

COMMENTO

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

La struttura del libro è molto più unitaria del consueto e ha pochi paralleli nel poema: tutti o quasi i personaggi hanno una relazione con la famiglia di Cadmo e con i tempi più antichi della città di Tebe in Beozia: una relazione genealogica, cronologica e territoriale. Non mancano anche immagini e richiami figurativi, che hanno quasi un valore di continuità simbolica, come le ricorrenti forme di serpente che interessano a vari livelli quasi ogni episodio (cfr. Norwood 1964, p. 172). In realtà, la tendenza del poema a scavalcare le divisioni di libro è presente anche qui; il libro III è fra i pochi delle *Metamorfosi* ad avere compattezza, ma buona parte dei fattori che gli garantiscono unità continuano anche nel IV, in particolare sino alla fine della storia di Cadmo (v. 603; cfr. la nota a IV 569-70) oppure all'entrata in scena della Gorgone (v. 618). L'immagine del serpente, che collega le due figure centrali di questa parte del poema, Dioniso e Medusa, si propaga anche al finale del libro IV, che termina con la parola *angues*.

La concatenazione delle storie su base geografica ristretta è una novità per quest'opera, che nei primi due libri è distribuita su quasi tutte le principali aree della Grecia, e inoltre ha visitato, con il mito di Fetonte, l'estremo Oriente e l'estremo Occidente del mondo abitato. Trattazioni di cicli leggendari, storici e antiquari legati a una certa regione greca erano familiari sia in prosa (logografi, storiografia locale, attidografi) sia in poesia (in generi epici ed elegiaci minori dell'età ellenistica), ma con la scelta delle antiche storie di Tebe e della montagna beotica Ovidio si mette soprattutto in concorrenza con la tragedia classica. Ancora più interessante è la densità di relazioni tematiche e ideologiche che connette insieme i vari episodi: temi ricorrenti sono la sessualità femminile, i tranelli della visione (cfr. Scarpi 1996, p. 547 su «trasgressioni» che si collocano tutte «all'interno di un codice ottico»; Feldherr 1997 sulla logica di potere che accompagna l'assegnazione dei ruoli di spettatore e «vittima spettacolare»; per i riferimenti all'anfiteatro in momenti cruciali cfr. le note a 111-4; 246-7; 708-9), e la dif-

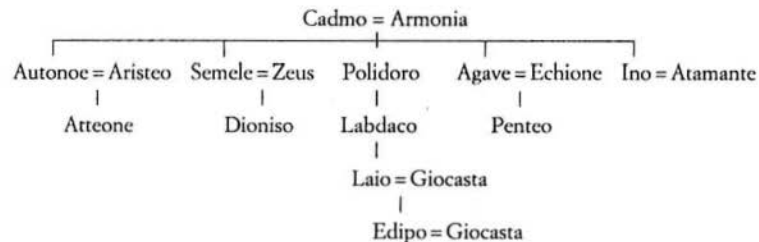
ficoltà di capire la logica punitiva degli dèi. Costante è il ruolo della profezia e delle sue minacciose conseguenze.

Più in particolare, Tebe, che con i suoi dintorni è sede di tutti gli episodi, si configura come un vero e proprio «mondo tragico», coerente nella sua tendenza alla confusione e alla catastrofe; un mondo in cui entra continuamente in crisi il rapporto fra umano e divino (spesso attraverso disastrosi equivoci o errori di comunicazione) e quello della famiglia con sé stessa o con lo stato. Le storie tebane sono legate insieme non solo dalla tradizione mitico-letteraria ma da temi di grande importanza: la città e la sua crisi, i rapporti fra uomo, dio e animale e il problema dell'identità personale: con Atteone e Penteo entra in crisi la separazione fra uomo e animale, con Semele quella fra umano e divino, con Tiresia la distinzione uomo-donna, con Narciso il rapporto fra io e immagine; un altro famoso mito di crisi di identità e di rapporti familiari, quello di Edipo, è solo accennato una volta nell'intero poema (VII 759-61) ma esercita comunque indirettamente la sua influenza. Una serie di anticipazioni, quasi sempre sotto traccia, converge verso la figura di Dioniso. Cadmo ha un ruolo di iniziatore della stirpe regale da cui Dioniso si staccherà, come eccezionale figura di divinità dalle origini umane; Tiresia compare nella vicenda principale di Dioniso e Penteo e in quella di Narciso; Atteone fa parte della famiglia di Cadmo ed è collegato all'immaginario dionisiaco dalla modalità della sua morte, un selvaggio smembramento; la storia di Semele conduce direttamente alla nascita di Dioniso; Narciso è per certi versi figura emarginata, ma è collegato da implicite somiglianze con Edipo (cfr. la nota a 348), e forse il fiore a cui il suo nome si lega ha connotazioni dionisiache (ved. la nota a 339-510). Sulle connessioni anche implicite fra le storie di questo libro e la loro matrice tragica cfr. soprattutto Hardie 1990; Gildenhard - Zissos 2000. L'importanza del dionisismo si svela poi verso la fine del libro nella storia di Penteo. Qui Ovidio sfrutta al massimo due caratteristiche permanenti del culto bacchico nella cultura antica: la sua oscillazione fra trasgressione e integrazione, esotismo e tradizione, per cui si tratta di un culto sempre integrato e sempre da integrare nella società a cui si fa riferimento, sia essa greca o romana (cfr. la nota a 511-732); e la particolare vicinanza fra questo culto e l'attività del poeta come persona ispirata e come manipolatore di illusioni e immagini. Il secondo elemento sembra incoraggiare una sorta di complicità fra il poeta e il dio, mentre il primo suggerisce di continuo ansietà e conflitti all'interno del mito che legittima l'origine del culto di Dioniso e il suo inserimento nella società.

Altra figura che fa da connettivo tra varie storie e momenti del libro è quella di Tiresia, il vate tebano, per la cui influenza Ovidio si

poteva rifare sia alla tragedia greca sia all'inno di Callimaco, *I lavacri di Pallade* (quest'ultimo in particolare per il nesso fra Tiresia e Atteone; ved. la nota a 138-252). L'importanza del personaggio nel contesto del poema di Ovidio e della sua trama complessiva è accresciuta dal fatto che si tratta del primo esempio di «vate» nelle *Metamorfosi*, cioè di personaggio umano che gode di una comunicazione privilegiata con il divino. Ma il libro abbonda di personaggi umani che sono «primi esempi» di una categoria importante, ad esempio Narciso, che è insieme esponente di una perversione unica, irripetibile, e primo esempio nell'intero poema di un essere umano che si innamora. Dopo tanti esempi di «innamoramento» divino, spesso espresso come pura libidine e dominazione, Narciso sembra indicare la strada di una visione più umana, anche se perversa, della passione d'amore, una strada difficile in questo poema, che sarà continuata nel libro IV dalla vicenda meno trasgressiva di Piramo e Tisbe.

La lettura dei libri III e IV è facilitata da uno sguardo all'albero genealogico di Cadmo, schema che Ovidio aveva sicuramente presente, e che si ricollega sia all'episodio di Europa sia, implicitamente, a quello di Io (cfr. Barchiesi 2005, p. 229 nota a I 748-50 e la sequenza genealogica in Apollodoro, III 4, 1 sgg. [21 sgg.]).



I successivi eventi della storia mitica di Tebe, che offrono ricca materia a epos e tragedia, sono affrontati nel poema solo in modo episodico e spesso indiretto o allusivo; in VI 145-312 si ha la storia della distruzione della famiglia intera del re Anfione (che si suicida in VI 271-2, mentre tutta l'enfasi si incentra sul destino della sua consorte, la regina di origine lidia Niobe); al regno di Edipo, figlio del successore di Anfione, Laio, si allude brevemente in VII 759-60; alla guerra di successione fra i figli di Edipo, che porta alla spedizione dei Sette contro Tebe, si riferisce la profezia di Temi in IX 403-8, che anticipa anche la successiva spedizione degli Epigoni (IX 409-17); la nascita di Eracle a Tebe è ricordata indirettamente a IX 284-323; la Tebe di Edipo è ormai niente più che un nome ai tempi di Pitagora (XV 429,

se genuino). In tutta la sua trattazione Ovidio mostra di aver attentamente meditato il ruolo cruciale di Tebe nell'immaginario tragico ateniese: nel dramma attico la città viene trattata come una «anti-Atene» e come una «Atene da incubo», per cui la reazione del pubblico si può orientare o verso una polarizzazione fra le catastrofi tebane e i successi della società ateniese, o verso una angosciata proiezione di Tebe sulla realtà contemporanea della propria *polis*; il fascino della tragedia sta proprio nell'oscillazione o nell'indecisione fra queste due opzioni (cfr. F.I. Zeitlin, «Thebes: theater of self and society in Athenian drama», in P. Euben [ed.], *Greek tragedy and political theory*, Berkeley-Los Angeles 1986, pp. 101-41; Zeitlin 1996). La relazione fra Atene e Tebe viene presupposta come modello là dove Ovidio introduce legami di opposizione e identità fra Tebe e Roma (per alcuni esempi ved. le note a 101-30; Hardie 1990; la tecnica del dualismo tra opposizione e proiezione era anche un importante insegnamento del mito virgiliano di Didone e Cartagine nei suoi rapporti con Roma: Cartagine come anti-Roma e come proiezione di inquietudini romane).

1-137. *Cadmo*. Cadmo, figlio di Agenore re di Tiro, fratello di Europa, di Cilice e di Fenice (cfr. Euripide, *TGF* V 819), viene mandato alla ricerca di Europa ma incontra un destino ben diverso: fonda la gloriosa città greca di Tebe in Beozia. Per la tradizione alternativa secondo cui Cadmo è autoctono ved. Erodoto, V 58-9; Euripide, *Phoen.* 638 sgg. Sulle varianti della leggenda ved. soprattutto A.W. Gomme, *The legend of Cadmus and the Logographi*, «JHS» XXXIII 1913, pp. 53-72; 223-45; F. Vian, *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris 1963; Gantz 1993, pp. 208-11; 467-73. Il personaggio ha un forte grado di identificazione con la sua città e la sua gente, paragonabile a quello di Romolo con i Romani: sono correnti in poesia greca formule come «Cadmeide», «Cadmea», «città di Cadmo», «Cadmei», e perfino Καδμογενεῖς e «cittadini di Cadmo», cfr. p. es. Omero, *Il.* IV 385-8; Esiodo, *Theog.* 326; *Op.* 162; fr. 193, 2 M. - W.; Stesicoro, *PMGF* 222b, 228-9; *POxy.* 3876, fr. 39, 15; Eschilo, *Theb.* 1; 9; 135-6; 302-3; Pindaro, *Pyth.* 8, 47; Sofocle, *Oed. tyr.* 1; Euripide, *Suppl.* 11-2; *Her. fur.* 543; *Phoen.* 807-8.

La figura di Cadmo, nella sua posizione di progenitore della casa regnante di Tebe, è presente come punto di riferimento in tutto il libro III e parte del IV: in IV 563-603 viene narrata la fine della sua vita - almeno, della sua vita di uomo - e si esaurisce con lui la sezione tebana del poema. La logica organizzativa della genealogia, usuale strumento ordinatore nella mitologia e nella poesia mitologica preoviddiana, viene però superata da una costruzione drammatica, in cui il

destino e il rapporto con il sacro diventano i veri centri di interesse (cfr. anche Otis 1966, p. 131).

La possibilità che Cadmo avesse un ruolo importante anche in tragedie dedicate a lui è discussa. Una tragedia di Euripide, *Cadmos*, è attestata unicamente (*TGF* V 448) in un passo difficile degli scolii di Probo alle *Bucoliche* di Virgilio (6, 31), ma Kannicht, *ad loc.* è scettico sul valore della testimonianza; l'allusione di Orazio (*Ars* 187) alla metamorfosi di Cadmo in serpente nel quadro di una discussione del verosimile drammaturgico non significa necessariamente che il personaggio fosse *protagonista* di una tragedia. Orazio può avere di mira la semplice presentazione dell'evento miracoloso come riferito durante l'azione scenica o anche solo come allusione, il che avviene ad esempio in una tragedia ben nota sia a Orazio sia a Ovidio, le *Baccanti* di Euripide (1330 sgg.; Brink 1971, p. 248; cfr. invece IV 598 *quisquis adest [aderant comites] terretur*). La figura di Cadmo ha comunque grande rilievo nella tragedia attica quando si vuole stabilire un nesso tra le vicissitudini di Tebe e le sue origini. Il coro delle *Fenicie* di Euripide (il drammaturgo preferito di Ovidio e un modello ricorrente in tutto il libro III; della tragedia, una delle più lette nel mondo antico, esisteva in latino un noto adattamento di Accio) è costituito da fanciulle fenicie inviate dalla casata Agenoride di Tiro, e la tragedia si riconnette al nesso tradizionale tra culto delfico, fondazione cadmea, continuità della stirpe, e archetipo della guerra civile come mito di fondazione. Inoltre il primo stasimo della tragedia (*Phoen.* 638 sgg.) contiene una ricapitolazione della vicenda di Cadmo, con forti nessi rispetto all'attualità drammatica della storia dei *Sette contro Tebe* (cfr. Mastronarde 1994, p. 330): Cadmo guidato dall'oracolo delfico e ignaro del futuro (come un giorno accadrà a Edipo) afferma il suo diritto di fondatore sulla fertilità prospera della terra di Tebe (che anticipa l'irrompere pericoloso del dio della fertilità Dioniso), ma si scontra anche con i suoi mostri e le sue potenze divine e, paradossalmente, arriva a fondare la città attraverso un atto di guerra civile (tema di molte tragedie tebane, ma naturalmente di interesse anche per il tema delle origini di Roma). Ved. anche Euripide, *Phrixos B'*, *TGF* V 819; *Her. fur.* 4-7; 252-3, e naturalmente il ruolo di Cadmo nelle *Baccanti*, che ha influenza sulla parte finale di questo libro del poema, cfr. le note a 564-5 e 731-3.

La figura di Cadmo ha grande sviluppo nelle *Dionisiache* di Nonno, dove è protagonista dei libri III-V, la cosiddetta «Cadmeide». In Ovidio, acquista importanza grazie al continuo rimando alla figura di Enea nella tradizione virgiliana (cfr. Hardie 1990). Come Enea, Cadmo trasforma un disperato esilio da lontane terre asiatiche nella inaspettata fondazione di una città e di una stirpe di dominatori. Ci sarà

però, come è tipico di Tebe, un multiplo rovesciamento: prima la resistenza del dragone, poi in seguito (vv. 131-9) la ripresa del motivo dell'«esilio felice» in un contesto di ironia tragica, infine di quello dei «figli del serpente» nel discorso patriottico dello sciagurato Penteo (vv. 543-6).

L'episodio comprende ai vv. 50-130 una estesa narrazione dai toni spesso epici ed elevati, in cui si assiste – per la prima volta in questo anomalo poema epico – a vere e proprie *gesta guerriere*. I due momenti più spettacolari della narrazione sono segnati però, come si addice alla poetica di Ovidio, da una ricerca dell'abnorme e del paradossale. Cadmo si scontra non con un nemico umano, ma con un mostro (in una situazione leggendaria che ricorre in varie forme e contesti in tutta la tradizione mediterranea e indoeuropea: Fontenrose 1959; C. Watkins, *How to kill a dragon*, New York 1995) e i «figli della terra» danno vita a una sorta di spettacolo gladiatorio più che a una regolare battaglia epica.

