine sensus / ille; recordanti plura magisque placent / ... / sic, quamuis aberat placitae praesentia formae, / quem dederat praesens forma, manebat amor*).

490. *Odrysius*: l'epiteto, introdotto in poesia da Ovidio, oltre a distinguere Tereo dal re ateniese Pandione, torna a insistere sul motivo dell'incontinenza tracia attraverso il richiamo alla principale tribù di questa popolazione. Si sarebbe chiamato Tere «il primo re potente degli Odrisi» secondo Tucidide, II 29, 2-3, cui preme distinguerlo da Tereo, anche se l'associazione onomastico-etnica è evidente: cfr. Fantasia 2003, *ad loc.*

494-510. Il giorno successivo si prepara la partenza, e c'è il commovente commiato da Pandione che, mescolando pianto e parole, si appella alla protezione di Tereo e chiede a Filomela di tornare al più presto. Prosegue il dramma degli equivoci, centrato sull'appello del vecchio alle ragioni della *pietas* familiare, di cui Tereo subdolamente si serve per raggiungere il suo scopo perverso.

494. *dextram complexus*: il gesto, di forte valore simbolico, richiama l'analogo scambio all'arrivo (vv. 447-50); il suo significato però ora è stravolto dal mutato atteggiamento di Tereo (Anderson 1972). L'intero secondo emistichio è virgiliano, nel toccante addio del vecchio Evandro a Pallante (*Aen.* VIII 558), senza ritorno come sarà quello di Filomela.

497. *uoluere... uoluisti*: evidente ancora l'ironia tragica: la volontà «aggiunta» (*tu quoque*) di Tereo è di altra e meno nobile natura rispetto all'affetto delle due sorelle.

499. *patrio ... amore*: tragicamente ironico anche l'appello all'amore paterno, vista la tranquilla disponibilità di Tereo all'incesto (v. 482); e lo stesso *tuearis* invita all'ambiguità, dato che lui, l'«uomo dello sguardo», tiene fin troppo gli occhi fissi su Filomela (questo è il senso primo del verbo: *OLD*, *s. u.* 1).

501-2. *quam primum ... quam primum*: il gioco delle ripetizioni (cfr. già v. 497 *uoluere ... uoluisti*) insiste sulla piena concordia di intenzioni tra tutti i personaggi (anche *tu quoque* riprende il *tu quoque* di v. 497) nel nome della *pietas* a cui Pandione si richiama.

506-7. *dextras ... iunxit*: ancora una ripresa dell'immagine (a insistere sul tema della *fides* violata), ma adesso Pandione unisce nella propria le destre di Tereo e Filomela. Questo gesto aveva un ruolo importante nella cerimonia nuziale, dove la *iunctio dextrarum* a opera della *pronuba* sanciva l'unione degli sposi (Treggiari 1991, pp. 151 e 164). Con tutta probabilità Ovidio sta alludendo alla versione alternativa (Apollodoro, III 14, 8 [194]; Igino, *Fab.* 45, 1) secondo la quale Tereo, fingendo che Procne fosse morta, otteneva in sposa da Pandione anche la seconda figlia.

507-8. *natamque ... salutent*: oltre che dalla lunghezza del periodo, l'idea dell'indugiare del vecchio commosso nei saluti è ritmicamente suggerita dall'ipermetria del v. 507, che «prolunga» il verso in quello successivo (notevole il parallelo con l'ipermetrico esametro virgiliano *Aen.* IV 629 *pugnent ipsique nepotesque* in Hardie 2002b, p. 266). Il *pathos* dell'addio, intristito da oscuri presagi e accenti da morituro, è sancito da *supremum* (cfr. Bömer a III 137), che risulterà davvero l'ultimo addio alla figlia (così suona anche quello definitivo di Euridice a X 62) e alla vita che la sua tragedia gli spezzerà (vv. 675-6).

511-8. La nave salpa, e Tereo celebra il suo trionfo; l'*ut semel* segna lo scarto e il precipitare del dramma, dopo la lunga attesa e le dilazioni dell'addio. Ma durante il viaggio, prima della soddisfazione del desiderio, si appaga ancora una volta del piacere preliminare dello sguardo, tenuto fisso sulla vittima (ancora l'intensivo *specto*, già a v. 478) come fa uno sparviero con la preda. La similitudine epica (di ascendenza omerico-virgiliana: cfr. Hardie 1994 ad *Aen.* IX 563-4) dell'aquila che ha ghermito la lepre, oltre a rilevare la sproporzione di forze tra il *praedator*, anch'esso di proverbiale acutezza visiva, e la fragile vittima dei suoi artigli, trascinata come Filomela in uno spazio estraneo e senza via d'uscita, allude con tutta probabilità (insieme alla similitudine dei vv. 529-30) alla versione di Eschilo che prevedeva la

metamorfosi di Tereo in sparviero (cfr. la nota a 424-674). Ma *raptor* è ovviamente più che un sinonimo di *praedator* per designare l'aquila (coinvolta in un'altra similitudine di carattere erotico a IV 362): rivela la violenza specificamente sessuale che l'aggressore sta per infliggere alla sua vittima (sul tema, centrale nel libro precedente e che tornerà alla fine di questo con Borea, cfr. le note a V 415-6 e 514-22).

512. *admotum ... repulsa*: il rovesciamento dei termini del movimento è un procedimento non raro in poesia (p. es. il noto Virgilio, *Aen.* III 72, con Horsfall 2006), ma l'immagine del mare «spinto verso» i remi sembra suggerire la foga di un desiderio impellente, così come quella della terra «respinta» è quasi il simbolo del ripudio da parte di Tereo, nell'allontanarsi da Atene, di un intero mondo di valori (significativo il parallelo di II 786 *impressa tellurem reppulit hasta*, quando Minerva si allontana dalla casa dell'Invidia).

513. *uicimus*: la vittoria di Tereo (cfr. Rosati 2007, p. 291 nota a IV 356) sta nell'avere con sé il «suo desiderio»: le astratte fantasie alimentate dalle sue brame (*sua uota*, v. 468) si sono materializzate nella vicina (*mecum*) e concreta presenza fisica di Filomela (*mea uota*). Lo stesso accadrà anche nella più nobile esperienza di Pigmalione: cfr. X 287-9 *dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur, / rursus amans rursusque manu sua uota retractat. / corpus erat*. Per il lessico erotico-militare cfr. anche il parallelo di Tarquinio in *Fasti* II 811 *quid, uictor, gaudes? haec te uictoria perdet*.

514. *exultat ... differt*: il verso, che appariva sospetto a Heinsius, è espunto da Tarrant 2004. La somiglianza con II 863 *oscula dat manibus; uix iam, uix cetera differt*, e IV 350 *uixque moram patitur, uix iam sua gaudia differt* (che illustrano l'impazienza erotica di due seduttori, rispettivamente Giove e Salmacide) non costituisce però in sé un argomento contro l'autenticità (Luck 2005b, p. 261); inoltre la mancanza di autocontrollo (*uix ... differt*) caratterizza in modo appropriato l'intemperanza più volte evocata come tratto tipico del *barbarus* Tereo. Sembra anche inopportuno rinunciare alla corrispondenza che i suoi *gaudia* perversi trovano in quelli non meno orrendi e incontenibili di Procne a v. 653 (*dissimulare nequit crudelia gaudia Procne*). Molto attraente comunque la proposta di inversione di Hartman (peraltro attestata in alcuni codici secondari) *exultatque animo uix et*.

519-26. *iam ... diuis*: il viaggio si conclude e l'azione precipita (il doppio *iamque* con piuccheperfetto rimuove il passato delle premesse per procedere a narrare la scena dello stupro). All'arrivo in Tracia Tereo trascina Filomela nel cuore di una foresta, al chiuso di una stalla, e lì le fa violenza, piegando la resistenza di lei che assiste sconvolta al manifestarsi delle sue intenzioni e invoca inutilmente tutto quell'universo morale (simboleggiato da padre, sorella e dèi) al cui rispetto Pandione aveva vincolato il genero. Il periodo, insolitamente lungo, amplifica la tensione con l'accumulo dei polisindeti e la sequenza dei participi, rappresentando la progressiva presa di coscienza da parte di Filomela del disegno criminoso di Tereo.

521. *in stabula ... uetustis*: il luogo scelto da Tereo per lo stupro evoca risonanze sinistre, legate al bosco che precede la discesa infernale di Enea (Virgilio, *Aen.* VI 179 *itur in antiquam siluam, stabula alta ferarum*), e risulta quasi l'emblema del mondo «selvaggio», di quanto di più remoto dalla luce della civiltà (una sorta di anti-Atene, come suggerisce il contrasto con *Pandione natam*), nonché figura degli oscuri abissi psichici di Tereo (notevole Servio, *ad Aen.* VI 131 *per siluas tenebras et lustra significat, in quibus feritas et libido dominantur*). L'ambientazione della scena in un remoto *habitat* animale (v. 596 *stabula auia*) conferma la natura ferina del personaggio (cfr. le note a 461 e 549-53).

527-30. *illa tremit ... ungues*: i versi commentano e descrivono lo sconvolgimento di Filomela subito dopo lo stupro, prima di prenderne piena coscienza. Le similitudini animali di due coppie di predatori (ognuna simmetricamente racchiusa in due versi) all'assalto delle rispettive prede (lupo-agnella e sparviero-colomba, dove agisce anche un'opposizione di genere sessuale: Richlin 1992, p. 163) rivelano un certo compiacimento voyeuristico di fronte all'atto di violenza e al terrore della vittima (percepibile già nello *spectat* del v. 518; cfr. anche Rosati 2007, p. 279 nota a IV 230). Entrambe le similitudini sono tradizionali (cfr. rispettivamente Omero, *Il.* XXII 139-10 e Teocrito, 11, 24; in Ovidio sono accoppiate in *Trist.* I 1, 75-8) e il loro trasferimento in ambito erotico presuppone la topica applicazione a questa sfera del paradigma della caccia e del suo immaginario. In questo campo metaforico la stessa doppia coppia ricorre già nella scena del ratto delle Sabine, in *Ars* I 117-8 *ut fugiunt aquilas, timidissima turba, columbae, / utque fugit uisos agna nouella lupos*; ma cfr. anche *Ars* II 363-4 *accipitri timidas credis, furiose, columbas? / plenum montano credis ouile lupo?*; nonché (con l'aggiunta della coppia cerva-leone) in *Met.* I 505-6 *sic agna lupum, sic cerua leonem, / sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae* (ancora un parallelo con la storia-archetipo di Apollo e Dafne); ma è notevole la similitudine con l'agnella nello stupro di Lucrezia in *Fasti* II 799-800 *sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis / parua sub infesto cum iacet agna lupo* (cfr. anche V 605-6). Sul proverbiale antagonismo lupo-agnello applicato alla sfera erotica cfr. anche Floridi 2007, p. 388. L'immagine del sangue che impregna le piume della colomba (dove viene suggerito un contrasto cromatico con il suo colore topicamente «di neve»: *Met.* XIII 674) ha

un evidente valore simbolico (cfr. la nota a V 47-73, con bibliografia), ma anticipa anche l'idea della macchia di sangue sulle piume di Procne-rondine (v. 670 *signataque sanguine pluma est*).