1-2. *Iamque ... tenebat*: l'uso di *iamque* crea una transizione particolarmente fluida con il finale del libro II, e, con malizia, un'aspettativa poi frustrata. L'incontro erotico di Giove con Europa (cfr. Barchiesi 2005, p. 310 nota a II 874-5) viene accennato solo in *se confessus erat*. La continuità del racconto, che scavalca la cesura fra i libri, si perde già al terzo verso del nuovo libro: Ovidio ironizza sulla tradizione per cui l'epica tende a segmentarsi in libri tematicamente autonomi, organizzati su inizi e finali che funzionano come demarcazioni artistiche e concettuali della materia narrativa. L'attenzione si sposta poi bruscamente su un altro bovino, la vacca che guiderà Cadmo fino al sito di Tebe. Scegliendo di non accompagnare Europa verso il suo destino nell'isola di Creta (isola famosa per il monte Ditte sacro a Giove; cfr. invece Apollodoro, III 1, 1 [1-3]), Ovidio perde contatto con un filone importante della genealogia eroica, quello di Minosse, che compare in questo poema molto più avanti, a partire da VII 456 sgg. Per l'implicito nesso Dioniso-toro (su cui ved. Barchiesi 2005, p. 310 nota a II 874-5), che funziona come introduzione figurativa all'intero libro, cfr. Euripide, *Bacch.* 617 sgg.

3-5. *pater ... exilium*: il nome del padre ignaro si ricava da II 858, e torna visibile con drammatica evidenza nel patronimico del v. 8. Il verbo *perquirere*, solo qui in Ovidio, in poesia elevata prima di lui solo in Lucrezio, VI 382, rende con forza il tema della disperata ricerca che si tramuta in esilio.

6-8. *orbe ... Agenorides*: naturalmente il problema di Cadmo non è insuperabile per una dea come Giunone, che nei primi libri del poema si dedica in modo ossessivo alla scoperta di questi adulteri. Con

orbe pererrato Ovidio enfatizza le dimensioni geografiche della ricerca, riecheggiando il sogno profetico in cui Enea, un altro profugo di origine orientale (cfr. vv. 7 *profugus*; 132 *exilio felix*; 538 con la nota relativa; Virgilio, *Aen.* I 2 *fato profugus*), si vede per la prima volta promettere la fondazione di una città in Occidente (Virgilio, *Aen.* II 295 *pererrato ... ponto*). La struttura allitterante del v. 7 lega insieme una serie di termini che sono associati a livello di senso (profugo, patria, padre) e isola, mettendolo in evidenza, il termine chiave della dolorosa situazione di Cadmo, «ira». *Agenorides*: il patronimico non sorprende nel contesto dello stile epico di questa narrazione, ma è pungente che Ovidio lo riservi al momento in cui Cadmo è oppresso dalla terribile autorità paterna; in Virgilio l'uso di *Anchisiades* per Enea è spesso legato a motivazioni contestuali, non di segno negativo come qui. Cfr. per l'uso di *Agenorides* la nota a IV 563; Apollonio Rodio, III 1186 e Hunter 1989, *ad loc.*; per i problemi relativi alla paternità di Cadmo, Mastronarde 1994, pp. 218-9 su Euripide, *Phoen.* 217. La designazione «Agenoridi» ricompare anche in testimonianze epigrafiche che riguardano i culti bacchici, cfr. Scarpi 2004, p. 624.

8-9. *Phoebique oracula ... requirit*: l'oracolo è quello di Delfi, il più importante di Grecia, come è chiarito da *Castalio* al v. 14; una posizione geografica molto conveniente per Cadmo, che sta per trovare il suo destino nella confinante Beozia. I successivi riferimenti alla geografia sacra di Delfi, l'antro della fonte Castalia (v. 14) e il Cefiso (v. 19) attivano il ricordo del mito di fondazione dell'oracolo delfico, con l'abbattimento del serpente Pitone, ricordato in I 438-60, e quindi un'analogia con il destino di Cadmo; una funzione analoga a quella della geografia delfica nelle *Fenicie* di Euripide (v. 232 «gli antri del drago», per cui ved. Mastronarde 1994, p. 221).

10-3. «*bos ... uocato*»: la posizione iniziale di *bos* ha la funzione di spiegare l'etimologia del nome greco *Boeotia*, Βοιωτία, grazie alla sovrapposibilità delle parole per dire «mucca» in greco e latino. Per la tradizione greca ved. Castore di Rodi, *FGrHist* 250 F 51; Bömer, *ad loc.* Sin qui il dio è insolitamente chiaro e didascalico, più come un pedante scoliasta che come un enigmatico poeta ellenistico. Ma il chiarimento successivo, secondo cui la terra giusta sarà indicata dal riposo della giovenca (v. 12 *requieverit*) sembra suggerire scherzosamente che l'etimologia comprenda anche il latino *otia*, Beozia = terra della giovenca che riposa. Per una versione più dettagliata dell'oracolo e dell'itinerario va confrontato Nonno, IV 303 sgg. L'assenza del nome Tebe, che compare solo a partire dal v. 131 (in un momento critico, segnato da implicita ironia, cfr. la nota *ad loc.*), si spiega ancora meglio se si considera che le fonti sulla storia di Cadmo tendono a chiamare la città originaria Cadmea (Apollodoro, III 4, 1 [22]), nome

che resterà poi alla rocca della città (Diodoro Siculo, XIX 53, 3-5; Pausania, IX 5, 2), e precisano che Tebe avrà il suo nome solo più tardi, dalla moglie di Zeto (Apollodoro, III 5, 6 [45]) che si chiamava appunto Tebe; oppure, se il nome viene attribuito già a Cadmo (scoli a Euripide, *Phoen.* 638; Nonno, IV 303-6), lo spiegano come replica del nome della più famosa città egiziana, essendo l'Egitto la terra da cui trae origine la genealogia di Cadmo. Del resto anche una tragedia tebana posta in epoca successiva alla fondazione, i *Sette contro Tebe* di Eschilo, evita del tutto il toponimo che pure è citato nel titolo, come pure l'aggettivo tebani, e si riferisce invece in modo costante a Cadmo (cfr. la nota a 1-137). In ogni caso, come si vedrà, non mancheranno le sorprese dopo questa rivelazione così frontale e rassicurante. L'oracolo esametrico citato dagli scoli a Euripide, *Phoen.* 638 è ancora più dettagliato e non omette il riferimento all'agghiacciante sorpresa che attende Cadmo nel luogo che gli è stato destinato.

14-9. *Castalio ... arua*: la menzione della fonte Castalia e di Panope si ricollega alla geografia delfica e beotica, che è più dettagliata nel resoconto di Nonno (IV 309-45; ved. la nota di Gigli Piccardi 2003 a IV 331-47); quella del fiume Cefiso crea un collegamento funzionale con il mito di Narciso (cfr. III 351; I 369 per la geografia delfica nell'episodio della rinascita umana dopo il Diluvio). Panope, al confine tra Focide e Beozia, è località ricordata in connessione ai culti dionisiaci (Pausania, X 4, 3)

15. *lente*: è una perfetta descrizione del ritmo di questo verso, che si apre con una parola di cinque sillabe lunghe. Cfr. Nonno, IV 311-5 per il lento incedere del gruppo dietro alla vacca errante. *Incustodita* completa l'oracolo dei vv. 10-1 sottolineando il carattere ominoso dell'incontro – vacche al pascolo incustodite non sono uno spettacolo normale nella cultura contadina greco-romana.

17. *pressoque ... passu* ricorda il sintagma *pede presso* o *presso gradu*, spesso in uso in resoconti militari (Sallustio, *Hist.* III 96d; *Bellum Hispaniense* 29, 8; Livio, VIII 8, 9 e XXVIII 14, 14). La descrizione risente di un modello poetico ben più solenne, l'immagine di Lucrezio che segue il suo maestro Epicuro: Lucrezio, III 3-4 *te sequor ... inque tuis nunc / ficta pedum pono pressis uestigia signis* («io seguo le tue tracce ... e pongo oggi il piede sulle orme lasciate dai tuoi passi»).

24. *peregrinae*: sottolinea la differenza rispetto al più noto modulo rituale del baciare la terra *natale* al ritorno in patria (così Ulisse in Omero, *Od.* XIII 354; Bruto, reduce dall'oracolo delfico, in Livio, I 56, 12).

26. *sacra ... ministros*: l'uso di *ministri* fa pensare alla tradizione romana, e nello stesso senso valgono i richiami a *uiuis ... fontibus*, a un bosco inviolato e *incaeduus*; cfr. p. es. Virgilio, *Aen.* VIII 597-9 *est ingens gelidum lucus prope Caeritis amnem, / religione patrum late sacer;*

undique colles / inclusere caui et nigra nemus abiete cingunt («V'è un grande bosco sul gelido fiume di Cere ampiamente venerato dalla devozione dei padri; da tutte le parti lo racchiudono colli declivi e una selva di neri abeti»). D'altra parte dal seguito della storia risulta che, sia pure senza saperlo e nell'atto di compiere un rituale regolare, Cadmo va a disturbare proprio la sacralità del luogo, e che l'ignoto (v. 25) è anche un qualcosa di minaccioso; le cose erano andate meglio all'eroe fondatore Enea nella natura inesplorata del Lazio, cfr. la sua preghiera in *Aen.* VII 137-8 *adhuc ignota precatur / flumina*. La scelta di sacrificare a Giove non ha di per sé nulla di inconsueto, ma nel contesto sottolinea l'ignoranza dell'eroe che ha affrontato tante prove proprio a causa di un capriccio di Giove; inoltre il sacrificio porterà alla prova più difficile e inaspettata. Ovidio non specifica se ci sia per caso l'intenzione di sacrificare proprio la giovenca indicata dall'oracolo (come attestano alcune fonti; ved. Mastronarde 1994, p. 340).

28. *Silua uetus*: per l'inizio della *ἐκφρασις* cfr. Ovidio, *Am.* III 1, 1 *stat uetus et multos incaedua silua per annos*; III 13, 7 *stat uetus et densa praenubilus arbore lucus*.

29. *uirgis ac uimine*: l'allitterazione, come spesso in Ovidio, presuppone Virgilio (cfr. *Aen.* XI 65).

30. *arcum*: c'è un uso innovativo di *arcus* che rimanda al ricorrente contrasto fra arte e natura (cfr. vv. 158-60; del resto *arcus* come termine architettonico tende a soppiantare *fornix* solo a partire dall'età triumvirale); al v. 42, poi, c'è un uso ancora più inedito e metaforico, con riferimento alle curvature del serpente.

31. *uberibus ... antro*: la fonte è di solito identificata nella tradizione come Dirce, ma in termini strettamente cronologici il nome sarà imposto solo qualche generazione più tardi, quando Dirce moglie del tiranno Lico sarà gettata nella sorgente da Anfione e Zeto (Apollodoro, III 5, 5 [44]; problema analogo a quello del nome Tebe, ved. la nota a 10-3). La stessa fonte è collegata alla nascita di Dioniso in Euripide, *Bacch.* 519-22. D'altra parte Ovidio non si dà pensiero di aver già menzionato la fonte a II 239; come spesso accade, egli omette dei particolari che sono importanti per il rapporto fra mito e paesaggio greco e si concentra su elementi descrittivi o patetici. Qui la costruzione accurata del luogo ameno è funzionale a una sorpresa minacciosa, la comparsa del dragone guardiano che si aggiunge di colpo al paesaggio. Per effetti simili nella rappresentazione della natura ved. in genere Segal 1969. La sorpresa terribile legata al serpente è ancora più forte per chi ricorda le lodi delle acque sacre e «urbane» di Dirce tipiche della poesia di Pindaro (p. es. *Isth.* 6, 74-5; 8, 19-20; *Ol.* 10, 85).

32. *Martius anguis*: il serpente o dragone è talora esplicitamente un figlio di Ares (sulle varie tradizioni ved. Fontenrose 1959, p. 308

nt. 61; Mastronarde 1994, pp. 339-40). Il legame con la terra è sempre importante quando si tratta di rettili, e in particolare per i leggendari dragoni che agiscono come *genius loci*, cfr. in particolare I 438-40. Per la descrizione che segue ha importanza soprattutto il modello di Virgilio, *Aen.* II 203-27, in cui due serpenti che sono anche mostri marini emergono dal mare e massacrano Laocoonte e i suoi figli: il racconto è introdotto dal testimone e narratore Enea con un *horresco referens* (II 204). Altre fonti di ispirazione sono le similitudini epiche, ad esempio quella di Pirro con un serpente terribile in Virgilio, *Aen.* II 471-5: si ha la curiosa impressione che in questo episodio l'estetica della similitudine epica abbia invaso il racconto delle gesta eroiche (per questo principio generale del poema ovidiano ved. Barchiesi 2005, pp. CXLIV-CXLV).

33. *igne ... oculi*: forse basato su Ennio, *Annales* 484 Skutsch *semianimesque micant oculi*.

38. *caeruleus serpens*: presuppone usi poetici come Virgilio, *Geor.* IV 482; *Aen.* II 381.

40. *subitus ... artus*: di nuovo richiama lo stile patetico dell'epos: Virgilio, *Aen.* VII 446 *subitus tremor occupat artus*; XI 424 *tremor occupat artus*.