531-8. *mox ... poena*: Filomela, come prende coscienza dell'accaduto, reagisce abbandonandosi alle topiche manifestazioni del lutto (perché il suo mondo è morto: cfr. *si non perierunt omnia mecum*, v. 543); notevole il parallelo di situazione con Lucrezia: *Fasti* II 813-4 *passis sedet illa capillis, / ut solet ad nati mater itura rogum*. Scaglia quindi una rabbiosa invettiva contro Tereo, il «barbaro» colpevole dei crimini più indicibili (*nefandos*; su *dirus* e le sue connotazioni sacrali, proprie di qualcosa di inumano e «contro natura», cfr. la nota a V 274, con bibliografia). L'insistenza è sul tradimento della *fides* (*perfide*), che richiama la ricorsività del tema negli accordi di Tereo con Pandione, e soprattutto sullo sconvolgimento (*turbasti*) di ogni vincolo di relazione familiare e della *pietas* che li regola (*parentis, piis, sororis, coniugialia, coniunx*).

532. *lugenti ... lacertis*: l'espunzione del verso, proposta da Heinsius e accolta da Tarrant 2004, non sembra giustificata: la struttura *lugenti similis*, tipicamente ovidiana (cfr. la nota a V 289), dà un carattere ecfrastico all'immagine, facendone una sorta di paradigma figurativo, e non sono fuori luogo (come mostra il parallelo con Lucrezia) i gesti propri del lutto (cfr. *percutit indignos claro plangore lacertos* a IV 138, di Tisbe davanti al cadavere di Piramo).

537-8. *omnia ... poena*: l'idea del «turbamento» è caratteristica dell'incesto: cfr. M. Bettini, *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca, Oed. 366 ss.)*, «MD» XII 1984, pp. 145-59, e *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Dioniso» I 2002, in partic. p. 96; ved. anche X 346-8; non essendo tuttavia così ovvia da poter esser attribuita a un interpolatore, rende inopportuna l'espunzione operata da Tarrant 2004 (dopo Merkel, che però escludeva dall'espunzione *omnia turbasti*). D'altra parte il secondo emistichio del v. 538, che già Heinsius riteneva interpolato, richiede un aggiustamento (*hostis* suona banale e insieme oscuro): tra le molte soluzioni proposte quella di W.S. Watt, *Ovidiana*, «MH» LII 1995, p. 99, a me sembra la migliore: *mors est* si integra perfettamente nel contesto, e prepara i versi che seguono. Sul carattere incestuoso del crimine di Tereo cfr. Marziale, XIV 75, 1 *flet Philomela nefas incesti Tereos* (sull'uso di *nefas, nefandus* e simili come sinonimi di «incesto» cfr. Moreau 2002, pp. 43-5). *paelex ... sororis*: sulla percezione di Filomela di un «conflitto di rivalità» con la sorella cfr. anche *Ibis* 535 *suae ... paelex inuita sororis*; *Trist.* II 389 *fecit amor subitas uolucres cum paelice regem*; Seneca, *Herc. fur.* 148-9 *querulos inter nidos / Thracia paelex*; Marziale, X 51, 4 *Ismarium paelex Attica plorat Ityn*.

539-41. *animam ... umbras*: Filomela lamenta di non esser stata uccisa (l'assassinio è l'unico delitto di cui nella vicenda Tereo non si sia macchiato) prima della violenza, perché sarebbe rimasta innocente. La vittima dello stupro percepisce il ruolo in cui è stata costretta, di «rivale» della sorella (condividendone il marito: cfr. *geminus coniunx*), come una colpa nei suoi confronti (cfr. vv. 605-6 *non attollere contra / sustinet haec oculos, paelex sibi uisa sororis*), che la espone anche al biasimo sociale (cfr. Curran 1978, pp. 223-4).

542-8. *superi ... est*: dalle accuse e recriminazioni Filomela passa ai propositi di vendetta, nel nome di quel cosmo morale che l'atto di Tereo ha sovvertito ma a cui ella ancora si appella disperatamente, e degli dèi che, invocati invano (v. 526), sembrano aver abbandonato il cielo (cfr. v. 548 *si deus ullus in illo est*, che ricorda il *fugere superi* con cui il Tieste senecano commenta la strage dei figli al v. 1021, o il «cielo senza dèi» dei vv. 1026-7 della *Medea*: *per alta uade spatia sublime aetheris, / testare nullos esse, qua ueheris, deos*; sulla matrice tragica del motivo cfr. almeno Costa 1973, *ad loc.*). La minaccia è quella di rivelare pubblicamente le colpe di Tereo (rinunciando al «pudore» del silenzio, e confessando un'umiliazione che si tende a non portare allo scoperto). In alternativa, se dovrà restare imprigionata nelle selve, queste risuoneranno della sua voce dolorosa che farà «piangere le pietre» (l'ἀδύνατον già evocato nella storia di Niobe: cfr. la nota a 310-2). Le accorate parole di Filomela mostrano chiare analogie con il solenne giuramento con cui Bruto si impegna a vendicare lo stupro di Lucrezia da parte di Tarquinio (Livio, I 59, 1 e Ovidio, *Fasti* II 840-4). *implebo siluas*: riempire le selve (di lamenti, anche se qui ambiguamente si lascia intendere un grido di denuncia) è l'atto topico dell'usignolo: cfr. Virgilio, *Geor.* IV 515-6 *ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet*; anche *Fasti* IV 481-2 *quacumque ingreditur, miseris loca cuncta querellis / implet, ut amissum cum gemit ales Ityn*. Naturalmente, senza saperlo, Filomela prefigura il proprio destino e la metamorfosi nell'uccello del pianto.

549-53. *ira ... cogit*: la reazione di Tereo è di una brutalità animalesca (*feri*, specie in associazione a *tyranni*, evoca la nota caratterizzazione dell'uomo-tiranno nel libro IX della *Repubblica* di Platone; per *stimulatus* cfr. la nota a 461). Le parole di Filomela, che ne scatenano l'ira, e la sua determinazione a parlare pubblicamente denunciando la violenza, lo inducono a un'ulteriore violenza sul corpo di lei. Come una vittima sacrificale, e come lei stessa, che aspira alla morte, interpreta il gesto, impugnando la spada la trascina per i capelli. Ma la crudeltà del tiranno non vuole la morte, vuole il silenzio (e un'umiliazione fisica che verosimilmente è la rivalsa della forza

contro quella che è percepita come una superiorità intellettuale e morale ateniese).

553-60. *iugulum ... quaerit*: il periodo che descrive l'azione spietata di Tereo, con una tensione che cresce con l'accumularsi dei participi presenti (*indignantem ... uocantem luctantem*), mira a spiazzare l'attesa del lettore, che immagina appunto l'uccisione di Filomela. Il sostantivo che, quasi alla fine del periodo, arriva a dare un nome a quei participi (che il lettore immagina ovviamente riferiti a Filomela) sposta a sorpresa l'attenzione su un dettaglio fisico, la lingua, che diventa il simbolo della posta in gioco nello scontro tra la donna e il tiranno. Ma la tecnica dell'accumulo dei participi presenti richiama lo stesso procedimento usato ai vv. 522-3 (*pallentem ... timentem ... rogantem*) per descrivere lo stupro (cfr. anche il motivo dell'invocazione al padre al v. 525), di cui quindi questa seconda violenza appare una sorta di simbolica replica.

557-60. *radix ... quaerit*: il guizzare della lingua mozzata traduce visivamente la sua volontà d'espressione, l'irriducibilità al silenzio e all'immobilità (come infatti accadrà nel suo destino di usignolo, che continuerà ininterrottamente a cantare), proprio come nella testa mozzata di Orfeo *flebile lingua / murmurat exanimis*, XI 52-3. L'immagine, con il tipico gusto dei dettagli macabri, è notoriamente di origine epica (cfr. già V 104-6 con la nota relativa; in *micat* c'è il richiamo ai precedenti di Ennio e Virgilio lì indicati), e sarà esplicitamente ripresa da Lucano, II 181-2 *exsectaque lingua / palpitat et muto uacuum ferit aera motu*; ma l'esempio del serpente mutilato che cerca di «ricongiungersi», e del movimento della sua lingua, ha un parallelo importante in Lucrezio, III 657-9 *quin etiam tibi si, lingua uibrante, minanti / serpentis cauda, procero corpore, utrumque / sit libitum in multas partis discidere ferro* (cfr. Kenney 1971, *ad loc.*; anche il particolare del *terram conspargere tabo*, v. 660, ricorda la «terra nera» di Ovidio). Mentre il serpente in Lucrezio cerca grottescamente di darsi la morte mordendosi, quello di Ovidio cerca di ricomporsi nelle sue parti per trovare la pace della morte. L'immagine del serpente può implicitamente richiamare le Eumenidi (al cui campo semantico esso è familiare: cfr. Rosati 2007, p. 302 nota a IV 454), che hanno un ruolo significativo nell'episodio (vv. 430-1, 595, 657, 662 *uipereas ... sorores*): Richlin 1992, p. 164.

558. *immurmurat*: coniato da Virgilio, *Geor.* IV 261 *frigidus ut quondam siluis immurmurat Auster* (cfr. Biotti 1994, *ad loc.*) come onomatopea del suono del vento, è ripreso, sempre nella stessa sede, e attribuito a soggetti umani da Ovidio anche a III 646 *totumque immurmurat agmen*, XI 187 *terraeque immurmurat haustae* e 567 *ipsisque immurmurat undis*. Qui indica il residuo di voce (suggerito anche dai vistosi effetti di suono che avvolgono il verbo) che la lingua mozzata ancora è capace di produrre quasi comunicando alla terra il suo segreto (proprio come il servo di Mida a XI 187); ma il colore, omericamente nero (non solo per il sangue versato), della terra ne rivela l'insensibilità mortale (cfr. Virgilio, *Aen.* X 730-1 *atram / tundit humum exspirans*). L'immagine sarà ripresa da Stazio, *Theb.* I 532 *tacitaque immurmurat aure* e XI 63 *terraeque immurmurat absens*, il quale inoltre identifica nel *murmur truncum* il tratto specifico del suono frustrato di Filomela: cfr. *Siluae* V 3, 83-4 *non murmure trunco / quod gemit et durae queritur Philomela sorori*; *Theb.* VIII 619 *truncum ac flebile murmur*.

560. *dominae ... quaerit*: «cercare le orme» (una metafora prevalentemente venatoria: cfr. p. es. Lucrezio, IV 705, pseudo-Tibullo, III 9, 13) è detto qui della lingua che, come facendo un percorso, cerca di ricongiungersi al corpo (per l'uso, che sembra innovazione di Ovidio, di indicare il corpo come «padrone» delle sue parti cfr. Rosati 1996 a *Her.* 18, 24); l'espressione sarà ripresa, per una volta in maniera più «piana», da Stazio, *Theb.* XI 689 *domini uestigia quaeram*.

561. *uix ... credere*: la presa di distanza del narratore, che in prima persona dichiara la sua incredulità (e che è forse indizio dell'integrazione, da parte di Ovidio, di un particolare non attestato altrimenti), segna il punto di maggiore, disumana barbarie nel comportamento di Tereo, la violenza sessuale ripetuta su un corpo straziato e mutilato (l'allitterazione che lega *lacerum* a *libidine* sembra voler cogliere il piacere sadico derivante dalle sevizie inflitte alla vittima). Sul *repetere* come tratto tipico del piacere compulsivo di Tereo cfr. v. 491 *repetens* e la nota a 486-93.

563-70. *sustinet ... sororis*: il ritorno di Tereo a casa lo vede di nuovo recitare la parte di marito affettuoso che piange la finta morte di Filomela (*fictos* e *commenta* insistono, dopo *sustinet*, sulla rinnovata capacità di simulazione di cui Tereo ha già dato prova davanti a Pandione). Ne consegue la disperazione di Procne, che simbolicamente abbandona le vesti lussuose della vita felice (cfr. Niobe a v. 166) per calarsi nel nero del lutto; ma c'è qualcosa di simbolico (cfr. anche Anderson 1972) nel gesto drammatico della donna (*deripit*) e nell'indossare (*induitur*) un abito che avrà anche un ruolo nel segno della morte. Il cenotafio eretto per la presunta morta («una tomba doppiamente vuota»: Hardie 2002b, p. 267) sembra il simbolo di questa lugubre storia di finzioni (*falsis ... non sic*) e di racconti affidati a oggetti (come poi sarà la tela).

571-4. *bis sex ... indice*: la consueta perifrasi cronologica (che sembra quasi rilevare con stupore che gli astri continuino il loro percorso come sempre) sposta in avanti l'azione e prepara la nuova sce-

na. È passato un anno; Filomela è ridotta all'impotenza: è prigioniera nell'edificio-stalla, da cui non può fuggire, e il taglio della lingua, che la costringe al silenzio, le impedisce di denunciare l'accaduto a qualcuno (*index*).

574-80. *grande … illis*: la forza del dolore spinge Filomela a inventare uno strumento di comunicazione alternativo alla parola, un linguaggio silenzioso ed efficace anche a distanza (diversamente dalla «scrittura nella polvere» cui ricorre Io a I 649), che non necessita della presenza fisica (che a Filomela è preclusa; interessante il parallelo con Biblide, un'altra donna che ricorre alla scrittura per mediare impersonalmente una verità imbarazzante, a IX 515 sgg.). Sulla natura di questo linguaggio si è svolta una lunga discussione (cfr. la bibliografia in Monella 2005, p. 109 nt. 88): secondo alcuni (indotti probabilmente dal valore «tecnico» di *intexuit*) si tratterebbe di un ricamo con ideogrammi, cioè di una rappresentazione figurata dell'accaduto; secondo altri, più verosimilmente, *notae*, pur nella sua genericità, designerebbe la scrittura alfabetica vera e propria (cfr. sotto), che assai meglio di un testo figurato poteva sfuggire al barbaro Tereo e ai suoi uomini, ovviamente ignari dello strumento di comunicazione in cui sono istruite le due sorelle ateniesi (di γράμματα parla nel suo racconto Apollodoro, III 14, 8 [194]). L'idea del linguaggio figurato era in qualche modo implicita nella «voce della spola (κερκίδος φωνή)», la famosa espressione del *Tereo* di Sofocle (fr. 595 Radt) trasmessa dalla *Poetica* di Aristotele, il cui senso non è però del tutto chiaro: forse indicava già il linguaggio prodotto dallo strumento, cioè la tessitura, o forse solo il «parlare» del telaio, cioè il suono dello strumento (come l'euripidea «spola canora», κερκίδος ἀοιδοῦ, citata da Aristofane, *Ran.* 1316; in latino cfr. Virgilio, *Aen.* VII 14 *arguto tenuis percurrens pectine telas* con l'eccellente nota di Horsfall 2000) da cui l'altra immagine potrebbe esser derivata. Sull'elaborazione dell'idea certamente avrà influito, almeno in Ovidio, il campo semantico della tessitura che è alla base della metafora di *textus* (su cui cfr. Rosati 1999).

574-5. *grande … ingenium*: dietro il *topos* dell'ingegno aguzzato da una condizione di necessità, o, come qui, di sofferenza (cfr. *Ars* II 43 *ingenium mala saepe mouent*, con Janka 1997; Tosi 1991, p. 239), il narratore insiste sull'ingegnosità femminile (*sollertia*, *callida*; e a *ingenium* dà rilievo la dieresi bucolica che lo precede) nell'escogitare una via d'uscita dalla condanna al silenzio (*os mutum*) e anche un mediatore del messaggio (un *index facti* che ne resterà però ignaro). Con il campo semantico dell'ingegno contrasta anche *barbarica*, cioè il mondo estraneo di cui Filomela sa sfruttare gli elementi per elaborarne un prodotto culturale come il suo «testo»; un'opposizione che implicitamente riaffiora nella notazione sull'ancella che, anche in quanto esclusa da quel codice culturale, «non sa cosa porta» (per il motivo cfr. IX 155 *ignaroque Lichae quid tradat*, dove però è tragicamente *nescia* anche la mittente Deianira, così come *inscius*, v. 157, il destinatario Ercole; sul motivo in generale cfr. anche Perutelli 2000, p. XLIV).

577. *purpureas … albis*: il contrasto dei colori ha un chiaro valore simbolico, confermato dalla glossa *indicium sceleris*, di denuncia della violenza sessuale subita (il simbolismo sessuale dei colori, su cui cfr. le note a V 47-73 e a VI 527-30, è esplicitato da Nonno, *Dion.* IV 328-30 «mescolato al fiotto di sangue vivo della lingua appena tagliata, sgorgava il sangue della verginità perduta»; trad. D. Gigli Piccardi). Forse c'è anche un indizio della tradizione che voleva il messaggio di Filomela scritto col suo sangue (Servio, *ad Ecl.* 6, 78 *rem in ueste suo cruore descriptam*; *Anthologia Latina* 51 Shackleton Bailey). *notas*: nel senso di lettere (*notae litterarum*), cioè di scrittura alfabetica, cfr. p. es., sul motivo della comunicazione cifrata a tavola, *Am.* II 5, 18-20 *uerba leges digitis, uerba notata mero / … / uerbaque pro certis iussa ualere notis*, con McKeown 1998; I 4, 18-20 *excipe furtiuas et refer ipsa notas / … / uerba leges digitis, uerba notata mero*; III 11, 24 *uerbaque conpositis dissimulata notis*; *Trist.* II 454 *tacitam mensae duxit in orbe notam*; Properzio, III 8, 26 *cum digitis scripta silenda notas*; ecc. Sulla scrittura cifrata (*per notas*), ovviamente in uso in contesti acculturati, cfr. anche Svetonio, *Iul.* 56, 6. Sulla funzione delle *notae* tessute da Filomela, e sul rapporto con le *notae* che alla fine (v. 670) resteranno come «segni» di sangue sulle piume della rondine cfr. Segal 1994, p. 266.

579. *gestu rogat*: oltre al nuovo linguaggio «testuale» per comunicare a distanza con Procne, Filomela deve ricorrere a un altro linguaggio alternativo alla lingua, quello gestuale, per poter comunicare all'ancella la richiesta di consegnare il messaggio (cfr. anche v. 609 *pro uoce manus fuit*, nell'incontro con Procne, un'espressione applicata al pantomimo). Evidentemente Ovidio legge questo mito anche come un discorso sulle forme di comunicazione alternative alla parola; e non è certo un caso che il mito abbia avuto tanta fortuna proprio sulle scene del pantomimo: cfr. Luciano, *de saltatione* 40; Apuleio, *Apol.* 78, 4; Sidonio Apollinare, *Carmina* 23, 278.

581-6. *euoluit … est*: la lettura del testo di Filomela annichilisce Procne, lasciandola letteralmente ammutolita: la natura del delitto di Tereo è tale che non riesce a trovare parole adeguate alla sua indignazione. La «perdita della parola» assimila dunque Procne alla sorella (Wheeler 1999, p. 51): il normale linguaggio verbale si rivela incapace di esprimere reazioni all'altezza di quanto accaduto. Potrà farlo solo l'azione; nei suoi pensieri Procne non distingue più tra *fas* e *nefas*, come Tereo che «tutto ha sconvolto» (v. 537 *omnia turbasti*), e al quale

sua moglie sta assimilandosi (ved. Pavlock 1991, p. 42): senza nemmeno concedersi il tempo di piangere Procne si dedica completamente a immaginare una vendetta rovinosa (*ruit*).

581. *euoluit*: il verbo evoca chiaramente l'idea del *uolumen*, del rotolo di papiro, che Procne *legit*, insistendo sulla testualità del messaggio elaborato da Filomela. *saeui ... tyranni*: la crudeltà, qui più che motivata dalle azioni di Tereo, è in sé un tratto standard, insieme a violenza, lussuria, avidità, frode e altro, nella caratterizzazione della figura del tiranno (su cui cfr. la nota a 458-60; sull'uso del termine in questo episodio cfr. la nota a 436). La clausola, che riecheggia la definizione di Proserpina come *inferni ... matrona tyranni* (V 508), sembra fare di Procne la sposa di un Tereo «Dite in terra».

582. *carmen miserabile*: molti i sospetti di corruttela che gravano su *carmen* (mentre l'espunzione dell'intero verso attrae Reeve, in Tarrant 2004): *carmen* legge, sia pur dubitativamente, Tarrant, che pensa all'alternativa *textum*; per *fatum*, *casum*, *crimen*, altre varianti minoritarie o congetture, cfr. Luck 2005b, p. 261, che ripropone *stamen* di Slater 1927 (così anche Hill 1992, p. 189 «Philomela's work was weaving, not poetry»). È chiaro che tutte queste alternative sono correzioni di chi trova *carmen* improprio o oscuro, ma il nesso *carmen miserabile* va accolto come un'evidente ripresa da Virgilio (*Geor.* IV 511-5 *populea maerens philomela sub umbra / ... ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet*) che allude proletticamente alla metamorfosi di Filomela, l'autrice di quel testo-racconto, in usignolo, e al suo perenne lamento (che ogni volta racconta quella storia, e che qui avrebbe quindi la sua prima espressione; pensare a un così «felice errore» prodottosi meccanicamente mi pare del tutto inverosimile). In *carmen* potrebbe inoltre esser implicito un gioco sul nesso etimologico con l'omonimo strumento (per cardare, o appunto «carminare», la lana) per la filatura-tessitura (cfr. Rosati 1999, p. 246). La definizione di *carmen*, con la sua insistenza sulla componente vocale della denuncia di Filomela, richiama anche il tema della irriducibilità della donna al silenzio, quel silenzio vanamente imposto da Tereo col taglio della lingua. Il nesso *miserabile carmen* (già a V 118) come definizione-tipo del canto dell'usignolo è anche nel centone virgiliano *Progne et Philomela*, *Anthologia Latina* 13, 4 Riese.

583. *silet*: il motivo del dolore troppo forte per trovare espressione, e tale da ammutolire «pietrificando» chi lo prova, ricorda la vicenda di Niobe recentemente narrata (ma cfr. anche Ecuba a XIII 538 *obmutuit illa dolore*).

586. *poenae ... in imagine*: l'espressione sembra voler descrivere Procne, e spiegare così il suo silenzio attonito e assente, come appare totalmente immersa nell'idea della vendetta (anche Ecuba a XIII 546 *ulcisci statuit poenaeque in imagine tota est*). In uno dei tanti rispecchiamenti tra la prima e la seconda parte della storia, cioè tra il crimine e la ritorsione, le fantasie di vendetta di Procne, che come Tereo indugia a «visualizzare» il proprio piacere perverso (cfr. VIII 506-7 *uulnera fratrum / ante oculos mihi sunt et tantae caedis imago*; XIV 204 *menti ... haerebat imago*), sono la risposta alle fantasie sessuali del marito.