44-5. *corpore ... Arctos*: la curiosa similitudine inverte i processi tipici della poesia astronomica, in cui una costellazione è rappresentata con l'aiuto di una similitudine dal mondo terreno. Forse c'è un'allusione ironica al fatto che i Fenici (cfr. il verso successivo) di Cadmo sono famosi per la loro capacità di osservare il cielo stellato ai fini della navigazione. La costellazione che fa loro da guida, l'Orsa minore, è cinta dalle spire del Serpente, e i poeti astronomici greci e latini ricordano regolarmente questa preferenza; gli esempi latini di questo *topos* sono in effetti le uniche occorrenze del termine etnico *Phoenices* nella letteratura romana: Cicerone, *Nat. deor.* II 106 *Hac fidunt duce nocturna Phoenices in alto; / sed prior illa magis stellis distincta refulget, / et late prima confestim a nocte uidetur. / haec uero parua est, sed nautis usus in hac est: / nam cursu interiore breui conuertitur orbe. [...] has inter, ueluti rapido cum gurgite flumen, / toruu' Draco serpit supter superaque reuoluens / sese, conficiensque sinus e corpore flexos* («I Fenici si affidano a questa per guidare la loro rotta notturna sul mare. Ma quella brilla prima con stelle più fulgide ed è vista subito dall'inizio della notte per ampio spazio. Questa invece è piccola, ma è utile ai marinai perché si muove più all'interno su un'orbita breve. [...] Tra queste, come un fiume dalla corrente impetuosa, il Dragone terribile striscia girandosi sotto sopra e formando con il suo corpo spire tortuose»); Igino, *Astronomica* II 2d, 3-3, 1 *Incidit etiam compluribus erratio, quibus de causis minor Arctus Phoenice appelletur, et illi qui hanc obseruant uerius et di-*

ligentius nauigare dicantur ... Serpens. hic uasto corpore ostenditur inter duas Arctos conlocatus («Parecchi cadono in errore, poiché ignorano per quali ragioni l'Orsa Minore venga detta fenicia, e perché si dica che coloro che la seguono conducano meglio e con maggior esattezza la navigazione ... Il Serpente. Con il suo corpo immenso, esso si colloca tra le due Orse»); Germanico, 39-58 *Hinc Iouis altrices Helice Cynosuraque fulgent. / dat Grais Helice cursus maioribus astris, / Phoenicas Cynosura regit ... Sidoniamque ratem nunquam spectata fefellit. / has inter medias abrupti fluminis instar / immanis Serpens sinuosa uolumina torquet / hinc atque hinc supraque illas (mirabile monstrum). / cauda Helicen supra tendit; redit ad Cynosuran / squamigero lapsu. qua desinit ultima cauda / hac caput est Helices; flexu comprehenditur alto / Serpentis Cynosura; ille explicat amplius orbes / sublatusque retro maiorem respicit Arcton. / ardent ingentes oculi, caua tempora claris / ornantur flammis, mento sedet unicus ignis* («Per questa ragione risplendono le natrici di Giove, Elice e Cinosura. Con il suo più grande astro, Elice indica la rotta ai Greci, mentre Cinosura guida i Fenici. ... essa non ha mai indotto in errore un battello sidonio che ne abbia osservato l'aspetto. Nel mezzo tra queste, come un fiume impetuoso, l'immane Serpente rivolge le spire sinuose, da una parte e dall'altra, e al di sopra di esse [mostro prodigioso]. La sua coda si estende al di sopra di Elice, e quindi si volge a Cinosura scivolando scagliosa. Dove termina l'ultima parte della coda, qui c'è la testa di Elice. Da una profonda spira del Serpente è avvolta Cinosura; quello più ampiamente svolge le spire, e torna indietro così da guardare l'Orsa Maggiore. Ardono grandi gli occhi, le tempie cave sono attorniate da fiamme splendenti, sul mento un unico fuoco trova dimora»). Tutti questi esempi risalgono al modello poetico di Arato, *Phaenomena* 39-57 (τῆ δ' ἄρα Φοίνικες πίνουσι περὶ ὠοὶ θάλασσαν / ἀλλ' ἡ μὲν καθαρὴ καὶ ἐπιφράσασθαι ἐτοίμη / πολλὴ φαινομένη Ἑλικῆ πρώτης ἀπὸ νυκτός / ἡ δ' ἑτέρα ὀλίγη μὲν. ἀτὰρ ναύτησιν ἀρείων / μειότερη γὰρ πᾶσα περιστρέφεται στροφάλλιγι / τῆ καὶ Σιδόνιοι ἰθύντατα ναυτίλλονται. / τὰς δὲ δι' ἀμφοτέρων οἴη ποταμοῖο ἀπορροῆς / εἰλεῖται, μέγα θαῦμα, Δράκων. περὶ τ' ἀμφὶ τ' εἰαγῶς / μυρίας· αἱ δ' ἄρα οἱ σπειροῖς ἐκάτερθε φέρονται / Ἄρκτοι, κυανέου πεφυλαγμένα ὠκεανοῖο. / αὐτὰρ ὅ γ' ἄλλην μὲν νεάτη ἐπιτείνεται οὐρῆ, / ἄλλην δὲ σπειρῆ περιτέμνεται· ἡ μὲν οἱ ἄρκη / οὐρῆ παρὰ κεφαλῆν Ἑλικῆς, ἀποπαύεται Ἄρκτου / σπειρῆ δ' ἐν Κυνόσουρα κάρη ἔχει· ἡ δὲ κατ' αὐτὴν / εἰλεῖται κεφαλῆν. καὶ οἱ ποδὸς ἔρχεται ἄρχις, / ἐκ δ' αὐτῆς παλίνροσος ἀνατρέχει. οὐ μὲν ἐκείνη / οἰόθεν, οὐδ' οἶος κεφαλῆ ἐπιλάμπεται ἀστήρ, / ἀλλὰ δύο κροτάφοις, δύο δ' ὄμμασιν· εἷς δ' ὑπένερθεν / ἐσχάτην ἐπέχει γένους δεινοῖο πελώρου, («e i Fenici invece attraversano il mare affidandosi all'altra. Senonché Elice è nitida e facile ad

essere riconosciuta splendendo d'intensa luce fin dal principio della notte; là dove l'altra è piccina, benché più preziosa per i naviganti, perché tutta compie la sua rivoluzione con un giro più piccolo: e con questa anche i Sidonii navigano con una rotta esattissima. In mezzo poi ad ambedue queste, come un braccio staccato di fiume, si contorce, meraviglia grande, il Drago, tutto in giro spezzato in innumerevoli spire; e da un canto e dall'altro del suo serpeggiamento gli camminano le Orse, guardandosi caute dal cupo Oceano. E il Drago dal canto suo verso una di esse si snoda con l'estremità della coda; e l'altra invece l'intercetta nella sua spira. E come l'estremità della coda gli finisce lungo il capo dell'Orsa Elice, così Cinosura tiene il capo entro la spira; questa poi s'attorce lungo il suo capo stesso e arriva quasi a toccarle un piede, e di lì nuovamente s'attorciglia in senso opposto. Né a quella da una parte sola né una stella sola brilla sul capo, ma due sulle tempie e due sugli occhi; ed una al di sotto occupa l'estremità della mascella inferiore del tremendo mostro», un testo che Ovidio aveva verosimilmente imitato nei suoi *Phaenomena*, quasi interamente perduti. In Arato, l'ammirazione per lo spettacolo celeste viene qualche volta potenziata da un senso di emozione e di paura, in particolare nella descrizione del Serpente (vv. 46, 47, 57): Ovidio rovescia la poetica didascalica (il meraviglioso che affascina a distanza, il poeta che «riscalda» la freddezza della scienza astronomica) in una poetica del pericolo terribile e dello spettacolo che schiaccia lo spettatore; cfr. l'episodio di Fetonte, con Barchiesi 2005, p. 247 sgg. note a II 126-49, 172 e 181; Galasso 2000, p. 812 «una specie di catasterismo alla rovescia». In particolare, *si totum spectes* fa pensare alla continua enfasi di Arato sui verbi per «vedere, osservare» in apostrofi al lettore (p. es. *Phaenomena* 733, 778, 799, 832, 880, 892, 994).

52. *uestigatque uiros*: richiama Virgilio, *Aen.* XII 482 *uestigatque uirum*.

52-3. *tegumen ... erat*: la pelle di leone suggerisce un accostamento a Ercole, famoso sterminatore di mostri (cfr. Virgilio, *Aen.* VII 666) e altro eroe fondamentale delle saghe tebane.

55-60. *ut nemus ... misit*: la dizione si fa particolarmente solenne: *letare* (v. 55) per «ammazzare» è raro e limitato a testi poetici ricercati (Ovidio, *Ibis* 503; pseudo-Virgilio, *Culex* 325). Tutta la stilizzazione del duello risente di scene tipiche di *aristia* e battaglia della poesia epica, e di fatto questo è il primo «duello eroico» nel poema, salvo che uno dei contendenti è un mostruoso dragone, e quindi tutte le immagini e i nessi verbali tipici del mondo guerriero dell'epos si trovano spiazzati e alterati.

55-8. *corpora ... pectora*: in questi versi, così come sono stati tramandati, si ha una sequenza ripetitiva di impressionante monotonia:

corpora ... corporis ... corpora (solo in BFG: *uulnera* il resto della tradizione) ... *corpora*, in posizione metrica ricorrente: nessuna delle occorrenze è indifendibile individualmente, e occorre guardarsi dall'applicare alla poesia epica antica criteri astratti di bello stile che eliminano qualsiasi ripetizione conscia o inconscia (cfr. Wills 1996, p. 475), ma il brano costituirebbe comunque un caso limite nell'opera di Ovidio. La ripetizione quadruplicata è sanata da Tarrant adottando al v. 57 la lezione *uulnera* e al v. 58 la congettura *pectora* di Heinsius.

59-60. *molarem ... conamine*: la tessuta verbale di *molarem ... magnum magno conamine misit* è sostenuta dal richiamo a grandiosi modelli epici di poliptoto come Lucrezio, IV 902 *trudit agens magnum magno molimine nauem* (l'azione del vento) e Virgilio, *Aen.* V 118 *ingentemque Gyas* (scil. *agit*) *ingenti mole Chimaeram* (maestosa scena di competizione navale). Wills 1996, p. 228 nota che *molarem ... molimine* in Ovidio è una figura di suono che combina il virgiliano *mole* e il lucreziano *molimine*. L'uso del tecnicismo *molaris* (basato su *lapis molaris*, «pietra da macina») collega l'episodio a quello di Caco in Virgilio, *Aen.* VIII 250, l'unico esempio precedente di *molaris* in una scena di combattimento; fra l'altro il termine è *hapax* sia in Virgilio sia in Ovidio. Il collegamento è non solo fra due scene in cui un eroe uccide un mostro, ma anche fra due storie di «origini selvagge» di una città (cfr. Hardie 1990). Nello stesso senso opera l'uso del sostantivo *impulsus* al v. 61 (*hapax* in Ovidio come lo è in Virgilio, sempre nell'episodio di Caco, *Aen.* VIII 239). La similitudine iperbolica, posta in un'originale forma di ipotesi irrealistica, è uno sviluppo originale dell'ardita similitudine con cui Virgilio aveva enfatizzato il colpo decisivo di Enea contro Turno nell'*Eneide*, anche lì usando l'analogia con una macchina da assedio, e il pietrone di Cadmo si adatta almeno quanto la lancia di Enea al paragone con la tecnologia bellica: *Aen.* XII 921-2 *murali concita numquam / tormento sic saxa fremunt* («non rombano mai così le pietre scagliate da una macchina murale»).

70. *labefecit*: forme di *labefacio* che non siano il participio *labefactus* sono assai rare, specie in poesia: *labefecit*, unico in Ovidio, ricorre una volta ciascuno in due poeti scenici repubblicani, Terenzio e Laberio.

74. *albida*: compare solo qui in poesia latina ma può avere precedenti in prosa tecnica a giudicare da Vitruvio, II 3, 1. Nella trattazione del serpente Ovidio mescola tratti di grandiosità epica con annotazioni precise di tipo naturalistico; in questo filone i poeti romani avevano come modello l'opera di Nicandro, *Theriaca*, a cui si ispirava un poema latino di Emilio Macro.

76. *uitiatis inficit auras*: secondo uno stilema prediletto di Ovidio, il participio passato tende a indicare un'azione non anteriore, ma di

fatto contemporanea e sinergica a quella del verbo: «corrompe l'aria e l'infetta».

81-2. *cedit ... incursum*: l'uso della pelle di leone e soprattutto il fatto che protegga Cadmo dal mostruoso attacco fanno pensare (cfr. la nota a 52-3) a Ercole: la pelle di leone di cui è dotato in molte rappresentazioni figurative è quella del leone nemeo, e quindi da un lato simboleggia le sue vittoriose fatiche contro i mostri, dall'altro allude a una versione del mito in cui questa spoglia leonina lo rendeva invulnerabile (p. es. Pindaro, *Isth.* 6, 47 sgg. e scoli *ad loc.*; Sofocle, *Trach.* 1092-3; E. Brommer, *Herakles*, Darmstadt 1972, p. 7 sgg.). Naturalmente questo dettaglio è anche un ulteriore collegamento con lo scontro fra Ercole e Caco (ved. le note a 52-3 e 59-60).

90-1. *coniectum ... pressit*: la descrizione del colpo fatale si differenzia da quella di Ferecide, *FGrHist* 3 F 88, in cui Cadmo usa la spada, di Ellanico, *FGrHist* 4 F 96, in cui usa una pietra, e di Nonno, *IV* 408-15, in cui usa una pietra e poi una spada. La costruzione presenta una compressione drammatica dei due momenti di azione distinti, il lancio e l'affondo della punta nel collo, per cui propriamente *coniectum* si lega a *in guttura*, mentre con *pressit* andrebbe *in gutture*.

95-8. *uictor ... serpens*: il rovesciamento di fortuna che aspetta Cadmo in un giorno lontano (lontano anche nel testo di questo poema, *IV* 563 sgg.) è anticipato nel gioco verbale *uictor-uicti*; *serpentem spectas-spectabere serpens*. L'orribile rivelazione che l'uccisore del serpente diverrà lui stesso un serpente suggerisce una certa ambiguità nella fondazione di Tebe vista come superamento (e ritorno?) della natura selvatica. Il libro III è costellato da una serie di rivelazioni, maledizioni, e oracoli, che si distinguono per il loro carattere breve e sentenzioso; cfr. vv. 192-3 «*nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet*»; 348 «*si se non nouerit*»; 517-8 «*quam felix esses, si tu quoque luminis huius / orbus ... fieres*»; tutti passi collegati fra loro non solo da un senso di catastrofe tragica, inevitabile, ma anche dal ricorrente tema della visione. Da notare inoltre la funzione di prodigio assunta da una coppia di serpenti nel mito di Tiresia ai vv. 324-31. L'improvviso risuonare di una voce misteriosa è un elemento tipico delle manifestazioni del sacro a Roma, mentre in una narrazione epica sarebbe più normale che fosse identificato (almeno dal narratore) l'autore del messaggio. Questo mistero rinforza il senso di destino invisibile che pesa sulla storia di Cadmo e su tutta la narrazione tebana. Si è proposto anche di attribuire il messaggio a Minerva, ma alla luce del seguito della vicenda è interessante che la profezia coincida con quella di Dioniso alla fine delle *Baccanti* di Euripide, v. 1130 sgg. «diventerai un serpente cambiando forma» (che è versione meno comune rispetto alla tradizione per cui Cadmo e Armonia vengono

trasportati direttamente alle Isole dei Beati o in altri luoghi lontani). D'altra parte, se la voce fosse esplicitamente attribuita a Dioniso, ne nascerebbe un curioso problema: il dio infatti deve ancora nascere, e la sua storia comincia proprio nel futuro palazzo reale di Cadmo (cfr. vv. 253-315). Riferimento principale per questa profezia dunque è il finale delle *Baccanti* di Euripide, con il discorso di Dioniso a Cadmo (vv. 1330-9): «Cambierai forma, diventerai un serpente, e la tua sposa assumerà figura di serpe e natura ferina, lei, Armonia figlia di Ares, che tu, un mortale, hai sposato. Insieme con lei tu condurrà – come dice l'oracolo di Zeus – un carro con giovenchi, a uomini barbari farai da guida con tua moglie. Molte città distruggerai, con impari numero di soldati. Ma quando saccheggeranno l'oracolo del Lossia, toccherà a loro fare marcia indietro, e triste sarà il loro ritorno. Ma te e Armonia Ares vi preserverà e te, immune dalla morte, insedierà nella terra dei beati», dove va notato soprattutto, al v. 1330, il linguaggio metamorfico, quasi una profezia dell'immaginario ovidiano (cfr. anche Keith, in Boyd 2002, p. 263). In Ovidio non si fa cenno a particolari responsabilità di Cadmo in questa situazione: non si parla neppure di superbia o di trionfo, come nel caso di Febo e la sua vittoria su Pitone in *I* 454; forse però è significativo che in entrambi i contesti si ometta un riferimento alla purificazione rituale, tipica della cultura greca in casi come questo (cfr. Barchiesi 2005, p. 207 nota a *I* 454).

101-30. *La semina dei denti di drago e la nascita degli Sparti*. L'episodio ha strette analogie con quello di Giasone nella Colchide narrato a *VII* 100-47; del resto la tradizione mitografica sosteneva che per la semina in Colchide fosse stata usata (Apollodoro, *I* 9, 23 [128]) l'altra metà dei denti che Atena aveva estratto dal dragone beotico: nella sua trattazione delle avventure di Giasone, Apollonio Rodio, modello principale di Ovidio all'inizio del libro VII, connette esplicitamente le due vicende e offre un riassunto dell'impresa di Cadmo (*III* 1176-90; cfr. Valerio Flacco, *VII* 76 *Cadmei ... dentibus ... hydris*); la sua descrizione dell'aratura, dell'emergere dei guerrieri dalla terra e della strage successiva (*III* 1331-403) è modello comune a questo passo e a *VII* 115-42. Ovidio ha chiaramente composto i due brani come esempio di arte della variazione: i punti di contatto non arrivano mai alla ripetizione letterale, cfr. p. es. *VII* 121-2 *sumit ... uipereos dentes et ... spargit* con *III* 103-5; *VII* 125-9 una similitudine ben diversa da quella di *III* 111-4; *VII* 141-2 *terriginae pereunt per mutua uulnera fratres / cuiusque cadunt acie* con *III* 117 *ciuilibus ... bellis* e *III* 118 *terrigenis ... fratribus*; *III* 123 *cadunt subiti per mutua uulnera fratres*; inoltre l'incontro con un altro mostruoso serpente-guardiano segue invece di precedere l'avventura con i guerrieri

«seminati», e ha svolgimento ben diverso (VII 149-56). La situazione è complicata dal fatto che lo stesso poeta, nelle *Heroides*, aveva offerto due versioni poetiche diverse e complementari della storia di Giasone, nelle epistole di Ipsipile, 6, 10-4 e 32-40 (con il commento di Knox 1995) e di Medea, 12, 15-8 e 39-102 (commenti di Bessone 1997, e di T. Heinze, Leiden 1997). In pratica, quindi, Ovidio ha sperimentato un numero impressionante di variazioni sul tema della semina prodigiosa, sia in stile elegiaco, sia in stile epico. Per altre versioni poetiche in latino cfr. Properzio, III 11, 9-10; Valerio Flacco, VII 75-7 e 607-43 (con il commento di A. Perutelli, Firenze 1997); Stazio, *Theb.* I 7-9. Elementi caratteristici di Ovidio, che non hanno rilievo paragonabile nella pur importante versione di Apollonio, sono l'insistenza sulla lotta come «guerra civile» (cfr. Bessone 1997, p. 161; Lucano, IV 548-51) e l'importanza dei rapporti familiari, i guerrieri come «fratelli» generati da un'unica «madre» terra (cfr. Bessone 1997, pp. 161-2, che cita tuttavia Sofocle, *Colchides*, TGF IV 341 Radt; Apollonio, III 1375). Va tenuto presente inoltre che esistevano rappresentazioni di «guerrieri nati da semina» anche in più di una tragedia, cfr. p. es. il mito di Giasone in Colchide nella *Medea* di Euripide (vv. 478-82) e il mito di Cadmo nelle *Fenicie* dello stesso Euripide (vv. 638-75) e che quando Ovidio scriveva esisteva già almeno una versione latina del poema di Apollonio, gli *Argonautica* di Varro Atacino, che, anche sulla base dei pochi frammenti pervenuti, risulta ben noto sia a Virgilio che a Ovidio; senza contare la probabilità che i poeti di età augustea riecheggiassero anche versioni latine di tragedie greche. In particolare cfr. Ennio, *Scenica* 275 (*Medea*) Vahlen, frammento di testo incerto e citato senza attribuzione da Carisio, ma considerato sicuramente attribuibile da Vahlen (sulla base della corrispondenza con Euripide, *Med.* 476 sgg.): (parla Medea) *non quod domui uim taurorum et segetis armatae manus.*

101. *uir faultrix*: la vita di questo eroe è un enigmatico tessuto di forze e influenze divini. Dopo l'oracolo di Apollo, il tentato sacrificio a Zeus, la voce sconosciuta e l'offesa ad Ares, Cadmo è guidato da Atena, che nella tradizione è spesso associata alla semina dei denti di drago. L'uso di *faultrix* per una dea protettrice è deliberatamente insolito: mai altrove in poesia augustea, la parola è legata a *faultrix* «sostenitore, partigiano», termine tipico del linguaggio politico romano, e rinnova così il cliché epico della discesa sulla terra di un protettore divino. Il ruolo di Ares nella semina dei denti e nel successivo matrimonio di Cadmo con la figlia Armonia è lasciato piuttosto in ombra, ma era problematico anche nelle fonti mitologiche greche (cfr. Gantz 1993, pp. 469-70).

102. *motae ... terrae*: presuppone la normale attività agricola dell'aratore, cfr. p. es. Virgilio, *Geor.* II 264 *labefacta mouens ... iugera*: incredibilmente, però, la terra comincerà subito dopo a muoversi da sola, per cui la ripetizione del verbo al v. 106 *glabrae coepere moueri* è intenzionale.

103. *incrementa*: presuppone, con forte variazione, Virgilio, *Ecl.* 4, 49 *magnum Iouis incrementum*, da interpretare probabilmente (A. Traina, *Poeti latini [e neolatini]*, Bologna 1986, pp. 219-26) «seme del sommo Giove»: Virgilio aveva audacemente riadattato un termine del linguaggio contadino in una poesia che celebra la speranza alla fine delle guerre civili. Ovidio sposta la costruzione, da genitivo soggetto a oggettivo, mantenendo il senso (cfr. *semina* al v. 105), ma rende problematico l'ottimismo del modello: la crescita futura del popolo tebano è posta sotto il segno della discordia fraticida.

105. *mortalia*: dopo *populi* al verso precedente, suona come «di uomini», ma il paradossale seguito del racconto mostrerà anche la validità del significato pregnante «mortalia» (cfr. Euripide, *Med.* 478, citato alla nota a 110).

110. *seges clipeata uirorum*: la progressione descrittiva è molto precisa: punte di lancia, cimieri, spalle, braccia e scudi, esattamente la sequenza in cui un osservatore percepirebbe una schiera che avanza emergendo dietro un ostacolo; in Apollonio la sequenza è più disordinata (III 1355-6 «scudi ... lance ... elmi»). L'immagine finale della *seges clipeata* condensa in sé una lunga tradizione di similitudini epiche (su cui ved. ampia documentazione in Skutsch 1985, pp. 447 e 548, su Ennio, *Annales* 267 e 384; Nelis 2001, pp. 298-302; Horsfall 2000 a Virgilio, *Aen.* VII 525-6). Omero (Skutsch e Horsfall, cit.) aveva preparato la strada usando un linguaggio parallelo, e separato, per l'immagine delle schiere irte di armi e delle messi o dei campi irti di spighe. Sulla base di altri predecessori greci, Ennio sviluppa una metafora o similitudine che identifica i soldati schierati a battaglia con messi mature, sfruttando l'analogia fra spighe e lance. D'altra parte il mito dei guerrieri seminati, in particolare nella sua variante «argonautica» (ved. la nota a 101-30), era caratterizzato da espressioni metaforiche come spighe, germogliare, crescere. Prima ancora di Apollonio, che fa largo uso di questo lessico agrario, il linguaggio è testimoniato in un frammento della tragedia *Colchides* di Sofocle, TGF IV 341, un nervoso dialogo fra il re Eeta e un messaggero che riferisce il miracoloso episodio: «[Eeta] "Ma il germoglio nostrano non è spuntato fuori?" [Messaggero] "Altro che! irto di cimieri dalla bella piuma, con armi forgiate in bronzo è uscito fuori dalla madre"». È probabile inoltre che Apollonio dipenda da precedenti trattazioni epiche, cfr. p. es. Eumelo di Corinto, fr. 9 Kinkel (citato dagli scolii ad

Apollonio Rodio, III 1354-6, p. 257, 17 Wendel). Da questa tradizione dipendono in Ovidio le variazioni con *seges* o *messis*, cfr. *Her.* 12, 48 *messis* (con Bessone 1997, *ad loc.*); 59 *segetesque nefandae*; Knox 1995 a *Her.* 6, 11 *segetes adolesse uirorum* (con umoristica sfasatura fra *adolesco* e *uirorum*); *Met.* VII 30; ma si notino anche Euripide, *Med.* 479 $\theta\alpha\nu\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu\omicron\gamma\eta\eta\eta$; Ennio, *Scenica* 275 (*Medea*) Vahlen *segetis armatae*; Seneca, *Med.* 468 *armifero in aruo*; Valerio Flacco, VII 77 *armata florescant pube nouales*, e la possibilità che espressioni del genere figurassero nella perduta *Medea* di Ovidio. Cfr. anche Nonno, IV 402 e 427; V 1-2; XXII 170.

111-4. *ubi tolluntur ... ponunt*: la scena romana era dotata di un canaletto in cui veniva lasciato cadere il sipario all'avvio. Figure ricamate sul sipario sono attestate in particolare in Virgilio, *Geor.* III 24-5 con Servio, *ad loc.*, da cui sembrano ricavarsi immagini di Britanni usate come decorazione allusiva ai successi romani contro i barbari: figure, si potrebbe supporre, di guerrieri armati, dunque in sintonia con la tematica della similitudine di Ovidio. Il sipario nei teatri antichi si sollevava dal basso, e alla fine, non al principio della rappresentazione, ma è facile pensare che la similitudine con il teatro, così modernizzante, abbia qualcosa a che fare con la natura teatrale, tragica, di molte storie tebane della famiglia di Cadmo, che occupano buona parte del libro III, a partire dalla fondazione di Tebe (cfr. Hardie 1990, p. 226 nt.14; Keith, in Boyd 2002, p. 263). Ironicamente, uno spettacolo sta per cominciare davvero sotto gli occhi di Cadmo, ma sarà piuttosto un'ecatombe da anfiteatro. La descrizione del movimento lento e graduale del sipario è resa in modo originale da una *iunctura* non attestata altrove in latino (cfr. Bömer, *ad loc.*), *placido tenore*: è probabile che sulla scelta di *placido* influisca per contrasto il senso di violenza imminente.

117. *ciuilibus ... bellis*: la definizione dell'evento come guerra civile è del tutto appropriata, dato che Tebe è avviata a un destino di violenza intestina e familiare, ma ha anche un suono sinistro per i lettori romani, abituati a rivivere la loro storia di fondazione, il mito fraterno di Romolo e Remo, come modello di discordia civile. Anche la nascita dal serpe di Marte connette il mito tebano con la storia dei gemelli rivali allevati nella natura selvaggia dal latte della lupa di Marte. Qui però il re fondatore si mantiene estraneo allo spargimento di sangue, a differenza di Romolo e del suo erede Augusto. Sembra che Ovidio voglia sottolineare, in modo particolare, l'estraneità di Cadmo alla violenza, e la naturale aggressività dei «figli della terra», dato che in altre versioni Cadmo provoca la strage fraticida con il lancio di pietre, o di una pietra, come fa Giasone nel mito colchico (Ferecide, *FGrHist* 3 F 22 = fr. 22 Fowler; Nonno, IV 455 sgg.). L'avvertimento

di non immischiarsi nella guerra civile è inoltre particolarmente pregnante dato che nel mito parallelo di Giasone in Colchide l'eroe, dopo aver arato, «mieteva» con grande spargimento di sangue le creature armate; come fa anche, prima di ricorrere all' stratagemma delle pietre, Cadmo in Nonno, IV 441-55. Sembra che Ovidio abbia voluto mantenere il suo Cadmo innocente dall'aspetto più sinistro della fondazione di Tebe, ma questa innocenza crea poi un contrasto ancora più netto con il destino funesto del fondatore e della sua casata (cfr. la nota a 101-30). In modo non dissimile, la trattazione di Atteone tende ad assolvere il personaggio da qualsiasi forma di ὄβρις o di libidine (cfr. la nota a 138-252), in modo da caratterizzare la sua sventura come «errore fatale» invece che come «colpa punita dagli dèi».

118. *terrigenis*: l'aggettivo, modellato sul greco $\gamma\eta\gamma\epsilon\nu\eta\varsigma$, ha un precedente, con differente contesto, in Lucrezio, V 1427, ma a partire da Ovidio sembra specializzarsi in riferimento ai «figli della semina» di Cadmo e di quella di Giasone, cfr. *Her.* 6, 35; 12, 99; *Met.* VII 36 e 141 e in particolare *Met.* V 325, a proposito di Tifeo, dove Ovidio si rifà all'altro uso comune dell'epiteto greco $\gamma\eta\gamma\epsilon\nu\eta\varsigma$, in riferimento ai Giganti figli di Gaia (cfr. p. es. Sofocle, *Trach.* 1058; Aristofane, *Au.* 824): ved. anche la nota a 125 e Seneca, *Med.* 470.

120-1. *leto ... auras*: il tema della catena di uccisioni e della caducità dei giovani eroi viene sviluppato da Ovidio con un occhio ironico nei confronti della tradizione epica. Qui i guerrieri sono non solo giovani valorosi destinati a vita breve – come è tema fondamentale nell'epos guerriero di Omero e Virgilio; cfr. p. es. Virgilio, *Aen.* X 508 *haec te prima dies bello dedit, haec eadem aufert* – ma addirittura percorrono in un lampo un'intera carriera eroica, dalla nascita alla morte immatura. D'altra parte la meccanica del combattimento «tutti contro tutti» fa pensare piuttosto agli spettacoli dei gladiatori, in un poema che dà grande spazio alle forme di spettacolo tipiche della società romana.

122-3. *suo ... Marte*: questa e simili sono espressioni idiomatiche in latino, ma qui si tratta davvero di creature di Marte, generate dal suo mostro e nate per la guerra.

125. *sanguineam ... matrem*: l'eco di I 157 *perfusam multo natorem sanguine Terram* conferisce un tono sinistro a questo momento fondante della città di Tebe. Del resto in Apollonio la natura dei «figli della terra» è equivalente a quella dei Giganti (cfr. l'uso di Giganti in Apollonio, III 1369 e 1380). L'innovazione di Ovidio riguarda due punti: i nati dalla terra colpiscono il suolo insanguinandolo, come tutti i caduti nell'epos, ma questo suolo, nel caso particolare, è la loro madre (fin qui Ovidio ha come modello Apollonio, III 1374-5, con l'idea di una caduta sulla terra madre, e l'espressione «terra madre»

in forte rilievo per *enjambement*; per altre sottolineature del rapporto con la madre terra ved. Sofocle, *TGF IV* 341, dove μητρὸς è congettura di Rutgers; Euripide, *Phoen.* 673-4, dove si avvertono [Mastro-narde 1994, p. 342] toni quasi incestuosi, adatti a una tragedia tebana: gli Sparti muoiono nell'abbraccio della madre terra che si impregna del loro sangue; *Met.* VII 125 sgg., con elaborata similitudine visionaria; Valerio Flacco, VII 621 *a matre*; in secondo luogo, il verbo *plango* può valere «sbattere su qualcosa», ma è più idiomatice il senso di «battersi il petto nel lamento funebre» – che è quanto la Terra dovrebbe fare in quanto madre addolorata.