587-600. Di nuovo il cambio di scena è introdotto da un'indicazione cronologica: sono i giorni delle biennali feste di Bacco, notoriamente riservate alle donne. Indossati i panni della menade, e fingendosi preda dell'invasamento bacchico, Procne si reca sui monti per la rituale ὀρειβασία notturna e raggiunge il luogo di prigionia della sorella: la libera, le fa indossare lo stesso mascheramento del rituale bacchico e la porta con sé alla reggia (il ritmo frenetico-allucinato dell'azione, in ogni sua fase, è reso dal cumulo di polisindeti che tramano il lungo periodo). La notturna cerimonia bacchica, con la complicità (*conscia*) del clima di eccitazione orgiastica che la caratterizza, e l'esclusione della presenza maschile, è lo strumento drammatico (assente in tutte le altre fonti) di cui Ovidio si serve per lo sviluppo dell'azione. Oltre a permettere il necessario spostamento di Filomela nella reggia, con la «metamorfosi animale» che di fatto il rito dionisiaco produce nelle baccanti, esso offre lo sfondo adatto (dopo lo σπαραγμός di Penteo nel libro III e la ferocia di Ino e Atamante contro Learco e Melicerte a IV 515 sgg.) alla scena di bestiale violenza femminile che si prepara; così come l'insistenza sulla «notte» (*nox ... nocte ... nocte*) in cui si avvia l'azione, benché essa sia il tempo topico delle orge bacchiche, annuncia simbolicamente l'ingresso in uno spazio di orrori analogo alle «selve oscure» scenario del crimine di Tereo (v. 521; per la metafora della «notte della mente» cfr. vv. 472-3 *quantum mortalia pectora caecae / noctis habent* e Montuschi 2005, p. 61). Come già Accio (così almeno lascia supporre un frammento del suo *Tereus*, *TRF* 642; mentre non è sicuro per Sofocle, ma cfr. ora la discussione di Ciappi 1998a e Curley 2003, p. 181 sgg.), Ovidio colloca la storia in una Tracia dove si è affermato il culto di Bacco, del quale vengono illustrati gli elementi caratteristici del rito (pampini e tralci d'edera, tirsi, *nebris*, grida e suoni ossessivamente ritmati). Come modello della scena, al di là del precedente di Agave nelle *Baccanti* euripidee, cruciale nell'episodio di Penteo del libro III, è importante soprattutto la vicenda di Amata nel libro VII dell'*Eneide*, con cui si colgono precisi paralleli espressivi, più volte segnalati (cfr. in particolare v. 385 *simulato numine Bacchi*, con Horsfall 2000). Sul tecnicismo *simulo* e la «simulazione rituale» nel culto dionisiaco cfr. L. Bocciolini Palagi, *La trottola di Dioniso*, Bologna 2007, pp. 47-71.

591. *furialia … arma*: nel contesto designa gli strumenti del rituale bacchico (*gentilibus armis* in Stazio, *Theb.* IV 390), cioè del *furor* che esso mette in scena; suggerisce però anche la violenza incombente e l'entrata in scena di quelle Furie-Eumenidi che, evocate all'inizio del racconto come infausta presenza alle nozze (vv. 430-1), stanno per scatenare la loro azione (cfr. anche vv. 595 *furiis* e 657 *furiali*). Al *furor* erotico di Tereo (v. 480), che ha prodotto effetti distruttivi, si sostituisce ora il *furor* non meno rovinoso della vendetta delle due sorelle.

592-3. *ceruina … uellera*: un altro segnale sinistro, perché la tipica pelle di cerbiatto indossata dalle baccanti (cfr. IV 6) allude al rituale smembramento dell'animale, e prefigura dunque l'imminente infanticidio.

595. *terribilis Procne*: è il segnale dell'avvenuta metamorfosi che ha reso la mite e civilizzata Procne una donna barbara e selvaggia, che ora *simulat* (come il suo nemico Tereo: vv. 469-74, 564-6; Anderson 1972) e indossa anche una «maschera», fingendo che sia follia dionisiaca (III 716 *turba furens*; *Her.* 4, 47 *ut Bacchi furiis Eleleides actae*) quella che invece nasce dalla collera (*dolor*).

597. *portas … refringit*: il nesso richiama un noto passo di Ennio che descrive l'apertura delle porte del tempio di Giano e lo scoppio della guerra: *Annales* VII 225-6 Skutsch *postquam Discordia taetra / belli ferratos postes portasque refregit*. Come il gesto «furiale» della Discordia enniana (replicato dalla Giunone di Virgilio, *Aen.* VII 622), quello di Procne è il segnale di una guerra, quella domestica che la oppone al marito Tereo. <

598. *rapit raptaeque*: il verbo, mirato (Filomela è *rapta* in ben altro senso), insiste sull'operazione «mimetica» di Procne che replica (vv. 464, 518) quella già compiuta da Tereo sulla stessa Filomela (la cui sconvolta passività è resa da *attonitam*). Anche l'azione di Procne di «trascinarla in casa» (*trahens intra sua moenia*) richiama il gesto simmetrico di Tereo che aveva trascinato la donna nel cuore della foresta (*in stabula alta trahit*, v. 521), e rileva quel parallelismo tra i luoghi dei due delitti che è un aspetto centrale della vicenda (Segal 1994, p. 272). <

601-9. All'arrivo in casa, Procne smette la parte di finta baccante, e ha luogo l'incontro tra le due sorelle. Con la manifestazione di affetto di Procne contrasta la vergogna ritrosa di Filomela (*ora … pudibunda*), incapace di «guardare in faccia» la sorella (*non sustinet* è mirato per opposizione sul *sustinet* di Tereo a v. 563) verso cui si sente colpevole, e di fronte alla quale (costretta a ricorrere, in mancanza della parola, al linguaggio dei gesti) giura la propria innocenza. Notevole il parallelo di Lucrezia, che, coprendosi il volto (*pudibunda … ora*, *Fasti* II 819-20), gli occhi a terra (v. 824), racconta lo stupro subìto al padre e al marito ottenendone quel perdono (*dant ueniam facto genitor coniunxque coactae*, v. 829) che lei si nega suicidandosi; cfr. anche Leucotoe a *Met.* IV 237-9 *precantem / tendentemque manus ad lumina Solis et «ille / uim tulit inuitae» dicentem*.

601. *domum … nefandam*: sulla ripresa di Seneca, *Thy.* 103-4 cfr. il commento di R.J. Tarrant, *Seneca's Thyestes*, Atlanta 1985, p. 103.

608. *dedecus*: il termine, eufemistico, è «empatetico»: la voce del narratore mima l'imbarazzo che avrebbe Filomela se potesse parlare; cfr. il disagio di Lucrezia in *Fasti* II 826 *eloquar infelix dedecus ipsa meum?*

609. *pro uoce manus*: l'immagine della «mano parlante», che qui indica il linguaggio gestuale (come *gestu rogat* a v. 579, o Lara, analogamente muta, in *Fasti* II 613 *uoltu pro uerbis illa precatur*), è frequente in relazione all'arte del pantomimo, che su quel linguaggio si fonda (cfr. Bömer con bibliografia), ma ha anche una sua ampia fortuna in relazione al mito di Filomela per indicare il linguaggio inventato dalla sua mano sulla tela: cfr. in partic. Achille Tazio, V 5, 4 (citato nella nota a 424-674). <

609-19. La reazione di Procne è senza misura né controllo, un'immagine che richiama chiaramente la stessa «incontenibile» violenza della passione erotica di Tereo (*nec capiunt inclusas pectora flammas*, v. 466; cfr. Segal 1994, p. 273 nt. 32). È lei che ora *ardet*: il fuoco della passione di lui (vv. 455-7, 460, 466, 480, 491-2) ne alimenta la brama di vendetta (al pari di Tereo, anche Procne ambisce al *rapere*, cfr. v. 617). Come un capo militare, lei, che non si era concessa il tempo di piangere (v. 585), rimprovera il pianto della sorella (per il motivo «non è tempo di piangere ma di agire» cfr. già Perseo a IV 695-6) incitandola alle armi (cioè a imitare anche così Tereo: vv. 551, 557) o a qualcosa di peggiore (la rassegna delle possibili «vie di morte» ricorda quella analoga della Medea di Euripide, v. 376 sgg.). La dichiarata disponibilità a commettere qualunque *nefas* assimila Procne ai grandi paradigmi mitici delle «donne estreme», campioni di empietà come Medea, Agave e Clitennestra (cfr. anche le analogie con Ecuba a XIII 544-6 *seque armat et instruit ira. / qua simul exarsit, tamquam regina maneret, / ulcisci statuit poenaeque in imagine tota est*).

614. *regalia … cremabo*: Procne vuole superare il modello di Medea, che aveva incendiato il palazzo regale di Corinto, per bruciare Tereo stesso in mezzo alle fiamme della sua reggia (quasi una nemesi per quel fuoco della passione che ha messo in moto il meccanismo della tragedia).

615. *artificem*: il termine ha in sé una componente che ne rileva la funzione «creativa», o anzi direttamente artistica (cfr. XI 169, 634; XII 398; XV 218). A XIII 551 è detto *artifex caedis* il re trace Polimestore, che come Tereo ha «macchinato» il delitto. Ma Tereo, in assenza di quella specificazione, in qualche modo limitativa, sembra davvero un artista, un genio del male.

616-7. *aut ... rapiam*: Procne indugia sulle più crude fantasie di morte a danno del marito (che replicano le fantasie sessuali di lui su Filomela), immaginando il suo smembramento, che evoca così, oltre alla mutilazione di Filomela, lo σπαραγμός di Agave su Penteo nel libro III. Chiaro il valore simbolico degli organi selezionati come per contrappasso, la lingua (una replica della glossotomia da lui inflitta a Filomela), gli occhi (con cui, come abbiamo detto, Tereo quasi si identifica, già nel nome) e ovviamente il membro sessuale, in cui la *libido* tirannica ha il suo emblema.

617. *uulnera mille*: l'immagine delle ferite innumerevoli sul corpo del marito sembra richiamare le fantasie di Clitennestra in Eschilo, *Ag.* 866-8: cfr. Segal 1994, pp. 270-1.

618-9. *magnum ... dubito*: la formulazione (destinata a grande fortuna, specie nel teatro di Seneca) è quasi un marchio del «modello Medea»: cfr. *Her.* 12, 212 *nescio quid certe mens mea maius agit*, con Bessone 1997 (anche sulla matrice euripidea del motivo), e ora Hinds c.d.s.

619-35. L'ingresso in scena del piccolo Iti suggerisce a Procne il *nefas* estremo ancora non identificato. La vendetta contro il marito (sui cui tratti mimetici il testo continua a insistere: *exaestuat* di v. 623 richiama l'*aestuat* erotico di lui a v. 491) colpirà il suo «doppio» inerme e indifeso, quell'unico figlio in cui si identifica il futuro di Tereo, anche oltre la morte. Il conflitto drammatico (*tamen* è il segnale che lo introduce) che la madre, pur determinata all'infanticidio, vive di fronte al figlio-vittima ha una tradizione che risale al paradigma della *Medea* di Euripide (v. 1021 sgg.), ma lo scontro, che qui si svolge, tra il figlio dell'eroina tragica, identificato unicamente col suo odiato padre, e il *genus* di lei (rappresentato dalla sorella) ha un più pertinente modello mitico nella figura di Altea, assassina del figlio Meleagro, colpevole di aver ucciso i fratelli di lei (il mito è narrato a VIII 273-546; su Medea e Altea come paradigmi di Procne cfr. Larmour 1990; su Medea, Newlands 1997). Il conflitto di *pia impietas* (v. 477), qui appena accennato e molto concentrato, lì è sviluppato in un monologo assai più ricco e retoricamente elaborato (vv. 461-511): in entrambi i casi *pugnat materque sororque*, v. 463.

621. *oculis ... immitibus*: lo sguardo torvo di Procne (anche in questo emula del marito) richiama lo «sguardo feroce (ὄμμα νιν ταυρουμένην) come di una pronta a tutto» di Medea in Euripide (v. 92; cfr. D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002, *ad loc.*). Medea e Procne come paradigmi di mogli tradite e ferocemente vendicative sono associate spesso: p. es. *Am.* II 14, 29 sgg.; *Ars* II 381-4; *Fasti* II 627-9; *Trist.* II 387-90; *Pont.* III 1, 119-20.