126-30. *quinque ... urbem*: i cinque sopravvissuti del gruppo (per il numero e i nomi, cfr. Ferecide, *FGH Hist* 3 F 22 = fr. 22 Fowler; Apollodoro, III 4, 1 [24]: Echione, padre di Penteo, Udeo, padre di Tiresia, Ctonio, Iperenore e Peloro; cfr. Scarpi 1996, p. 545), chiamati tradizionalmente *Sparti*, «uomini seminati», vanno a formare il nucleo più antico e autoctono della nuova città insieme al re fenicio Cadmo, e sono quindi all'origine dell'aristocrazia locale, che tramite questo mito risale al dio Ares (attraverso i denti del suo drago) e alla madre terra. Una tipica storia greca di origini «dalla terra del luogo stesso», che radica un popolo nella propria sede; i Romani, pur dichiarando origini selvagge e divine attraverso Romolo, non insistono invece sull'autoctonia. I loro fondatori, Enea e Romolo, sono immigrati, più simili a Cadmo che ai «nati dalla terra». Il più importante dei sopravvissuti, Echione, ricompare nella genealogia del violento Penteo (v. 531 sgg.); il suo nome ha la stessa radice di ἔχις «vipera».

129. *Sidonius*: la seconda sillaba può essere lunga o breve in autori quali Virgilio, Properzio, Ovidio; in Ovidio su sei occorrenze è lunga solo qui e in *Pont.* I 3, 77. Sulla prosodia in casi come *Sidoniae*, *Sidonius* ved. Kenney 2002, p. 69 e nt. 249; in greco esistono entrambe le possibilità ma alcuni autori importanti adottano una soluzione coerente (p. es. in Omero solo la breve, in Euripide solo la lunga).

131-7. *Iam stabant ... debet*: il modulo concettuale di questi versi è tipico della scena tragica greca, «non chiamare nessuno felice prima del giorno di morte»: un presagio dello sviluppo di tutto il libro III, occupato dalla rovina della casa di Cadmo, e anche una nuova allusione allo sfondo letterario di questa parte del poema, molto legato alla tragedia attica. Come spesso in Ovidio, il luogo comune trova un limite nel paradosso della metamorfosi: «aspettare il giorno degli ultimi onori» per fare un bilancio è una buona idea, ma non se la persona in questione si muterà in serpente immortale dopo aver traversato molte generazioni come uomo, tra vicende enigmatiche e ominose (cfr. IV 603; Kenney 1986, p. 392). Questo effetto a sorpresa è un buon argomento a favore di *hominis* (v. 136) della tradizione indiret-

ta, contro *hominis est* offerto dal consenso dei manoscritti (accolto da Anderson). Per le versioni tradizionali del concetto ved. p. es. Simonide, *PMG* 521; Eschilo, *Ag.* 928-9; Erodoto, I 32 (con attribuzione a Solone); Sofocle, *Oed. tyr.* 1528 sgg.; esistono però già in tragedia attica adattamenti ironici del *topos*, p. es. il prologo delle *Trachinie* di Sofocle (vv. 1-5) in cui Deianira rivede criticamente il luogo comune «bisogna aspettare il giorno della morte per giudicare» proprio in quello che la tragedia dimostrerà essere il suo ultimo giorno.

131. *stabant Thebae*: il modello di Properzio II 8, 10 *et Thebae steterunt altaque Troia fuit* insinua un senso di caducità nell'ascesa della città di Cadmo, proprio alla luce della mutazione di *steterant* in *stabant*: cfr. in questo poema XV 429 *Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae?* (in un brano espunto da Tarrant 2004), dove Tebe diventa esempio di gloria ormai estinta.

132. *exilio felix*: si tratta di un ossimoro, che fa ripensare al parallelo fra la sorte di Cadmo e quella di Enea *fato profugus* (cfr. la nota a 6-8): già in Virgilio si creava un contrasto tra l'usuale valore negativo di *profugus* e la semantica di *fato*, che nel contesto dell'*Eneide* passa dal significato di «sorte infausta» a quello di «provvidenza». Ora, per Cadmo, la buona sorte dell'esilio dipende da una prospera fondazione a cui seguiranno catastrofi familiari e un esilio ancora più terribile e metamorfico (IV 563-603).

133. *coniuge*: il matrimonio di Cadmo e Armonia, un punto nodale della mitologia e della genealogia eroica, è trattato solo in modo allusivo. Armonia (mai citata per nome in questo poema) ha il privilegio di essere figlia di Ares e Afrodite e genera quattro figlie (ved. la genealogia a p. 127), le cui disavventure, tutte in vario modo legate alla maternità, dominano i libri III e IV, cioè Semele (che unendosi con Giove genera Dioniso), Agave (moglie di Echione, madre di Penteo), Ino (moglie di Atamante, madre di Melicerte) e Autonoe (moglie di Aristeo, madre di Atteone); Ovidio nomina genericamente figli maschi ma non allude mai al figlio maschio Polidoro (ved. p. es. Esiodo, *Theog.* 975-8; Erodoto, V 59; Sofocle, *Oed. tyr.* 267-8), padre di Labdaco (da cui Labdacidi), la cui presenza richiederebbe una spiegazione rispetto alla posizione dinastica di Penteo; Polidoro è assente del resto dalla versione della genealogia tebana offerta dalle *Baccanti* di Euripide, modello dominante nel finale del libro III. Marte e Venere, oltre ad essere «suoceri», erano anche stati presenti, come gli altri dèi olimpici, a questo matrimonio, che viene visto sia come «momento di massima vicinanza» sia come inizio di una inesorabile separazione tra il divino e l'umano (cfr. Scarpi 1996, p. 547). In ogni caso Armonia, che avrebbe le credenziali per essere una divinità essendo nata da Ares e Afrodite, è di solito immaginata come una donna mortale nella

sua biografia mitologica, e condivide tutta la vicenda di Cadmo da vera moglie, a differenza di quanto accade nel caso, per certi versi parallelo, di Peleo e Teti (cfr. Gantz 1993, p. 471).

134. *pignora*: tutti i «pigni» che garantiscono la sopravvivenza della famiglia di Cadmo e la sua successione nella nuova monarchia tebana saranno bersaglio dell'ira divina.

138-252. *Atteone*. La storia di Atteone sembra aver avuto un certo rilievo già in tragedia, anche se ne abbiamo solo eco indirette ed è impossibile essere precisi nei particolari. Sembra tuttora valida la congettura che egli fosse il protagonista delle *Toxotides* («Saettatrici») di Eschilo, *TGF* III 241-6, ed è stato proposto che la tragedia facesse parte di una tetralogia tebana insieme con *Semele*, *Atamante* e *Nutricio* (quattro storie tutte in qualche misura presenti nell'epica di Ovidio; cfr. T. Gantz, «AJPh» CI 1980, pp. 133-64; «CQ» XXXI 1981, pp. 163-2 e nt. 43 a p. 29). Un Atteone «con le corna» è menzionato nel trattato di Polluce, IV 141 (1, 243, 6 Bethe) tra le maschere drammaturgiche, e sono comunque attestati un *Atteone* di Frinico (*TGF* I 3 T 1-6), e uno di Iofonte (*TGF* I 22 T 1a, 4) o di Cleofonte (*TGF* I 77 T 1, 2). Atteone ha un ruolo significativo anche nelle *Baccanti* di Euripide, non come personaggio, ma come memoria (cfr. Dodds 1960, pp. 113-4; Seaford 1996, p. 179): il tema della caccia al cacciatore e lo smembramento finale sono visti come anticipazioni del destino di Penteo.

La tradizione è divisa soprattutto per le motivazioni della colpa del cacciatore. La versione di Ovidio dipende in modo diretto da quella resa famosa dall'*Inno per i lavacri di Pallade* di Callimaco (*Pall.* 56-130), dove Atena punisce con la cecità il fanciullo cacciatore Tiresia, che ha la sola colpa di averla vista, senza volerlo, mentre si bagna nell'Ippocrene. Tiresia è figlio di una delle ninfe che accompagnano Atena, Cariclo. Per consolarla, Atena le racconta che un giorno Atteone avrà sorte ancora peggiore. Pur essendo compagno di caccia di Artemide, sarà punito per averla vista bagnarsi: la legge divina vuole che chi vede un immortale senza averne il permesso sia punito. Atteone sarà divorato dalle sue stesse cagne. Callimaco non lascia dubbi sul fatto che la storia di Tiresia (colui che, «sciagurato, senza volerlo vide la proibita visione» *Pall.* 78) sia parallela a quella di Atteone. Gli studiosi tendono a vedere questa versione della storia di Atteone come una innovazione di Callimaco stesso, una sorta di esempio fittizio creato *ad hoc* manipolando la tradizione sulla base della storia principale, ma recentemente sono stati portati buoni argomenti in senso contrario. Sembra che una storia in cui una dea cacciatrice viene vista nuda alla fonte da un cacciatore e si vendica abbia a che fare in origine con Artemide, piuttosto che con Atena (M. Haslam, in M.A. Har-

der et alii [edd.], *Callimachus*, Groningen 1993, pp. 122-4). C'è inoltre un frammento narrativo in esametri su Atteone, *POxy.* 2509, solitamente attribuito al *Catalogo delle donne* di Esiodo (fr. 103 Hirschberger; l'attribuzione è controversa, ma è del tutto possibile che il testo sia anteriore a Callimaco e a lui noto). Nel testo una dea non identificata (Atena, o forse Artemide) profetizza al centauro Chirone che un giorno i suoi cani saranno usati dal dio Dioniso sulle montagne, e alla fine i cani torneranno a Chirone. La parte finale del testo, mutila, sembra riferirsi al fatto che i cani hanno ucciso e smembrato l'alunno di Chirone, Atteone: sembra esserci sofferenza da parte dei cani, e un tentativo di consolazione. M. Depew, *POxy.* 2509 and *Callimachus' Lavacrum Palladis*, «CQ» XLIV 1994, pp. 410-26, ha proposto con vari buoni argomenti di vedere in questo testo un modello dell'inno di Callimaco (notando, fra l'altro, che la moglie di Chirone nella tradizione ha lo stesso nome della ninfa afflitta dell'inno, Cariclo). Questo testo, forse esiodico, documenta dunque una versione poetica più antica in cui Atteone era sbranato dai cani, e forse si parlava anche della loro «follia» e di come ne venivano liberati (cfr. anche R. Hunter, in Hunter 2005, p. 258; fra gli altri studi interpretativi ved. A. Casanova, *Il mito di Atteone nel catalogo esiodico*, «RFIC» XCVII 1969, pp. 31-46; R. Janko, *P. Oxy.* 2509: *Hesiod's Catalogue on the death of Actaeon*, «Phoenix» XXXVIII 1984, pp. 299-307.) Una connessione possibile tra Atteone e il *Catalogo* è la presenza documentata di una sezione dedicata a sua nonna Cirene, cfr. G.B. D'Alessio, in Hunter 2005, pp. 206-7; riferimenti non solo ad Aristoteo ma anche alla famiglia di Cadmo si desumono anche dal fr. 102 Hirschberger, *POxy.* 2489. A questo va aggiunto il frammento esametrico citato da Apollodoro, III 4, 4 [32], che riporta vari nomi di cani e parla sicuramente di Atteone divorato: su questo testo (fr. inc. 39 Hirschberger), probabilmente ellenistico e non arcaico, ved. la nota a 206-25.

È possibile quindi che una versione della storia simile a quella di Ovidio fosse preesistente anche a Callimaco. Non sappiamo però in quale modello precedente la colpa attribuita ad Atteone era aver visto, o spiato, Artemide al bagno. È attestata invece una versione precallimachea in cui Atteone viene punito per aver cercato di possedere o di sposare la propria zia Semele (Esiodo, fr. 217A M. – W. = *PMich.* inv. 1447 verso, col. II 1-6; Filodemo, *de pietate* 147/1648 VII; attestata già per Stesicoro, *PMGF* 236, da Pausania, IX 2, 3; Acusilao, *FGrHist* 2 F 33 = fr. 33 Fowler; probabilmente da presupporre per Esiodo, fr. inc. 39, 6 Hirschberger, in cui si fa riferimento alla volontà di Zeus). Secondo questa versione Atteone entrava dunque in conflitto con Zeus per quanto riguarda la nascita di Dioniso, oppure più

semplicemente si metteva in competizione amorosa con Zeus; senza contare che unirsi a Semele avrebbe comportato comunque incesto. Per un tentativo di ricostruzione del mito e comparazioni con l'arte figurativa ved. L.R. Lacy, *Aktaion and a lost «Bath of Artemis»*, «JHS» CX 1990, pp. 26-42 (con bibliografia, fra cui: A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978, pp. 142-65 [*Toxotides*]; L. Guimond, *LIMC I* 1981, s.u. «Aktaion»; L. Kahil, *LIMC II* 1984, s.u. «Artemis»). Ci sono poi indizi di una tradizione che riguarda Artemide: Euripide, *Bacch.* 337-40, parla di una sfida ad Artemide nella caccia, e Diodoro Siculo, IV 81, menziona primizie offerte ad Artemide dal cacciatore e l'intenzione di imporre nozze alla dea in un luogo sacro. Si può supporre che in quest'area di trasgressione, legata alla caccia, si collocino anche le versioni tragiche del personaggio di cui abbiamo solo miseri resti (in particolare Eschilo: ved. l'ottima discussione di Gantz 1993, pp. 478-81). D'altra parte Diodoro e Artemidoro presuppongono che la punizione di Atteone da parte di Artemide sia la versione vulgata del mito, e l'arte figurativa greca arcaica e classica non conosce altra situazione; più difficile è precisare i modi della metamorfosi in cervo, date le convenzioni figurative della pittura greca in tema di metamorfosi, mentre il tema del «Bagno di Diana» è quasi assente e del resto non sarebbe stato accettabile per le convenzioni dell'arte figurativa prima dell'ellenismo. Si può pensare che l'idea di una metamorfosi sia abbastanza antica: lo scambio di identità tra cacciatore e selvaggina è uno dei temi più ricorrenti nella cultura dei popoli di cacciatori-raccoglitori; l'uso di spoglie e primizie della caccia legato alla trasformazione in cervo sembra testimoniato nella versione di Diodoro. Le versioni che abbiamo, come spesso accade nella tradizione pre-ovidiana, danno limitato spazio alla metamorfosi non perché siano precedenti a tale idea, ma perché non la vogliono selezionare.

Nella versione innovativa scelta da Ovidio, e presente in Callimaco, l'episodio diventa il primo luogo nel poema in cui si dibatte a livello sia umano sia divino la questione della giustizia delle punizioni divine (ved. le note a 142-2 e 252-5; cfr. Feeney 1991, p. 201). Ovidio elimina, come vedremo subito, qualsiasi traccia di una colpa soggettiva di Atteone, non insiste sul tema greco-arcaico della follia, e recupera la dimensione sessuale (il tentativo di violare Semele o la stessa Diana) solo in una dimensione traslata e simbolica; dà invece grande importanza alla metamorfosi e alla contraddizione fra identità umana e corpo animale. Queste scelte aprono la strada a una ricca ricezione post-classica, che è stata illustrata da studi importanti, alcuni già citati in Barchiesi 2005, pp. CLXVIII-CLXXIV; inoltre ved. specificamente L. Barkan, *Diana and Actaeon: the myth as synthesis*, «ELR» X 1980,

pp. 317-59; J. Heath, *Actaeon, the unmannerly intruder*, New York 1992; Gantz 1993, pp. 478-81; Bretzigheimer 1994; Feldherr 1997, pp. 42-4 (implicita presenza dell'anfiteatro); Hinds, in Hardie 2002a, pp. 136-7 (paesaggio e arte); C. Schlam, *Diana and Actaeon: metamorphoses of a myth*, «CA» III 1984, pp. 82-109; N.W. Slater, *Passion and petrification: the gaze in Apuleius*, «CPh» XCIII 1998, pp. 18-48; A. Moss, *Latin commentaries on Ovid from the Renaissance*, Summer-town 1998; F. Frontisi-Ducroux, «Actéon, ses chiens et leur maître», in B. Cassin - T.L. Labarrière (edd.), *L'animal dans l'antiquité*, Paris 1997, pp. 435-54; Casanova-Robin 2003 (con bibliografia aggiornata). Le testimonianze di pittura romano-italica sono numerose (da Ercolano: Napoli, Museo Archeologico inv. 9413; Pompei, Casa del Frutteto; Casa di Sallustio; Casa di Loreio Tiburtino; Casa degli Amorini dorati; discussione in E.W. Leach, *Metamorphoses of the Actaeon myth in Romano-Campanian painting*, «MDAI» LXXX 1981, pp. 307-27, con illustrazioni; Casanova-Robin 2003, pp. 55-9). A Ovidio si aggiunge come utile confronto la versione di Nonno, V 287-551 (con il commento di Gigli Piccardi 2003 e di Hopkinson 1994, pp. 124-36 con analisi della tradizione a pp. 124-5). Nonno (che tiene conto di una ricca tradizione greca a noi in parte inaccessibile) presenta notevoli differenze: voyeurismo accentuato, colpevolezza di Atteone, profezie, discorsi e sogni, un messaggio onirico del cervo-uomo, un monumento finale.

138. *nepos*: Ovidio ha interesse solo per il rapporto di parentela fra Atteone e Cadmo, tramite la madre Autonoe, e neppure nomina il padre Aristeo, importante personaggio del mito greco e delle *Georgiche* di Virgilio, che secondo una tradizione (Silio Italico, XII 358-60) emigrerà dalla Grecia dopo l'orribile fine del figlio.

140. *satiatae*: il femminile va preferito al maschile di gran parte della tradizione, non solo perché meno ovvio, e perché le femmine sono spesso citate come più importanti se si parla in modo tecnico di cani da caccia, ma anche per altre considerazioni. La muta di Atteone, come risulta da tutta la tradizione mitologica e dal catalogo che il poeta dettaglierà in seguito, è formata da maschi e da femmine: significativa quindi la scelta del femminile, se si pensa che «cagne» sono per Euripide le baccanti che smembrano Penteo sul Citerone già macchiato del sangue di Atteone (cfr. la nota a 156, e la combinazione dei due miti con insistenza sull'identità del luogo in Seneca, *Phoen.* 13-7), e se si ricorda l'importanza della storia di Atteone nel tessuto drammatico delle *Baccanti* (*Bacch.* 997, 1189; cfr. 129); ancora di più se si tiene presente il parallelismo fra tre diversi contesti delle *Baccanti*: vv. 338-9 «cagne sanguinarie che lui aveva allevato fecero a

pezzi Atteone», il grido di Agave alle Menadi (vv. 731-2) «mie cagne veloci, questi uomini ci danno la caccia», e l'apertura del quarto stasimo «andate, cagne veloci della Follia, andate sul monte» (v. 977) (cfr. anche Di Benedetto 2004, p. 428; su Penteo come cacciatore cacciato, Seaford 1996, p. 230). D'altra parte il modello più vicino di questi versi, Callimaco, *Pall.* 114-5, la profezia di Atena sull'infelice sorte di Atteone, parla anch'esso di cagne: ἄλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες / τούταμι δειπνησέοντι («le cagne stesse allora faranno banchetto del loro padrone»). L'uso di *erilis* è normale per il rapporto cane-padrone, come lo è quello ripetuto di *dominus* ai vv. 230, 235, 250 (cfr. Varrone, *Rust.* II 9, 9, proprio a proposito del mito di Atteone, *atque in dominum adferant dentes*), ma se si considera anche l'uso di *famulos* al v. 229 per i cani, e soprattutto l'analogia tra animali domestici e schiavi, onnipresente nel mondo antico, e l'uso per i cani di una onomastica «ancillare» (cfr. la nota a 171-2), si può concludere che l'orrore della storia di Atteone è accresciuto dall'ossessione tipicamente romana per le rivolte di schiavi contro i padroni. Il mito di Atteone è invocato in modo paradossale per un rapporto padrone-servo in Varrone, *Menippeae saturae* 513 Astbury *crede mihi, plures dominos serui comederunt quam canes. quod si Actaeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, non nugas saltatoribus in theatro fieret* («credimi, sono di più i padroni che sono stati divorati dai loro schiavi che dai loro cani. Se Atteone avesse prevenuto i suoi cani e lui stesso per primo li avesse divorati non sarebbe diventato un personaggio da burla per i ballerini in teatro»).

141-2. *Fortunae ... error*: il destino di Atteone, figlio di Autonoe e nipote di Cadmo, provoca nel narratore una forte reazione morale, abbastanza insolita nelle *Metamorfosi*. Il tema dell'alternativa fra errore e colpa e della motivazione delle pene inflitte dagli dèi è centrale nella tragedia greca e in Ovidio emergerà con grande evidenza nelle opere dell'esilio, quando il poeta discute la propria punizione in termini che richiamano la storia di Atteone. Per simili reazioni di disagio in poesia ellenistica ved. soprattutto Callimaco, *Pall.* 85-92. L'uso di *error* nel dilemma morale con *scelus* è complicato però da un gioco di parole: dato che *error* significa anche «vagabondaggio, strada sbagliata», c'è da pensare che la colpa di Atteone si riduca a questo valore accidentale, cfr. vv. 146 *uagantes*, 175 *errans*. Questo tema crea una fitta rete di collegamenti con altri episodi del libro III, non solo Penteo, ma anche la storia di Tiresia, e quella di Narciso, nei quali si coglie una presenza implicita del grande mito tebano non narrato da Ovidio, quello del re Edipo (cfr. Gildenhard – Zissos 2000). Il rapporto tra narratore e lettore è comunque assai obliquo, dato che questi versi sono la continuazione di una insolita apostrofe al personag-

gio Cadmo; perciò è lasciato al lettore se vedere le espressioni in seconda persona come un «tu» generalizzante. In quanto uomo e poi serpente, Cadmo avrà tempo per meditare sugli enigmi della sua stirpe maledetta, cfr. IV 570 sgg. Il nome di Atteone è tralasciato e compare solo nel punto più drammatico della storia, quando avere un nome e dire il proprio nome diventano il cuore della situazione (vv. 230, 243-4): le cagne sono invece, bizzarramente, apostrofate come protagoniste.

143. *Mons*: di solito la storia è esplicitamente localizzata sul Citerone (Apollodoro, III 4, 4 [30-1]; cfr. la nota a 155-62; Seneca, *Phoen.* 13-5 e 256-7), la montagna beotica che sarà poi associata ai culti bacchici e alle sciagure di Penteo ed Edipo; *infectus caede* è quindi un tocco ominoso non solo per Atteone. Naturalmente la montagna in genere, in quanto area selvaggia, è anche territorio prediletto di Artemide, cfr. Callimaco, *Dian.* 3; 18.

144. *dies medius*: il poeta riserva a questo momento ominoso una delle versioni più ampie e significative del *topos* del «mezzogiorno» che ricorre spesso in connessione con i pericoli della natura selvaggia e dell'epifania divina; cfr., per la sottolineatura dell'indicazione temporale, Callimaco, *Pall.* 72-4 μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἄσυχια / ... μεσαμβρινὰ δ' ἔσαν ὄραι, / πολλὰ δ' ἄσυχια τῆνο μετεῖχεν ὄρος («la calma del meriggio regnava sul monte ... ed era l'ora del meriggio, e grande calma regnava su quel monte» in connessione con la storia della punizione di Tiresia, modello fondamentale di tutto questo contesto; Teocrito, 1, 15-7; Gibson 2003, commento a *Ars* III 723-4, con altri esempi, sempre da Ovidio, in cui il mezzodi fa presagire catastrofi.

147. *Hyantius*: è un modo prezioso e antiquario di indicare un personaggio beotico, simile ad *Aonius* (v. 339, ecc.): si riferisce ad abitatori pre-cadmei della Beozia, il popolo antico degli Ianti (cfr., anche per il nesso con la venuta di Cadmo, Pausania, IX 5, 1; Strabone, VII 7, 1; IX 2, 3; Plinio, *Nat. Hist.* IV 26; Stazio, *Theb.* I 182-3; Servio, *ad Aen.* III 88). Esisteva anche un eroe di nome Hyas, Iante, un giovane cacciatore che fu ucciso da animali feroci (per le fonti cfr. Gantz 1993, p. 218), una storia non irrilevante per il destino di Atteone: in poesia erudita di tradizione greca sono facili da percepire processi associativi di questo tipo. Il nome proprio di Atteone viene ritardato, non solo per una strategia erudita, ma perché Ovidio vuole metterlo in primo piano in un momento in cui è cruciale per la tematica del racconto; la prima comparsa del nome al v. 230 (o, se si accetta l'espunzione di Heinsius e Tarrant, ai vv. 243-4), coincide infatti con una situazione in cui il nome non è più collegato all'identità individuale e al riconoscimento della persona.

148. *lina ... cruore ferarum*: la visione iniziale di reti e armi gocciolanti di sangue colpisce per la sua crudezza, ma Atteone parla *placido ... ore* (forse un deliberato contrasto con la tradizione in cui la sua ἕβρις era quella di un cacciatore che si era vantato di superare persino Artemide? cfr. Euripide, *Bacch.* 339-40). Nel seguito del racconto Ovidio arriva però a narrare, per una volta, la caccia dal punto di vista dell'animale, e, grazie al paradosso tipico della metamorfosi, lascia incerto il giudizio sulla caccia come attività normale (mentre Pitagora la denuncia in XV 473-6).

149. *fortunam ... satis*: «per oggi anche troppa fortuna» è ironicamente vero ma in modo diverso da quanto Atteone immagina. La sua dedizione alla caccia e i suoi successi quotidiani dovevano essere un elemento tradizionale del personaggio, cfr. Eschilo, *TGF* III 241 (attestato per le *Toxotides* di Eschilo e tradizionalmente interpretato come battuta di Atteone stesso). D'altra parte la decisione di smettere di cacciare a mezzogiorno sembra più saggia e moderata se confrontata con l'imprudenza del giovane Tiresia, che in Callimaco, *Pall.* 75-6 insiste a cacciare da solo anche quando è giunta l'ora del meriggio. Anche questo elemento sottolinea la mancanza di colpa soggettiva da parte del personaggio di Ovidio.

149-52. *altera ... arua*: le elaborate e solenni perifrasi temporali attirano per la seconda volta (cfr. la nota a 144) l'attenzione su un punto importante: il mezzogiorno nella cultura antica, e di frequente in questo poema, è l'ora di pericolose epifanie divine; interrompendo la caccia, Atteone si avvicina a un mondo pericoloso, e non vedrà l'indomani. Modello stilistico è Virgilio, *Aen.* XII 76-7 *cum primum crastina caelo / puniceis inuecta rotis Aurora rubebit* (con *croceis* contaminato dalla formula omerizzante *Tithoni croceum linquens Aurora cubile*, Virgilio *Geor.* I 447; *Aen.* IV 585; IX 460).

153. *sistite ... lina*: il discorso si conclude, con un effetto di chiusura ordinata, sulla stessa parola con cui si apriva, «reti».

155-62. *Vallis ... hiatus*: la descrizione è dominata da una tensione che sarebbe eccessivo voler definire in termini precisi, ma che è carica di vibrenza latente e di vibrazioni sessuali (sul simbolismo delle descrizioni di paesaggio nel poema ved. Segal 1969). La femminilità nascosta e misteriosa che sta al centro del racconto è rispecchiata dalla terminologia naturalistica (*antrum ... arcum ... fons ... margine gramineo patulos incinctus hiatus*); la fonte e la dea seminuda ricevono epiteti simili, al v. 162 *incinctus* e al v. 156 *succinctus*. Ma Ovidio sviluppa anche il suo tipico interesse per il tema di arte, natura e rappresentazione: grazie all'arte del poeta, la natura imita «spontaneamente» l'arte. Ovidio presuppone lo sviluppo dell'arte del giardino e del parco nelle architetture delle ville romane, esperienza in cui

matura un senso dell'artificio naturale e dell'imitazione della casualità paesaggistica. Ma il poeta sottolinea anche la propria arte verbale come «artificio più vero della natura stessa». In effetti, sta per rendere i suoi lettori, grazie alla suggestione figurativa del suo racconto, partecipi del crimine di Atteone, vedere il proibito, o credere di vederlo. Il nome della fonte Gargafia ricorre nella tradizione greca soprattutto in connessione con la zona di Platea e con le guerre persiane, cfr. in particolare Pausania, IX 2, 3. Bömer, *ad loc.* considera questa indicazione incompatibile con la tradizione che colloca la fine di Atteone sul Citerone, ma il motivo non è chiaro: il territorio di Platea è in effetti molto più vicino al Citerone di quanto lo sia Tebe, eppure la fine di Penteo è regolarmente ambientata sul Citerone sia da Euripide sia da Ovidio (v. 702). Inoltre Gargafia come idronimo è attestato almeno una volta in poesia alessandrina (con la forma in -η: inutile quindi l'osservazione di Bömer sulla forma ovidiana -e in rapporto alla grafia -α attestata in Pausania), nel fr. 11 Powell di Eratostene. La località è citata come «valle ombrosissima» da Igino, *Fab.* 181, 1, secondo il quale il nome della fonte sarebbe stato Partenio, «delle Vergini», un nome molto appropriato al mito di Diana e Atteone. La fonte Gargafia è citata tra quelle beotiche da Plinio, *Nat. Hist.* IV 25, accanto alle famose fonti dell'Elicona, Ippocrene e Aganippe. Cfr. quanto Pausania, IX 2, 3 attesta, citando nel contesto Stesicoro (*PMG* 59).