622. *similis patri*: l'elemento che fa scattare in Procne l'idea dell'infanticidio è la somiglianza fisica del bambino a suo padre, un tratto essenziale, come garanzia di *certa progenies*, e dunque segno di un matrimonio felice, sia per la cultura romana sia per quella greca (Esiodo, *Op.* 235; il segmento, anche ritmicamente, riproduce Catullo, 61, 214 *sit suo similis patri*). Il motivo della somiglianza al padre che scatena l'infanticidio è cruciale anche nella vicenda di Medea: cfr. *Her.* 12, 189 *et nimium similes tibi sunt*, con Bessone 1997. Paradossalmente, proprio l'elemento che fa di Procne la madre e moglie ideale (Orazio, *Carm.* IV 5, 23 *laudantur simili prole puerperae*) è per lei la spinta a commettere il delitto più orrendo.

628. *lacrimis ... coactis*: di norma sono quelle finte, prodotte ad arte (*Am.* I 8, 83 *discant oculi lacrimare coacti*) come le lacrime di Tereo ai vv. 471 e 565 (cfr. la nota a 471), ma qui, nella perversione di ruoli che la vendetta ha prodotto, sono quelle naturali, in risposta ai gesti di affetto del bambino, dettate dall'amore materno, a cui Procne cerca di resistere (*inuiti ... oculi*).

629. *nimia ... pietate*: il concetto suona paradossale (cfr. Orazio, *Carm.* III 3, 58), come l'ossimoro della *pia impietas* in cui si inscrive, ma la nuova Procne, determinata al *nefas*, ha rinnegato il valore nel culto del quale è cresciuta (e di cui Pandione, nella parte iniziale dell'episodio, svolge il ruolo di figura-simbolo) e, dopo il momentaneo cedimento interiore, l'*ira* ha di nuovo il sopravvento sulla *pietas*. *Labare* (*OLD*, *s. u.* 1c) e *infracta* al v. 627 (*OLD*, *s. u.* «infringo» 3b) suggeriscono l'immagine di una battaglia tra i due sentimenti.

632. *alter ... altera*: lo scontro astratto tra *pietas* e *ira* si trasferisce sulle persone fisiche che Procne ha di fronte, tra le affettuose moine di Iti e il forzato silenzio di Filomela (su *rapta* cfr. v. 598); lo sguardo alternato tra i due (e riprodotto nel gioco delle ripetizioni: *uocat ... uocat, hic ... illa*) simboleggia il residuo di un conflitto che si va risolvendo.

634. *nupta ... nata*: la coppia (isosillabica e paronomastica) dei participi rileva l'opposizione sulla quale sono costruiti gli ultimi due versi del monologo drammatico di Procne: il *genus*, rappresentato da Pandione, e il marito trace (un tema tipico del grande teatro tragico). Un'opposizione così radicale che, per non *degenerare*, per non tradire

cioè il proprio mondo e universo di valori, Procne si vede costretta all'infanticidio: risparmiare Iti, compiere cioè l'atto di *pietas*, alla moglie di Tereo non è concesso, per lei sarebbe criminale.

635. *degeneras ... Terei*: il senso del verso, che oppone il *genus* di Procne al marito (cioè Atene alla Tracia), richiede un lieve ritocco del testo tramandato (*Tereo*). In linea con Slater 1927, D.R. Shackleton Bailey («Phoenix» XXXV 1981, p. 332) osserva che il significato non è che Procne non deve mostrare pietà verso Tereo, ma che come moglie di Tereo (*in coniuge Terei*) non può avere sentimenti materni (quelli che al v. 629 rischiano di indurla a un ripensamento): averne sarebbe un delitto, sarebbe quello il vero delitto.

636-46. *Nec mora ... tabo*: senza più esitazioni, Procne passa all'azione, realizzando un delitto che è una perfetta replica «mimetica» di quello di Tereo. Trascina Iti (*traxit*, come Tereo *trahit* Filomela a v. 521) nella parte più interna della casa (*domus altae* richiama gli *stabula alta* di v. 521) e lì ne esegue l'assassinio (anche in *ense ferit* riecheggia *ense fero* di v. 557), che viene narrato con le stesse modalità espressive e sintattiche (Gildenhard – Zissos 1999, p. 166), il ritmema del participio presente ripetuto che descrive le reazioni della vittima e crea uno straordinario effetto di tensione patetica (*tendentem ... et iam ... uidentem et ... clamantem et ... petentem*), che erano state impiegate per descrivere lo stupro di Filomela (vv. 522-3 *pallentem ... et ... timentem et iam ... rogantem*) e la sua non meno sadica appendice-ripetizione, la glossotomia (vv. 555-6 *indignantem et ... uocantem luctantemque*). Il corpo del bambino viene smembrato e le carni cotte secondo modalità topiche in questi banchetti cannibalici (cfr. Bömer e anche I 228-9), che il testo dettaglia con compiaciuto realismo e con effetti di suoni che creano lo sfondo sonoro adeguato al macabro sacrificio.

636. *Gangetica*: l'epiteto, molto raro e mai prima di Ovidio, assimila l'urbana, ateniese Procne a un animale non solo proverbialmente feroce (che qui strazia un cerbiatto ancora lattante), ma appartenente anche a un remoto mondo barbarico, e abitante di quelle «selve oscure» (*siluas ... opacas*) che richiamano il selvaggio scenario del delitto di Tereo (*siluis obscura uetustis*, v. 521). Notevoli le corrispondenze di genere sessuale: qui una tigre e un cerbiatto, un lupo e un'agnella nel caso di Tereo (vv. 527-8; cfr. Newlands 1997, p. 194). Sul paradosso implicito nella similitudine (che sarà ripresa da Seneca e applicata ad Atreo pronto a uccidere i figli di Tieste, *Thy.* 705 sgg.), che insiste sul carattere «innaturale» dell'atto di Procne (perché la tigre uccide per il bene dei suoi figli), ved. F. Bessone, *Medea leonessa infanticida. Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia Classica di Torino» XI 1998, pp. 192-3.

640. *mater, mater*: nella geminazione del grido Curley 1997 vede una ripresa del grido di Penteo alla madre che lo sta uccidendo nelle *Baccanti* di Euripide, vv. 1118-20.

643. *iugulum ... resoluit*: la notazione sull'inutilità del colpo di Filomela (a uccidere Iti sarebbe bastato un solo colpo, della madre), oltre alle ovvie motivazioni retorico-patetiche, vorrà sia insistere sul contributo di entrambe le sorelle al massacro, sia rilevare il sadismo gratuito della donna nello sgozzare Iti come una vittima sacrificale, colpendo in lui, innocente «sostituto» di Tereo, come per un simbolico contrappasso, quella parte del corpo nella quale ha subito la sua atroce mutilazione.

644. *animae ... retinentia*: la macabra immagine – sulla scia di un motivo molto sfruttato e che ha un preciso parallelo interno in quella della lingua-serpente ai vv. 557-60 – è di un corpo che sussulta negli spasimi dell'agonia (*anima* dunque come «vita», o «vitalità»: cfr. *reliquias animai* nel testo-modello di Lucrezio, III 656), e perciò viene dilaniato. Ma il plurale *membra*, altrove generico, qui suggerisce invece un corpo *già* smembrato in brani che grottescamente si agitano; l'immagine si estende al verso successivo in *pars ... cauis exsultat aenis*. Le modalità di cottura sono tipiche di analoghi banchetti cannibalici (notevole la somiglianza con un frammento del *Tereus* di Accio: *TRF* 220 sgg. *concoquit / partem uapore flammae, ueribus in foco / lacerta tribuit*).

646. *penetralia*: ovvio il valore simbolico del *tabum* (propriamente «sangue putrido») di cui la casa gronda; l'immagine mostra qualche analogia con un frammento del *Thyestes* di Ennio, 296-7 Jocelyn *saxa spargens tabo sanie et sanguine atro* (le fantasie di morte di Tieste su Atreo), ma forse c'è anche un'eco della selvaggia spelonca (l'anti-casa per eccellenza) del cannibale Polifemo in *Aen.* III 625-7 *sanieque aspersa natarent / limina; uidi atro cum membra fluentia tabo / manderet*. Cfr. anche la casa dell'Invidia in *Met.* II 760-1 (*squalentia tabo / tecta*).

647-60. Tereo rimane solo per il banchetto che gli è appositamente allestito. Seduto sul trono dei suoi avi, consuma ignaro le carni del suo unico figlio, destinato a succedergli su quel trono. Chiede poi di lui (e in *ubi sit*, «dov'è», anticipa la domanda che, una volta trasformato in upupa, continuerà eternamente a ripetere: cfr. la nota a 424-674), offrendo così involontariamente a Procne l'occasione per irridere la sua inconsapevolezza con una risposta ambigua che cela ancora l'orrenda verità. Ma è Filomela che a quel punto, incapace di trattenere oltre la gioia della vendetta realizzata, come una Furia esce allo scoperto e gli scaglia contro la testa mozzata del bambino.

648. *patrii ... sacrum*: il pretesto di un rito sacrificale ateniese (che spiega un'*imagery* affiorante in più punti dell'episodio), dunque ignoto a Tereo, non è certo che fosse precedente a Ovidio (cfr. Bömer, con bibliografia). L'espediente (un banchetto «riservato» a un solo uomo) è funzionale a indurre Tereo ignaro al «fiero pasto», ma certo è inquietante che il sacrificio, di cui le due donne conoscono la natura e la vittima, sia rivendicato alla religione ateniese (per di più *patrius* evoca il piissimo Pandione; ironico anche l'appello al rispetto del *fas*).

650. *sedens ... auito*: l'immagine ha un forte valore simbolico: quel soglio dei suoi antenati su cui, con tragica ironia, il tiranno troneggia orgoglioso (l'idea della «stabilità», illusoria, di quel potere è marcata dal gioco etimologico con *solio*: cfr. Servio, *ad Aen.* I 506 *solium ... in quo reges sedebant propter tutelam corporis sui, dictum quasi solidum* e *ad Aen.* VII 169 *a soliditate dictum*; Maltby 1991, p. 573) sta per perdere tutto il suo senso. La morte di Iti interrompe la continuità della stirpe: il «turbamento» che Tereo ha prodotto nei legami familiari (*turbasti*, v. 537) ha come contrappasso lo sconvolgimento nella linearità della successione del suo regno. <

651. *uescitur ... uiscera*: il nesso, icasticamente (direi sinesteticamente) paronomastico, nelle sue rarissime occorrenze è associato a pratiche alimentari proibite (Cicerone, *Nat. deor.* II 159 *ut eorum uisceribus uesci scelus haberetur*) o autenticamente cannibalesche, come nel caso di Polifemo in Virgilio, *Aen.* III 622 *uisceribus miserorum et sanguine uescitur atro*, con Horsfall 2006, che trova conferma in Plinio, *Nat. Hist.* VII 18 *cum ferarum morem uescendi humanis uisceribus in homine genuisset*. Il cannibalismo, a partire dalla nota caratterizzazione nella *Repubblica* di Platone, è l'elemento più tipico e qualificante del tiranno (ved. la storia di Licaone, e Barchiesi 2005, pp. 177-9 nota a I 163-239): cfr. S. Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa 1991, pp. 139 sgg., 261 sgg. Ma in questo caso il gesto è doppiamente ripugnante, perché presuppone la metafora di *uiscera* come «carne propria», cioè «figlio» (*Met.* VIII 478 *rogus iste cremet mea uiscera*, di Altea; *Rem.* 59 *nec dolor armasset contra sua uiscera matrem*, di Medea; cfr. la nota a V 18-9), e dà luogo all'immagine di una mostruosa autofagia (*in ... suam sua uiscera ... aluum*). <

652. *nox animi*: l'*imagery* della notte, che tanto spazio ha in tutto l'episodio, torna qui come metafora dell'orrore e della tragica cecità umana (cfr. vv. 472-3 e la nota a 587-600). In *tantaque* si nota un uso del *-que* ovidiano (cfr. la nota a V 195) per collegare non discorso diretto e indiretto, ma il commento parentetico del narratore, la sua voce «privata», alla narrazione vera e propria.