158-9. *arte ... ingenio: arte laboratum nulla* inverte in modo paradossale Virgilio, *Aen.* I 639 *arte laboratae uestes*. L'opposizione fra *ars* e *ingenium* è fondamentale nel linguaggio della critica letteraria in Ovidio: cfr. p. es. *Am.* I 15, 14; *Trist.* II 424. L'opposizione fra τέχνη e φύσις in contesti paragonabili (p. es. Aristotele, *Poet.* 8, 1451a 22 sgg.) continua nel dilemma romano fra *ars* e *natura*, tipico delle discussioni programmatiche nella trattatistica retorica o tecnica, p. es. Cicerone, *Arch.* 1; 15; Orazio, *Ars* 408-18; Vitruvio, I 1, 3; Quintiliano, II 19. Ovidio capovolge il concetto base della teoria estetica greco-romana, secondo cui l'arte imita la natura (Seneca, *Ep.* 65, 3 *omnis ars naturae imitatio est*), e sfrutta un concetto di base della filosofia, quello della «natura come artista/artefice» (cfr. F. Solmsen, *Nature as craftsman in Greek thought*, «JHI» XXIV 1953, pp. 473-96); la sua sfida è raccolta con arguzia da Apuleio, *Met.* II 4, 7 *sub extrema saxi margine poma et uuae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae ueritati similes explicuit* («dal bordo estremo della roccia ricadevano mele e uve scolpite con abilità raffinatissima, che l'arte, emula della natura, aveva raffigurato come fossero reali»), che sta descrivendo, non a caso, una statua di Diana e Atteone, e proprio quando sembra ripetere il luogo comune dell'arte che imita la natura, sta alludendo al rovesciamento ovidiano. Il lettore di Apuleio viene indotto a

ripensare il modello di Ovidio, in cui la natura si confonde con l'arte del poeta, oppure con l'arte dei giardini di sculture e dei ninfei, grotte naturali rielaborate in grotte artistiche, oppure grotte artificiali che imitano grotte naturali (cfr. S. Settis, «'Esedra' e 'ninfeo' nella terminologia architettonica del mondo romano», in *ANRW* I 4, 1973, pp. 661-745), interventi che nel mondo romano imparano a contraffare la natura spontanea. Il modello del ninfeo sembra particolarmente rilevante nell'episodio di Ovidio. Il termine greco sembra attestato per la prima volta in poesia nel prologo del *Dyskolos* di Menandro, v. 2, e si pensa che nella commedia una grotta sacra a Pan e alle ninfe campeggiasse al centro della scena, una grotta abitata da statue di queste divinità (cfr. Settis, *art. cit.*, pp. 696-7); antri artificiali sono attestati in ambiente alessandrino nel II secolo a.C. (Calliseno di Rodi, *FGrHist* 627 F 2); in età imperiale fra le varie descrizioni di una tipica grotta con statue di ninfe, ex voto, e acque primeggia quella di Longo, I 4: un luogo naturale ma abitato da statue, mentre nella realtà architettonica contemporanea sono ben attestati (Settis, *art. cit.*, p. 707) ninfei «adattati», abbelliti, riforniti di acqua dalla mano dell'uomo, e nello stesso periodo il termine indica anche edifici costruiti ex novo.

160. *arcum*: il paradosso della natura artificiale culmina (cfr. v. 30) nell'uso di *arcus*, termine che nella Roma augustea indica eleganti strutture architettoniche che rappresentano il culmine della tecnica costruttiva, e soppianta il meno nobile termine repubblicano *forix*.

165-70. *quo ... solutis*: la sequenza del bagno è molto più ricca di riferimenti anatomici rispetto al più brusco stile narrativo dell'altro bagno di Diana, a II 459-60, e la situazione è carica di malizia perché il narratore sta potenzialmente rappresentando la stessa nudità che causerà la rovina di Atteone fra pochi versi: ma di fatto la sequenza dello spogliarello, armi-vestito-calzari-capelli, si limita a sfiorare senza descriverlo il corpo di Diana, e la fantasia del lettore si nutre di implicazioni; cfr. le note a 181-2 e a 187-90.

171-2. *Nephele ... Phiale*: la rappresentazione di un corteggio di ninfe come attendenti e seguaci di Artemide suona familiare ma non è comune in greco prima della poesia alessandrina (Larson 2001, p. 109; importante Omero, *Od.* VI 102-9); in particolare cfr. Callimaco, *Dian.* 15-7, in cui Diana ancora bambina chiede a Zeus come ancelle venti ninfe, che si occupino di calzari e cani da caccia. I nomi delle ninfe sono tutti idionimi greci dal suono prezioso e dal significato quasi sempre legato al mondo dell'intimità «acquatica» di Diana: Crocale forse da *κρόκη* «filo», connesso alla sua attività di legare i capelli (Michalopoulos 2001, p. 134; oppure da *κροκᾶλη* «spiaggia, ciottolo» in quanto ninfa fluviale?); *Nephele*, «nebbia» (è anche il nome della prima moglie di Atamante: Apollodoro, I 9, 1 [82]), *Hyale*,

«cristallo», *Rhansis*, «stilla», *Psecas*, «goccia di pioggia» e *Phiale*, «vaso» (quest'ultimo glossato dall'uso dei recipienti al v. 172, i precedenti due da *excipiunt laticem* al v. 171). L'accentuazione del legame tra funzioni e nomi propri crea un interessante parallelo con la successiva sequenza dei nomi di cane: come in quella, l'uso di nomi parlanti di origine greca trasposti in latino suggerisce in modo subliminale che siano designate tipiche figure di ancelle o di schiavi (cfr. la nota a 206-25). Ovidio rielabora in miniatura una tradizione stilistica legata ai cataloghi di ninfe dell'epos greco, caratterizzati da nomi «parlanti» e sequenze di polisindeto, cfr. il catalogo delle Nereidi in Omero, *Il.* XVIII 39-49; Esiodo, *Theog.* 243 sgg. (figlie di Nereo) e 349 sgg. (Oceanine); *Inno omerico a Demetra*, 421; due riprese in poesia augustea influenzata da modelli greci sono Virgilio, *Geor.* IV 334-44 (ninfe subacquee); *Aen.* V 825-6 (divinità marine); Wills 1996, p. 378.

173-4. *Titania ... nepos Cadmi*: Diana era nipote del titano Coeo, dal quale le poteva derivare una terribile violenza, e Atteone – elemento di grande importanza in questo libro – era nipote di Cadmo, che gli aveva trasmesso una sfortunata consuetudine col divino e con la natura inesplorata.

175. *per nemus ... errans*: per la sottolineatura dell'*error* ignaro ved. la nota a 141-2, e Callimaco, *Pall.* 75 sgg.; in Nonno, V 203 sgg., Atteone godrà colpevolmente della sua scoperta (cfr. anche l'iconografia voyeuristica e l'idea di «curiosità» in Apuleio, *Met.* II 4).

176. *fata ferebant*: presuppone Virgilio, *Aen.* II 34 *seu iam Troiae sic fata ferebant* (nel quadro di una ben diversa concezione della fatalità, e Ovidio trasforma il modello dando un senso più letterale a *ferebant*).

181-2. *altior ... omnes*: il dettaglio della statura superiore della dea è ripreso dalla tradizione poetica, in particolare da una similitudine virgiliana in cui la dea sovrasta le compagne (*Aen.* I 498-502, in particolare 501 *gradiensque deas supereminet omnes*), a sua volta basata su Omero (*Od.* VI 107-9) che è un po' il *locus classicus* per le epifanie di Diana e il suo rapporto con le ninfe. La focalizzazione però è diversa: qui non interessa tanto, come nel modulo tradizionale, la superiorità fisica di Diana rispetto alle ninfe, ma la sua *visibilità*. Il cerchio delle ninfe non protegge la dea da Atteone – o forse, cfr. v. 182 *colloque tenus*, lascia vedere ad Atteone solo parti che non violano davvero il pudore della vergine dea? – e, più ancora, non protegge Atteone da lei. Non mi sento di condividere le istruzioni che Anderson, *ad loc.* rivolge ai lettori maschi «l'alta statura di Diana stimola la nostra risposta erotica, ma a quanto pare non quella di Atteone».

183-5. *color ... Dianae*: il paragone, quasi un acquerello, che illustra il rossore virginalo allude a prima vista a tradizionali concezioni

della delicatezza femminile, ma l'uso di *purpureus* e ancora più di *infectus* (cfr. v. 143), ci ricordano che la tonalità chiave di questo racconto è il rosso sangue. Viene subito in mente che il rossore, oltre che di modestia femminile, può essere indice di rabbia. Ovidio sviluppa il modello di Callimaco, *Pall.* 26-8, sul rossore di Atena, ancora una volta collegando la sua pericolosa Diana all'altrettanto pericolosa vergine Atena.

187-90. *in latus ... undis*: la torsione del corpo della dea ricorda una tipologia di statue femminili nude, di stile ellenistico, che dà un potente contributo all'immaginario erotico dell'epoca di Ovidio. Non si specifica quale acqua esattamente Diana spruzza sulla sua vittima: dalla descrizione precedente sembra possibile che sia acqua del suo lavacro (cfr. v. 164), per cui il contatto magico che ne scaturisce ha a che fare con l'intoccabile femminilità della dea.

191-3. *addidit ... licet*: la vendetta di Diana è tesa a impedire che Atteone racconti quello che ha visto, e ciò coinvolge la responsabilità del narratore, tanto più che Ovidio ha accuratamente evitato (cfr. la nota a 149) di attribuire ad Atteone qualsiasi trasgressione oltre al semplice atto di avere visto per caso qualcosa di proibito. A prima vista la dea sta usando *posito uelamine* nel senso di «senza veli», «spogliata», cfr. vv. 178 *nudae* (le ninfe), 185 *sine ueste* (la dea), e *Am.* I 5, 17 *ut stetit ante oculos posito uelamine nostros* (la prima epifania di Corinna nuda nell'elegia ovidiana) ma le parole degli dèi sono spesso cariche di ambiguità minacciosa, e considerando subito dopo il sorprendente uso di *uelat* (v. 197, con la nota relativa), ne emerge una profezia più atroce: «provati ora a narrare di avermi vista, se ci riuscirai, togliendoti il rivestimento». Per espressioni simili, con *uelamen* = vello, pelle di animale, cfr. Calpurnio, *Eclogae* 5, 72 *posito uelamine* (di pecore); Tacito, *Germ.* 17, 2 *detracta uelamina* (di animali selvatici).

194. *uiuacis ... cerui*: è ripreso alla lettera da Virgilio, *Ecl.* 7, 30, dove è detto di corna di cervo dedicate a Diana. *Viuacis* implica una credenza diffusa nella longevità dei cervi (cfr. Esiodo, fr. 304 M. – W.; Aristotele, *de partibus animalium* IV 2, 677a 29-32; *Hist. an.* X 5, 611b 17 sgg.; pseudo-Aristotele, *Mirabilia* 100; Plinio, *Nat. Hist.* VII 153; VIII 119; Pausania, VIII 10, 10), ma questo particolare esemplare avrà vita effimera (cfr. Seneca, *Oed.* 752, in una imitazione del nostro passo).

197. *uelat ... corpus*: dà l'impressione che la delicata pelle umana sia inclusa in una sorta di ispida copertura animale, più che mutata in essa (Anderson), un pensiero agghiacciante quando più tardi vediamo il supplizio di un uomo – o almeno della sua coscienza – intrappolato dentro la bestia; cfr. anche *sub imagine* al v. 250. Si tratta di una rappresentazione della metamorfosi che ha già cospicua tradizio-

ne greca: cfr. G. Nagy, *On the death of Actaeon*, «HSCPh» LXXVII 1973, pp. 179-80, a proposito di Stesicoro, *PMG* 268 (ricavato da Pausania, IX 2, 3): «Stesicoro di Imera scrisse che la dea (Artemide) rivestì Atteone con una pelle di cerbiatto (ἐλάφου περιβαλεῖν δέρμα Ἀκταίων)». Nagy discute il parallelo addotto da Bowra di una metopa dal tempio E di Selinunte (metà V secolo a.C.) in cui Atteone indossa una pelle di daino e questo attira l'aggressione dei cani, e conclude, credo giustamente, che si tratta in entrambi i casi di vera e propria metamorfosi, non di camuffamento: la metamorfosi è resa, a livello visivo o verbale che sia, come un «indossare la pelle» di un altro essere (Nagy compara qui il latino *uersipellis*, «colui che assume una pelle diversa», detto normalmente di lupo mannaro, ma anche di Giove in sembianze umane in Plauto, *Amph.* 123). Un'interpretazione alternativa potrebbe basarsi sull'uso di pelli di cerbiatto nel rituale dionisiaco, in cui spesso si allude in vario modo allo *σπαραγμός*: è possibile, a giudicare dalla posizione strutturale della storia di Atteone nel libro III, che Ovidio sia consapevole di un certo rapporto originario fra la metamorfosi di Atteone e i rituali dionisiaci di smembramento e omofagia. In ogni caso, gli usi di *uelat* e *uelamen* sono appropriati dato che questa particolare versione della metamorfosi richiede una forte, pre-kafkiana, insistenza sul permanere della coscienza e dell'autoconsapevolezza originaria sotto la «superficie» del corpo animale. Ved. anche le note a 191-3 e a 250.

198-203. *fugit ... mansit*: la bestiale violenza che sta per seguire è quasi superata in crudeltà dal contrasto tra coscienza e immagine: così forte da sezionare l'identità del soggetto nel momento in cui la verifica attraverso i sensi, prima la vista poi l'udito (cfr. Barkan 1986, pp. 45-6). Il confine tra uomo e animale, come nella storia di Io (I 647) viene stabilito dalla separazione tra pensiero e facoltà di parlare (ved. anche vv. 231 e 237-9). Data l'importanza cruciale del tema del sé e dell'identità in questa articolazione del racconto, non sarà un caso che proprio qui e solo qui Atteone sia indicato come «figlio di Auto-noe»: il nome della madre si scompone facilmente in greco in αὐτός «lui, lo stesso» e νοῦς «mente»; intanto l'accostamento di *fugit a heros* sottolinea l'opposizione paradossale tra natura acquisita (il cervo è «fugace») e cultura preesistente (il modello dell'eroe aggressivo, sterminatore, che insegue, non fugge). Michalopoulos 2001, pp. 53-4 argomenta sulla base di Fulgenzio, *Mythologiae* II 12, p. 53, 3 Helm, un'etimologia del tipo «colei che non conosce sé stessa» e la confronta con *se miratur*; l'etimologia sembra probabile come implicazione ai vv. 719-22. In tal caso è significativa la presenza contestuale di v. 203 *mens tantum pristina mansit*.