653. *crudelia gaudia*: il nesso, eccezionale (notevole l'unico parallelo noto, Marziale, III 64, 2, che coglie la «morte di piacere» dei marinai vittime delle Sirene: *blandasque mortes gaudiumque crudele*), definisce il piacere perverso della vendetta assaporato da Procne (e condiviso da Filomela, cfr. v. 660), un «piacere del male» troppo forte per non essere gridato al nemico sconfitto (di cui, con ennesimo tratto mimetico, rovescia gli incontenibili *gaudia* sessuali di v. 514; Segal 1994, p. 268). Notevole anche Lucrezio, III 72 *crudeles gaudent in tristi funere fratris*, a proposito della gioia efferata per la morte dei consanguinei nelle guerre civili.

654. *suae ... cladis*: l'ambiguità della formulazione rileva, al di là delle intenzioni di Procne, il carattere anche autodistruttivo della strage (Anderson 1972), perché l'espressione indica una disfatta subita, più che inflitta al nemico: cfr. p. es. Livio, V 45, 6 *ludibrio esse clades suas*; IX 7, 6 *Romae sua infamis clades erat*; XXIX 3, 1 *conquestique ibi clades suas*; Seneca, *Agam.* 419-20 *clades scire qui refugit suas / grauat timorem*; Lucano, VIII 17 e 350-1, ecc.

655. *intus habes*: il sarcasmo di Procne si esprime in uno dei più feroci giochi di parole che si possano concepire, quello di una madre che irride il marito-nemico facendo ironia sul figlio assassinato e imbandito in pasto a suo padre. Il testo latino gioca sull'ambiguità della risposta alla richiesta di Tereo di chiamare suo figlio: «è qui dentro», «ti è accanto» è il senso percepito da Tereo, ma «lo hai dentro» è la mostruosa verità gridata da Procne (diverso il *pun* usato, in situazione analoga, da Atreo per irridere il fratello in Seneca, *Thy.* 1030-1 *quidquid e natis tuis / superest habes, quodcumque non superest habes*).

657. *sparsis ... capillis*: Filomela, finora nascosta, irrompe in scena come una Furia anche nell'aspetto. L'*imagery* delle Furie è comprensibilmente dominante in questa parte finale, che richiama la loro ominosa presenza alle nozze (vv. 430-1).

658. *prosiluit*: la forma (che allunga in arsi) insieme al successivo *Ityosque* fa appena affiorare, come già al v. 636, quell'effetto di geminazione della cellula fonica minima legata al nome-chiave, Iti (Curley 1997, p. 321 segnala *ponit Ityn* di Orazio, *Carm.* IV 12, 5), oggetto di perenne richiamo della madre disperata; il motivo ha una vasta fortuna soprattutto nella letteratura greca (cfr. I. Rutherford, *The Nightingale Refrain: P. Oxy. 2625 = SLG 460*, «ZPE» CVII 1995, pp. 39-43): p. es. Eschilo, *Ag.* 1144; Sofocle, *El.* 148; Euripide, fr. 773, 26 Kannicht; per quella latina cfr. *Her.* 15, 153-4 *concinit Ismarium Daulias ales Ityn. / ales Ityn*, e pseudo-Virgilio, *Culex* 252 *uox Ityn edit Ityn*.

660. *posse loqui*: il piacere (*gaudia*) di Filomela nello scagliare verso il padre la testa mozzata del figlio è attenuato dall'impossibilità di gridare il suo trionfo (quasi una replica al *uicimus* di Tereo) al nemico annientato (anche il suo *prosiluit* sembra una replica del coradicale *exultat*, il gesto di vittoria di lui al v. 514). Il mutismo di Filomela ces- <

sarà solo con la metamorfosi, quando si trasformerà in un perenne lamento (più coerente, sul piano logico, la versione che prevedeva la sua trasformazione in rondine, il cui stridulo garrito sembra un suono «impedito» nella sua emissione). Sul paradosso di questo passaggio cfr. Marziale, XIV 75, 1-2 *quae / muta puella fuit, garrula fertur auis*.

661-6. *Thracius ... ferro*: il grido di orrore di Tereo (il *Thracius* iniziale sembra rilevare il raccapriccio di quell'azione perfino agli occhi di un trace), che «respinge» le mense (il topico gesto di chi scopre di aver partecipato al banchetto cannibalico: così Giove nella storia di Licaone, I 230-1, ma già Tieste in Eschilo, *Ag.* 1601; su *diras* cfr. la nota a 531-8), è un'invocazione alle Eumenidi, le Furie infernali (*uipereas ... sorores*: sulla loro iconografia cfr. Rosati 2007, p. 302 nota a IV 454) deputate a vendicare i crimini contro i consanguinei. La sua sconfitta è ora totale, come provano le sue prime lacrime autentiche.

665. *bustum ... nati*: nel dirsi «sepolcro di suo figlio», Tereo riprende la famosa, concettistica definizione, citata dall'Anonimo *Del Sublime* (3, 2 = D. – K. 82 B 5a, 25), con cui Gorgia chiamava gli avvoltoi «sepolcri viventi (τάφοι ἔμψυχοι)», già presupposta però da Eschilo, *Theb.* 1020-1 e altri autori (come Sofocle, *Ant.* 1081 e *El.* 1487-8) e destinata poi a grande fortuna (oltre a Ennio, *Annales* 125-6 Skutsch, cfr. Lucrezio, V 993 *uiua uidens uiuo sepeliri uiscera busto* e soprattutto Accio, *TRF* 226 *natis sepulchro ipse est parens*, dal mito parallelo di Atreo e Tieste). Sul motivo cfr. Guastella 2001, p. 93 sgg.

667-70. *corpora ... pluma est*: la storia si conclude con la metamorfosi. Ovidio non adotta la versione che attribuisce la trasformazione in uccelli all'intervento divino, su preghiera delle due donne che stanno per essere raggiunte nella fuga (come p. es. Apollodoro, III 14, 8 [195]). Il suo, come abbiamo visto, è un cielo senza dèi (cfr. la nota a 542-8) e la metamorfosi nella forma animale avviene come conseguenza spontanea, «naturale», della disumanità dei personaggi, che fissa per sempre appunto nelle leggi della natura l'odio che li divide. Mentre fuggono da Tereo le due sorelle sembrano come miracolosamente volare (il fenomeno è sottolineato da vistosissime allitterazioni), ed effettivamente sono diventate due uccelli: Filomela è un usignolo, Procne una rondine. Ovidio motiva le ragioni della loro scelta dell'*habitat* in cui vivere, mentre non fa cenno al motivo, largamente sfruttato nel mito, del suono che esse emettono, a cominciare dalla topica geminazione del nome di Iti (cfr. la nota a 658). Questo silenzio è probabilmente la spia di un imbarazzo logico: come invocazione del figlio da parte dell'usignolo-madre il verso sarebbe adatto alla «versione greca», non a quella «latina» e ovidiana; così come il verso conseguente alla glossotomia di Filomela dovrebbe essere quello della rondine (cfr. anche la nota a 424-674).

667. *putares*: la chiamata in causa del lettore come spettatore della metamorfosi (su cui cfr. la nota a V 193-4) sembra anche qui voler trasgredire il noto precetto oraziano che inseriva quella di Procne fra le trasformazioni da non rappresentare sulla scena (*Ars* 187 *aut in auem Procne uertatur*), insieme a quella di Cadmo (cfr. Rosati 2007, p. 322 nota a IV 598).

668. *petit ... siluas*: si tratta di Filomela, che aveva inconsapevolmente profetizzato la propria vita nelle selve (*si siluis clausa tenebor*, v. 546), e questo scioglie i presunti dubbi circa la metamorfosi delle due sorelle in questo testo (bene Zaganiaris 1973, p. 209, trascurato da quasi tutti i lavori successivi). In maniera analoga Scilla prefigura il proprio destino a VIII 51 sgg. *o ego ter felix, si pennis lapsa per auras*, un'espressione che mediante la tecnica dell'ironia drammatica allude alla sua futura metamorfosi in airone (v. 148 sgg.). La localizzazione dell'usignolo nelle selve è topica: cfr. p. es., con riferimento alla metamorfosi dei tre personaggi, pseudo-Virgilio, *Aetna* 586-8 *sedes †uestra est† Philomela canoris / euocat in siluis, at tu, soror, hospita tectis / acciperis; solis Tereus ferus exulat agris*; Petronio, 131, 8, 6-7 *siluester aedon / atque urbana Procne*; Seneca, *Herc. fur.* 146-9 *pendet summo stridula ramo / pinnasque nouo tradere soli / gestit querulos inter nidos / Thracia paelex*; mentre con l'espressione ἀηδόνα ἐν πετάλοισιν il poeta greco d'età adrianea Stratone ridicolizza un abusato tema letterario (*Anth. Pal.* XII 2, 3, con Floridi 2007, p. 121). <

669. *altera tecta*: la rondine, in cui si tramuta Procne, sceglie invece la casa proprio come spazio-simbolo degli affetti familiari violati al quale restare vicina nella sua nuova vita: cfr. Virgilio, *Ecl.* 6, 80-1 *quibus ante / infelix sua tecta super uolitauerit alis*, e soprattutto Ovidio, *Trist.* III 12, 9-10 *utque malae matris crimen deponat, hirundo / sub trabibus cunas tectaque parua facit* (per il motivo cfr. anche la nostalgia di Callisto a II 490 *ante domum quondamque suis errauit in agris*). Sul legame, motivato dal mito, fra la rondine e le case cfr. anche Nonno, *Dion.* II 134-5; XLVII 32.

669-70. *caedis ... notae*: sulle macchie di sangue che resteranno sulle piume della madre in ricordo della strage di Iti (questa è l'eziologia della caratteristica striscia rossastra sulla gola della rondine, l'*hirundo rustica*) cfr. anche Virgilio, *Geor.* IV 15 *manibus Procne pectus signata cruentis* e Ovidio, *Ars* II 383-4 *dira parens ... hirundo / ... signatum sanguine pectus habet*.

671-3. *ille ... rostrum*: l'immagine finale dell'inseguimento fissa, come in emblema (*uidetur*), la condizione perenne di ostilità tra Tereo-upupa e i due uccelli in cui le sorelle fuggitive si sono trasformate (cfr. anche Nonno, *Dion.* II 138-9). In Eschilo, *Supp.* 60-7, è in forma di sparviero (cfr. la nota a 424-674) che Tereo insegue l'usignolo in

cui si è mutata la madre assassina. La vendetta, un tema centrale in questo mito già fissato nell'atteggiamento di Procne (*poenae ... in imagine tota*, v. 586), grazie alla metamorfosi viene perpetuata nella brama vendicativa di Tereo (*poenae ... cupidine*): questa è la nuova forma della sua antica passione erotica (*cupido ... ore*, v. 467).

674. *nomen ... uidetur*: il verso glossa non oziosamente il senso dell'aspetto aggressivo assunto dal nuovo uccello fornendone, come spesso (cfr. p. es. vv. 145, 381, 400), alla fine il nome (il termine greco che motiva etimologicamente il nome stesso di Tereo e tutta l'*imagery* del «guardare»). Anche per questo sembra inopportuna l'atetesi proposta da Riese e altri (cfr. Bömer), e accolta anche da Tarrant (la sola altra occorrenza in latino di *epops*, in pseudo-Virgilio, *Culex* 253, sembra presupporre il passo di Ovidio). *facies armata*: l'idea dell'upupa come uccello «armato» è già in Sofocle, fr. 581, 3 Radt «l'audace uccello che vive tra le rocce, con tutta la sua armatura (ἐν παντευχίᾳ)».

675-721. *Borea, Orizia e i Boreadi*. Dopo un breve raccordo che segnala la morte prematura di Pandione, spezzato dal dolore, e la successione di Eretteo sul trono di Atene, si passa alla storia del ratto di sua figlia Orizia da parte del dio-vento Borea. Una storia che mette di nuovo a confronto un *tyrannus* trace con la figlia di un re ateniese. Eretteo, rinomato per equità e valore militare (il rarissimo *moderamen*, probabile conio ovidiano di sapore arcaico-lucreziano, sembra l'emblema del suo stile di comando, tanto quanto ogni «misura» è estranea a Borea), è padre di quattro figli maschi e altrettante femmine (i numeri variano nelle fonti). Due di queste spiccano per bellezza: Procri, qui appena menzionata, diventerà moglie dell'ateniese Cefalo (e *te coniuge felix* funge da didascalia narrativa che rimanda alla sua storia di ambigua felicità coniugale nel libro seguente: cfr. VII 799 *coniuge eram felix, felix erat illa marito*), mentre Orizia è oggetto della lunga passione di Borea, il violento vento-tiranno della Tracia cui nuoce ovviamente la diffusa ostilità procurata ai Traci, soprattutto in Atene, dal feroce Tereo.

Anche questa di Borea è una storia di sesso e potere, temi dominanti nei libri V e VI. La violenza era un tratto tradizionale nella rappresentazione letteraria dei venti (tanto quanto il *topos* della loro «battaglia» nella tempesta marina lo era come simbolo stesso del genere epico: cfr. M. Labate, in *EV* V, pp. 494-5, *s. u.* «Venti» con bibliografia), e Borea in particolare era caratterizzato in questo senso, fin da Omero (*Il.* XIV 394-5; XV 170-2; XXIII 192 sgg., ecc.), dove compare anche la menzione di un culto a lui tributato. Il mito, legato alla saga degli Argonauti, sembra molto antico (cfr. anche la nota a 720-1); la sua importanza anche in ambito letterario-artistico (Esiodo stesso offre un'ampia rappresentazione dei suoi effetti in *Op.* 504 sgg.) dovette comunque conoscere un'impennata a seguito di un evento storico, la distruzione di gran parte della flotta persiana presso l'Artemisio a causa di una violentissima tempesta (nell'estate del 480 a.C., circa un mese prima della battaglia di Salamina). In quell'occasione, secondo Erodoto, VII 189, gli Ateniesi su suggerimento di un oracolo invocarono il soccorso del «cognato» Borea e di Orizia, lo stesso che avevano avuto presso il monte Athos nel 492 (quando un'altra tempesta aveva inflitto una gravissima perdita alla flotta persiana guidata da Mardonio). Come ringraziamento fu eretto al dio un tempio sul fiume Ilisso, il luogo, tipicamente «ameno» (cfr. Platone, *Phdr.* 229b, così come, per le circostanze, Pausania, I 19, 5 e Apollodoro, III 15, 2 [199]), dove secondo la tradizione sarebbe stata rapita Orizia. A seguito dell'evento sarebbe stata composta *La battaglia navale presso l'Artemisio* di Simonide (cfr. *PMG*, fr. 534), come anche una tragedia *Orizia* di Eschilo (*TGF*, 281 Radt; meno sicura un'omonima tragedia di Sofocle, cfr. Radt in *TGF* IV, p. 496) che dovette avere un forte impatto anche sulle arti figurative (Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 140; Simon 1994, p. 67), ad esempio fissando un'iconografia dei protagonisti del mito che perdura fino a Ovidio (cfr. la nota a 702-10). Non a caso il ratto di Orizia fu tra i soggetti principali degli «amori divini», che proprio nella pittura vascolare attica conobbe una grande fioritura (Kaempf-Dimitriadou 1979, p. 36 sgg.). Sul mito e le sue rappresentazioni sia artistiche sia letterarie è fondamentale Simon 1967. Sull'episodio ovidiano cfr. anche Newlands 1997, pp. 203-7.

681-3. *Cephalus ... Orithyia*: mentre Cefalo, un umano (che in quanto *Aeolides* è già «di casa» con i venti: Bömer a VII 490-865, p. 324), è felice dell'amore di Procri (sulla straordinaria bellezza delle due sorelle cfr. anche VII 696-7), Borea, che è un dio, è vanamente innamorato di Orizia: l'accostamento *caruit deus* rileva il paradosso del desiderio divino frustrato. *Orithyia*: il quadrisillabo in clausola, che rende l'esametro spondiaco (con sinizesi del gruppo *-yi-*), è un raffinato metrismo poetico che risale al modello di Apollonio, I 212 οὕς ποτ' Ἐρεχθῆϊς Βορέῃ τέκεν Ὠρείθυια. Ovidio (che lo usa anche a VII 695 e in *Am.* I 6, 53) si colloca in una linea che ha precedenti illustri (Virgilio, *Geor.* IV 463 *Actias Orithyia* e *Aen.* XI 83; Properzio, I 20, 31; III 7, 13; seguiranno Valerio Flacco, I 468; Stazio, *Theb.* XII 630), ma al tempo stesso si riaggancia direttamente al modello greco, qui attivo, del catalogo degli Argonauti in Apollonio. Orizia è un nome parlante: è «colei che infuria sui monti», vale a dire la tempesta in quanto «sposa del vento» per antonomasia, cioè Borea («re dei venti»

lo dice Pindaro, *Pyth.* 4, 182): cfr. E. Frank, in *RE* XVIII 1939, coll. 951-3, *s. u.*; Simon 1967, p. 108.

685-6. *blanditiis ... uento*: che la Tracia sia la «casa» dei venti, in particolare di Borea, è motivo tradizionale (già Omero, *Il.* XXIII 229-30 «i venti se ne tornarono a casa, attraverso il mare di Tracia che si gonfiò di onde furenti»; trad. M.G. Ciani; per Borea cfr. Janka 1997 ad *Ars* II 431); così come tradizionale è la loro caratterizzazione attraverso i tratti dell'ira (connessa anche al loro essere dèi; p. es. Virgilio, *Aen.* I 57) e della violenza minacciosa: quella di Borea è suggerita già dalla sua prima menzione nel poema, nella cosmogonia: I 64-5 *Scythiam septemque Triones / horrifer inuasit Boreas* (cfr. anche Rosati 1996 a *Her.* 18, 39 *saeuis*).

687. *et merito*: un *incipit ex abrupto* adeguato alla natura impulsiva, e all'esasperazione, del dio frustrato nel suo desiderio (non a caso trova paralleli significativi nel discorso degli amanti elegiaci: cfr. Properzio, I 17, 1, con Fedeli 1980; Ovidio, *Am.* III 12, 9). Presuppone (come conferma *quid enim*, che implica il seguito di una riflessione interiore) un pensiero inespresso verbalmente e lungamente coltivato: esemplare il riscontro di Biblide, IX 585-6 *et merito! quid enim temeraria uulneris huius / indicium feci?* *tela*: indica qui delle metaforiche «armi», cioè risorse proprie di un vento tradizionalmente violento, richiamando un campo semantico centrale nella rappresentazione della tempesta come «battaglia dei venti».

690-9. *apta ... orbem*: l'autorappresentazione di Borea è un'aretalogia (come p. es. quella del Sole a IV 226 sgg.) che celebra il suo potere divino fondato sulla forza. La *uis* (la parola-chiave già introdotta ai vv. 684 e 688) viene rivendicata (con le tipiche ripetizioni dello stile innologico: *uis ... ui ... ui*; *mihi ... idem ego ... idem ego*) come lo strumento delle sue *aristie*, o nel misurarsi con altre forze della natura o con i fratelli-venti (ritenuti tali fin da Esiodo, *Theog.* 378 sgg.): l'immagine condensata in *luctor* è quella di una schiera di lottatori impegnati nel corpo a corpo fra di loro. Nonostante l'uso poetico di *campus* per lo spazio celeste (come in Virgilio, *Aen.* VI 887 *aeris in campis*), è evidente infatti che qui si richiama l'immagine del campo di combattimento: il lettore romano avrà pensato al *campus Martis*, teatro delle attività ginnico-atletiche tradizionalmente antitetiche alle mollezze dell'eros (Orazio, *Carm.* I 8, 3-4), alle quali evidentemente lo stesso Borea si sente inadeguato (*dedecet*, v. 689, dà una valutazione «etico-estetica» di quel comportamento remissivo a lui inappropriato). <

694. *luctor*: quella della lotta, o battaglia dei venti, è metafora tradizionale, p. es. in Virgilio, *Aen.* I 53 *luctantis uentos*, o in Orazio, *Carm.* I 1, 15 *luctantem Icariis fluctibus Africum*; ma qui Borea è immaginato proprio come un lottatore in azione (cfr. vv. 242-3 *contulerant arto luctantia nexu / pectora pectoribus*). L'effetto di Borea sui vari spazi della natura, cielo, mare (potere che vanta anche Medea, in un'analoga aretalogia di sé stessa, a VII 201 *stantia concutio cantu freta*; mentre in *Her.* 8, 118 è Giove che *freta ... quatit*) e terra, ha i tratti di un'aggressione violenta (*pello, concutio, uerto, induro, pulso*), le cui vaste sonorità cosmiche (v. 695; forse c'è un nesso con l'etimologia di Borea: cfr. Maltby 1991, p. 83) la fanno apparire come un assalto dei Giganti. Il quadro descritto mostra analogie con la famosa similitudine virgiliana di *Aen.* IV 441 sgg. (*ac uelut annoso ualidam cum robore quercum / Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc / eruere inter se certant; it stridor, et altae / consternunt terram concusso stipite frondes; / ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras / aetherias, tantum radice in Tartara tendit*), il cui cliché gigantomachico è stato già segnalato (Hardie 1986, pp. 280-1); e la rappresentazione che Borea fa di sé come gigante diventa anche graficamente più evidente nell'immagine di una figura che (v. 698) penetrando le viscere della terra (l'espressione ha un parallelo a V 502) inarca la schiena per rovesciare la struttura fisica e l'assetto del mondo. Si tratta del tipico gesto della sovversione, lo stesso di Tifeo a V 354-8 in lotta per liberarsi (*remoliri luctatur ~ molimine luctor*), con la stessa immagine della terra tremante (*tremit tellus ~ totumque tremoribus orbem*) e delle ombre infernali impaurite (*trepidantes ... umbras ~ sollicito manes*). Come emblema di una forza intrinsecamente sovversiva che necessita di controllo, Borea si allinea allo schema da Gigantomachia che Virgilio aveva costruito per Eolo e la tempesta dei venti (Hardie 1986, pp. 90-7). L'idea dei venti che si condensano gonfiando le cavità della terra (richiamata anche nel discorso «scientifico» di Pitagora a XV 342 sgg., in partic. vv. 345-6 *illas aperire cauernas; / siue leues imis uenti cohibentur in antris*) risale alla teoria pneumologica che era stata illustrata da Lucrezio, VI 557 sgg. (e ampiamente spiegata anche in trattati come Seneca, *Nat. quaest.* VI 23: cfr. Parroni 2002, *ad loc.*), ma Ovidio «rimitologizza» il poeta razionalista attribuendo le cause dei terremoti all'aggressività del dio-vento.

695. *concursibus*: comune per le metaforiche battaglie dei venti (p. es. XIV 544, sulla scia di Ennio, *Annales* 432-4 Skutsch *concurrunt ueluti uenti, quom spiritus Austri / imbricitor Aquiloque suo cum flamine contra / indu mari magno fluctus extollere certant*; Virgilio, *Geor.* I 318 *omnia uentorum concurrere proelia uidi*; ecc.), ma suggerisce anche l'immagine dello scontro propriamente militare (*OLD*, *s. u.* 2).

700-1. *thalamos ... Erectheus*: nel rivendicare il ricorso alla forza, è implicito qui un riferimento più specifico all'ambito della conquista erotica (di cui Borea diventa un paradigma: cfr. *Fasti* V 203-4), e cioè <

il rifiuto del modello «civilizzato» proposto da Ciane nel libro precedente (V 415-8), e di fatto praticato anche nell'accordo fra Pandione e Tereo per la mano di Procne (VI 426-8). In questo senso il ritorno alla violenza di un dio su una donna sembra una regressione al modello dominante nei libri I-V del poema (Cole 2008, p. 111), anche se, diversamente da quel modello, il dio fa poi di lei la sua legittima *coniunx* e *genetrix* (vv. 711-2) dei suoi figli.

702-10. *haec Boreas ... raptor*: enunciato il suo programma, Borea passa dalle parole ai fatti: agitando con forza le ali, fino a sommuovere l'acqua del mare (immagine topica dell'epica: *Aen.* I 85 sgg.), e sollevando un nembo di polvere, si avventa su Orizia impaurita, che investe protetto da una nube, e la stringe nel suo amplesso. La scena è chiaramente modellata su Apollonio Rodio, I 213-8 «qui (*scil.* in Tracia) l'aveva portata il trace Borea, strappandola via dalla terra di Cecrope, dove vicino all'Ilisso compiva volute di danza; la portò via di là, e nel luogo che chiamano Roccia di Sarpedonte, vicino alle correnti del fiume Ergino, la possedette, avvolta tutta da nuvole oscure (λυγαίοις ἐδάμασσε περὶ νεφέεσσι καλύψας)» (trad. G. Paduano), ma forse risente anche di suggestioni della tragedia (p. es., l'immagine della nuvola «protettrice» doveva essere già in Eschilo: cfr. Simon 1967, p. 122). Ovidio rappresenta il vento da un lato conservando i tratti naturalistici del fenomeno meteorologico, dall'altro traducendoli in un linguaggio antropomorfico-simbolico, per cui il dio-vento è un cavaliere impetuoso, che vola su un carro sfiorando le cime dei monti col suo grande mantello aperto (a fronte del leggero chitone attribuitogli nella tradizione figurativa: cfr. sotto), e avvolge nel suo abbraccio la donna-vittima continuando la corsa travolgente fino a raggiungere il suo «castello» (*raptor*, una parola e figura-chiave del libro precedente, è collocata strategicamente in posizione finale). Evidenti anche sotto questo aspetto (oltre che sul piano «teorico») le analogie con il modello di Dite.

702. *haec ... locutus*: l'esibita indifferenza alla esatta riproduzione <
delle parole di Borea è una clamorosa violazione delle convenzioni epiche che postulano una riproduzione fedele della realtà narrata (*aut his non inferiora* rileva il carattere topico del linguaggio pertinente a una tipologia di personaggio ben precisa); formulazione analoga (pur con le ovvie differenze di genere) in *Her.* 18, 75 *haec ego uel certe non his diuersa locutus*, e 2, 146 *aut hoc aut simili carmine*. La notazione qui, comunque, sembra implicare un'intenzione più precisa: il frammento dell'*Orizia* di Eschilo a noi noto ci è preservato dall'autore del trattato *Del Sublime* (3, 1) come esempio tipico di dizione sostenuta fin quasi al ridicolo, e dunque l'accenno ironico alla magniloquenza di Borea non sembra innocente. Ma il discorso metaletterario, con lo

specifico riferimento alla grandiosità del modello eschileo, sembra implicito anche in un altro dettaglio del testo, e cioè nel termine *palla*, il solenne, lungo abito a strascico della tragedia (gr. σύρμα), che anche altrove Ovidio usa quasi come simbolo di questo genere letterario (*Am.* II 18, 15 *pallamque meam pictosque cothurnos*, con McKeown 1998; III 1, 11-2; ecc.), e che Orazio identifica come abito tipicamente eschileo: cfr. *Ars* 278-9 *personae pallaeque repertor honestae / Aeschylus*, appena prima di un riferimento all'altezza del registro espressivo proprio del grande tragico (*docuit magnumque loqui nitique cothurno*, v. 280).

707. *fuluis ... alis*: l'amplesso in cui Borea stringe Orizia (evidente in *amplectitur* la valenza propriamente erotica del verbo: Adams 1982, p. 181) è visualizzato come quello di un uccello che avvolge la vittima fra le sue grandi ali. Queste sono dette «fulve», un colore frequente per il piumaggio di diversi volatili (cfr. Bömer a V 546), ma che qui ha il vantaggio di esserlo anche per la polvere (o una nuvola, o la sabbia), che viene immaginata come il «mantello» che Borea si trascina dietro: prima di Pacuvio (*TRF* 190 *fuluum ut pulverem*), già Ennio, *Annales* 315 Skutsch usava un'immagine come *puluis fulua uolat* che anche nel verbo si presta a suggerire l'idea di un volatile, preparando in qualche modo la strada alla sovrapposizione realizzata da Ovidio. La rappresentazione dei venti come alati (in Ovidio già a I 264 *madidis Notus euolat alis*; prima p. es. Virgilio, *Geor.* III 201; *Aen.* XII 454) era un dato frequente nelle arti figurative, dove essi sono raffigurati librati in volo, con corte e sottili vesti svolazzanti, e con ali talora sul dorso, o sulle tempie o ai piedi (cfr. H. Sichtermann, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* V 1963, pp. 1132-4, *s. u.* «Venti»). Lo stesso Borea, tra tutti i venti privilegiato come soggetto artistico, viene p. es. rappresentato come uomo dotato di ali, una veste corta, barba e folta capigliatura, anche sulla cosiddetta Torre dei venti di Atene (I sec. a.C.; Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 135 n. 5); in Ovidio cfr. anche *Trist.* III 10, 45 *quamuis Boreas iactatis insonet alis* e *Pont.* I 5, 72 *quo Boreas penna deficiente uenit*. Per l'immagine dell'amplesso sono invece interessanti una serie di modelli iconografici, generalmente dei secc. V-IV a.C., con Borea che abbraccia e/o solleva in aria Orizia, con due grandi ali aperte sullo sfondo (Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 138 nn. 64-5, 68-73 ecc.). Anche ai figli di Borea, Zete e Calai, le ali venivano attribuite fin da Pindaro, *Pyth.* 4, 183 («eroi col brivido sul dorso delle ali purpuree», trad. B. Gentili); una descrizione insieme analitica e fantastica ne offre Apollonio Rodio, I 219-23 «Levandosi, entrambi scuotevano alle tempie e ai piedi, dall'una parte e dall'altra, grande stupore a vedersi, ali nere lucenti di scaglie dorate, e sul dorso, dalla cima del capo e da ambo i lati del collo, s'agitavano ai soffi

del vento le nere splendide chiome» (trad. G. Paduano; cfr. anche Properzio, I 20, 29-30).

710. *Ciconum*: una leggendaria popolazione della Tracia (cfr. anche X 2; XI 3 e XV 313), menzionata da Omero in relazione alle imprese di Odisseo (*Od.* IX 39 sgg.), probabilmente usata qui come designazione generica per indicare il carattere estremo del luogo della «casa» di Borea (per le designazioni, spesso analogamente generiche, delle altre fonti cfr. Kaempf-Dimitriadou 1986, p. 140).

711-8. Dall'unione di Borea con Orizia nascono i due gemelli Calai e Zete, noti soprattutto per la loro partecipazione all'impresa degli Argonauti (in cui trovarono la morte). Nella crescita delle loro ali sta l'elemento «metamorfico» della storia.

711. *gelidi ... tyranni*: il «tiranno di ghiaccio» è antonomasia di Borea, una definizione che, come altrove (cfr. *Her.* 18, 41-2 *tam gelidus quod sis, num te tamen, inprobe, quondam / ignibus Actaeis incaluisse negas?*, con la nota di Rosati 1996), sfrutta il paradosso del suo «infiammarsi» per l'amata Orizia. *Actaea*: il prezioso aggettivo («ateniese», già a II 554 e 720) ha una storia poetica illustre, anche per il fatto di essere la prima parola dell'*Ecale* di Callimaco (cfr. Hollis 1990, p. 137), in contesto riguardante Eretteo, padre di Orizia. In latino è introdotto da Virgilio, *Ecl.* 2, 24 *in Actaeo Aracyntho*, ed essendo qui riferito a Orizia potrebbe contenere un'allusione all'altrettanto ricercato sinonimo *Actias*, di matrice euforionea, presente nel nesso *Actias Orithyia* di *Geor.* IV 463.

720-1. *uellera ... carina*: il libro si chiude sull'immagine di Argo, la prima nave (che con l'inizio della navigazione segna una svolta anche nella storia del mondo rappresentata dal poema), che dalla Tessaglia prende il mare verso la Colchide. Si tratta di una chiusa evidentemente metapoetica, in linea con una tradizione che risale almeno alla poesia ellenistica e ha ampia fortuna in quella latina del I sec. a.C. (cfr. G. Lieberg, *Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur*, «GIF» XXI 1969, pp. 209-40; Holzberg 1998, pp. 90-2). In realtà l'identificazione di Argo con la prima nave, che già qui entra in contraddizione con i precedenti viaggi per mare di Tereo (vv. 444-6 e 511-20, ma cfr. anche 422; I 293-4; III 590 sgg.), non è pacifica (cfr. S. Jackson, *Argo: the First Ship?*, «RhM» CXL 1997, pp. 249-57; in Ovidio cfr. comunque *Am.* II 11, 1 sgg., con McKeown 1998). Tuttavia nella tradizione letteraria alla navigazione degli Argonauti (in un poema pre-omerico che avrebbe fatto da modello al viaggio odissiaco) si faceva risalire l'origine dell'epica e dunque dell'attività poetica *tout court* (i dati in S. Harrison, *The Primal Voyage and the Ocean of Epos: Two Aspects of Metapoetic Imagery in Catullus, Virgil and Horace*, «Dictynna» IV 2007). Poteva essere utile dunque richiamarla, in chiave metapoetica, in uno snodo strutturale necessario a introdurre la figura di Medea, a quel mito strettamente associata. L'immagine del vello fiammante che come una bandiera lontana, al di là di un mare sconosciuto, fa da obiettivo del «folle volo» argonautico, è il simbolo che apre una nuova fase, oltre che un nuovo libro, del viaggio in cui Ovidio accompagna i suoi lettori. Quell'immagine è potenziata dall'accumulo semantico *uellera ... uillo*, che ha un parallelo in *Ars* III 335-6 *dictaque Varroni fuluis insignia uillis / uellera* (con Gibson 2003), e sembra suggerire che a Roma quel simbolo doveva identificare il mito argonautico proprio con gli *Argonautica* di Varrone Atacino. L'effetto di *suggestio falsi* che ne deriva è notevole, perché Ovidio sembra annunciare l'intenzione di comporre anche lui una sezione di *Argonautica*, mentre avremo in sequenza una riscrittura di Medea, Ecale e Catullo, 64 ma ben poco eroismo argonautico. *Minyis*: gli Argonauti sono indicati (qui e subito dopo, a VII 1) come discendenti di Minia, fondatore di Orcomeno, che è stato menzionato in un altro snodo strutturale del poema, a IV 1. La denominazione è tradizionale e largamente diffusa: cfr. soprattutto Apollonio, I 229-33 e Bessone 1997 a *Her.* 12, 65.

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