200. *ut ... unda*: il verso è espunto da Heinsius e da Tarrant; que-

st'ultimo rimanda a I 640-1, e pensa che si tratti di un'interpolazione nata dal ricordo dell'episodio di Io. Tuttavia il motivo delle corna riflesse nell'acqua e dell'autocoscienza rinvia anche alla storia di Cipo, XV 565-7; in quanto personaggio romano, Cipo è una sorta di versione «fausta» del mito di Atteone (i due personaggi sono accostati in Plinio, *Nat. Hist.* XI 123). La funzione critica del riflesso nell'acqua è un presagio del successivo episodio di Narciso, in cui identità, autocoscienza e rispecchiamento occuperanno il centro della scena. Interessante lo sviluppo di Apuleio, *Met.* II 4, in cui un complesso statuariale allusivo all'episodio di Atteone narrato da Ovidio viene posto sopra uno specchio d'acqua che riflette: una contaminazione non solo formale tra i due episodi più memorabili del libro III. Il richiamo all'episodio di Io, I 640-1, è considerato da Tarrant un buon indizio per accettare l'espunzione del v. 200 proposta da Heinsius, ma l'espunzione distruggerebbe il nesso con l'idea di autorispecchiamento nell'episodio di Narciso. Sembra inoltre incauto privare il libro III, dominato dal mito di Narciso e della sua immagine riflessa, di una variazione sul tema così interessante: è ironico che Narciso resti ingannato dal riflesso della sua immagine naturale «stabile», mentre basta un attimo per il figlio di Autonoe per prendere coscienza, inutilmente, dell'incredibile verità della sua trasformazione. Comunque si decida sull'autenticità del verso, è ad esso che guarda come modello Seneca, *Oed.* 760-3 *donec placidi fontis in unda / cornua uidit uultusque feros, / ubi uirgineos fouerat artus / nimium saeui diua pudoris* («finché vide le sue corna e il volto di animale nell'onda di una fonte placida, dove la dea dal pudore troppo crudele aveva ristoato le membra virginali»). L'incorporazione di modelli ovidiani in tragedia è una costante della tecnica allusiva di Seneca; secondo Tarrant la cronologia non sarebbe incompatibile con una proposta di espunzione, dato che si dovrebbero presumere nel testo di Ovidio interpolazioni assai antiche, legate all'evoluzione del gusto in età giulio-claudia. Sembra però poco probabile che un interpolatore sia intervenuto con tanta discrezione e senso della corrispondenza fra episodi lontani fra loro.

203. *mens ... mansit*: per questo tipo di specificazione cfr. II 485 *mens antiqua ... mansit* (Callisto, a differenza di Atteone, non avrà vita effimera nella sua metamorfosi animale); la conservazione di una mente umana nella metamorfosi animale è esplicitamente attestata da Omero nel suo esempio più famoso: la trasformazione in porci dei compagni di Ulisse in *Od.* X 240 *αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ*, ma Orazio ad esempio modifica questo modello in *Epod.* 17, 17-8, parlando di un'intelligenza umana che fu restituita da Circe insieme al corpo originario (senza dubbio sulla base di tradizioni esegetiche mo-

raleggianti, che vedono la metamorfosi in animale come punizione per umani «animaleschi», deboli di ragione e di spirito).

205. *lateat*: l'assonanza fra *lateat* e *latratus* è pregnante: secondo Varrone, *Lat.* VII 32, si dice *latratus* perché con essi i cani rivelano ciò che si nasconde (*latent*) nella notte (Michalopoulos 2001, p. 108). *boc ... illud*: in latino è più usuale che *hic* riprenda il termine più vicino di una coppia, dunque «non rientra nel palazzo regale per vergogna» e «non si cela nei boschi per paura», in entrambi i casi perché è un uomo cosciente di sé; tuttavia si possono anche invertire i termini, dato che Ovidio vuole mostrare la confusione tra i due piani dell'identità, e interpretare «non rientra nel palazzo regale per paura» in quanto cervo e «non si cela nei boschi per vergogna» in quanto uomo, riluttante a seguire l'istinto animale. In Ovidio questi due usi della coppia *hic/illic* sono entrambi possibili, cfr. Bömer, a I 469 e 472; D.R. Shackleton Bailey, *Propertiana*, Cambridge 1956, p. 259. È questa contraddizione di istinti e percezioni a bloccare Atteone, rendendolo vittima della muta dei segugi.

206-52. L'azione dei cani realizza il piano vendicativo di Diana, ma non c'è nessuna indicazione che il loro attacco dipenda da un intervento soprannaturale, mentre nella tradizione figurativa (p. es. *LIMC* I 1981, s.u. «Aktaion» 8) e in quella letteraria (Apollodoro, III 4, 4 [31]; Nonno, V 326-31 con la nota *ad loc.* di Gigli Piccardi 2003; Hirschberger 2004, pp. 491-2) ci sono versioni in cui viene introdotto un vero e proprio demone della follia, come Lyssa (termine che rimanda alla sfera tragica ma può anche indicare in testi medici la rabbia dei cani). Ovidio ha voluto focalizzare il racconto sull'istinto dei cani e sul loro addestramento da parte di Atteone, e rappresenta il finale come una regolare *curée* – almeno dal punto di vista della muta e dei compagni di Atteone. In questa prospettiva si spiega meglio anche l'insistenza di Ovidio sui nomi degli animali (ved. la nota successiva): i cani sono i soli animali che riconoscono il padrone, il proprio nome, e le voci familiari (cfr. Plinio, *Nat. Hist.* VIII 146 *solis dominum nouere et ignotum quoque ... intellegunt; soli nomina sua, soli uocem domesticam agnoscunt*, «solo i cani riconoscono il padrone e anche se è in incognito ... lo ravvisano; sono i soli a distinguere il proprio nome e la voce del padrone»): questi tre principî entrano in crisi tutti insieme nella vicenda di Atteone.

206-25. Con una sfida beffarda e provocatoria a tutte le regole tradizionali del narrare, Ovidio inserisce nel punto cruciale della storia un catalogo di trentatré (poi aumentato a trentasei ai vv. 232-3) fra i cinquanta cani di Atteone; poi si interrompe capricciosamente con un ri-

chiamo alla *mora*, il ritardo che questa enumerazione imprime al ritmo narrativo, proprio in un momento di accelerazione dell'azione narrata (per un gioco più esplicito su velocità e lentezza nel rapporto fra stile e contenuto ved. X 678-9). Dal punto di vista del rapporto con la tradizione (come nota Cameron 2004, pp. 367-8) Ovidio ha operato una «presa in giro» con insieme un miglioramento poetico. Non si può dubitare infatti che esistessero parecchi modelli possibili di cataloghi dei cani, sia in poesia sia in prosa. Le testimonianze che abbiamo sono: 1. Esiodo, *Catalogo*, fr. dubbio 39 Hirschberger (71-2 Powell), più probabilmente ellenistico (M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford 1985, p. 88; A. Grilli, «PP» XXVI 1971, pp. 355-67; bibliografia completa in Hirschberger 2004, p. 491) che arcaico: compaiono sette nomi, senza coincidenze con Ovidio, e come in Ovidio essi sono rifiuti in una narrazione patetica; si accenna al rapporto dei cani con il padrone e all'idea di «nominarli uno a uno con precisione» (v. 5; cfr. Hirschberger 2004, p. 492); 2. anteriore al precedente (se si accetta la sua datazione tarda, come inclinerei a fare), Eschilo, *TGF* III 245, con quattro nomi fra cui *Harpyia*; 3. un frammento di manuale mitologico in prosa, *PMed.* 123, ed. S. Daris, in *Proceedings XII International Congress Papyrology*, Toronto 1970, pp. 99-111; van Rossum-Steenbeek 1998, 65 e p. 134 (ventotto nomi leggibili, quattordici maschi e quattordici femmine, sostanzialmente simile alla lista non ovidiana di Igino); 4. Igino, *Fab.* 181 offre due liste, una presa direttamente da Ovidio, una con quarantasei nomi (venticinque maschi, ventuno femmine), con solo tre nomi coincidenti con Ovidio (*Harpyia*, *Hylaeus*, *Melampus*); 5. Apollodoro (III 4, 4 [31]) non dà i nomi ma presuppone liste di cinquanta nomi.

Come per il precedente elenco di ninfe, i nomi sono greci e tutti «parlanti», cioè adattati al contesto di caccia e al tema del cacciatore cacciato: i commenti del narratore entrano spesso in risonanza con le etimologie greche. Oltre a sfidare le convenzioni della narrativa con la sua ridondanza, l'enumerazione ha una funzione nel contesto: la distinzione onomastica dei cani che formano la muta è un segno della loro subordinazione al padrone, destinata a entrare in crisi quando la natura riprende il sopravvento sul controllo linguistico umano e la voce del padrone non riesce più a scandire il proprio nome (v. 230). I nomi sono anzi ciò che caratterizza il cane come animale civilizzato, e rappresentano l'imposizione del linguaggio umano e del rapporto di controllo e dominio sulla natura indifferenziata dell'animale: Ovidio rievoca questa presenza di Atteone, come allevatore e addestratore, proprio quando essa è messa in crisi dal paradosso della metamorfosi.

I nomi sono (cfr. André 1975, p. 193): *Melampus*, «Zampa Nera»; *Ichnobates*, «Segugio» (cfr. *sagax*); *Pamphagos*, «Vorace»; *Dorceus*,

«cane da cerbiatte»; *Oribasos*, «che corre sui monti»; *Nebrophonos*, «ammazza-daini»; *Laelaps*, «Tornado» (cfr. il cane velocissimo di Cefalo in VII 771 sgg.); *Theron*, «Cacciatore»; *Pterelas*, «Alato» (in realtà attestato solo come nome mitologico; implicazione possibile con *πτερόν* «ala»); *Agre*, «Battuta»; *Hylaeus*, «Silvano»; *Nape*, «Convalle»; *Poemenis*, «Pastora» (cfr. *pecudes* ... *secuta*); *Harpyia*, «Rapitrice» (cfr. le Arpie mitologiche, dee della tempesta e «rapitrici volanti», una delle quali era chiamata Aello, cfr. v. 219); *Ladon* (implicazioni non sicure, attestato come nome di fiume arcade, cfr. *Met.* I 702; cfr. anche *λάζομαι* «afferrare», oppure la glossa di Esichio *λάδος* «cervo?»); *Dromas*, «Corridora»; *Canache*, «Stridore di denti»; *Sticte*, «Macchiata»; *Tigris*, «Tigre»; *Alce*, «Potenza»; *Leucon*, «Bianco» e *Asbolos*, «Fuligine» (entrambi glossati da *niueis* e *atris*); *Lacon*, «Lacone» (razza pregiata, cfr. la nota a 219); *Aello*, «Tempesta» (una delle Arpie nel mito, cfr. v. 215 e *cursu fortis* al v. 219); *Thoos*, «Veloce» (accostato a *uelox* che però, stavolta, modifica il nome successivo); *Cyprio*, forse «Cipriota», ma senza agganci precisi nella tradizione cinegetica; *Lycisce*, «Lupetta»; *Harpalos*, «Razziatore»; *Melaneus*, «Nero»; *Lachne*, «Pelliccia» (cfr. *hirsuta*); *Labros*, «Rapinoso»; *Argiodus*, «Zanna Bianca» (epiteto omerico di cani, *Il.* XI 292); *Hylactor*, «Abbaiatore» (cfr. *acutae uocis*, e Virgilio, *Ecl.* 8, 107 con O' Hara 1996, p. 250); *Melanchaetes*, «Chio- ma nera»; *Theridamas*, «Ammazzafiere»; *Oresitrophos*, «Nutrito sui monti». Nel suo *Inno a Diana* Callimaco aveva dedicato attenzione all'interesse di Diana per i cani (vv. 87-98) ma si era concentrato su razze, funzioni, e aspetto fisico, senza indugiare sui nomi. I nomi presenti in Ovidio sono in parte verosimili a livello quotidiano (per consigli pratici su nomi adatti ai cani ved. p. es. Senofonte, *Cynegetica* VII 5, con nomi brevi, bisillabici: su una lista illustrativa di quarantasette esempi, degna come lunghezza del catalogo dei cani di Atteone, solo *Alce* trova un corrispettivo; Columella, VII 12, 13-4), e talora legati a razze pregiate o a particolarità fisiche, ma altre volte risentono del linguaggio elevato e artificioso dell'epica greca, p. es. *Melanchaetes* o *Oresitrophos*. Nelle raccomandazioni di Columella (VII 12, 13-4: cani da guardia e da difesa) si nota di nuovo la tendenza a nomi bisillabici, e i nomi che ho sottolineato presentano identità o analogia con alcune scelte di Ovidio: *Nominibus autem non longissimis appellandi sunt, quo celerius quisque uocatus exaudiat, nec tamen breuioribus quam quae duabus syllabis enuntiantur, sicuti Graecum est Σκύλαξ, Latinum Ferox, Graecum Λάκων, Latinum Celer, uel femina, ut sunt Graeca Σπουδή, Ἀλκή, Ῥώμη, Latina Lupa, Cerua, Tigris*. Nel complesso è evidente che è stata ricercata una varietà elegante e capricciosa nelle designazioni, e si può dubitare che esistesse un modello unico da seguire per questa lista. Ovidio era probabilmente consapevole che esi-

steva una lista di cani «eroici» anche per un altro celebre incidente della mitologia, la caccia al cinghiale Calidonio. La sua versione in VIII 298-328 contiene un elaborato catalogo dei cacciatori ma non dei cani; tuttavia il vaso François contiene indicazioni di nomi anche dei cani fra cui uno, *Labros*, presente anche in Ovidio per il mito di Atteone (v. 224) e altri nomi sono segnalati da Ferecide, *FGrHist* 3 F 123; Pausania, I 42, 6; è possibile che la tradizione risalga a un poema lirico epicheggiante di Stesicoro, i *Cacciatori del cinghiale*. Per una revisione dei giudizi negativi sulla «freddezza» del catalogo dei cani in Ovidio ved. C. Martindale, *Redeeming the text*, Cambridge 1993, pp. 60-3. Sul catalogo come fonte di ispirazione per la sarabanda dei diavoli danteschi ved. S. Marchesi, «Distillating Ovid: Dante's exile and some metamorphic nomenclature in Hell», in *Writers reading writers: Studies in honour of R. Hollander*, University of Delaware (in corso di stampa).

208. *Cnosius ... Melampus*: i due primi animali citati, che guidano la caccia, appartengono a due fra le razze più pregiate e più citate già in testi riferiti ai tempi eroici, i Laconi o Spartani (cfr. v. 219 con nota) e i Cretesi (cfr. Bömer, *ad loc.*).

210. *Arcades omnes*: a differenza di altre indicazioni geografiche in questo catalogo, *Arcades* non suggerisce una razza di cani particolarmente celebre; da notare tuttavia che secondo l'*Inno a Diana* di Callimaco (vv. 87-119) fu in Arcadia, presso Pan, che Diana andò a procurarsi la sua muta di cani di razza per la caccia al cervo. Forse Ovidio vuole evocare per contrasto la tranquilla vita pastorale dell'Arcadia di Virgilio, cfr. *Ecl.* 7, 4 *Arcades ambo*.

219. *Lacon*: il nome evoca una delle più pregiate razze di cani da caccia e da difesa, cfr. Orazio, *Epod.* 6, 5 *fuluus Lacon* (con il commento di L. Watson, Oxford 2003, pp. 258-9); cfr. v. 208 *Spartana gente*.

230. «*Actaeon ... uestrum!*»: il verso è considerato da Tarrant, dopo Heinsius, un'interpolazione, che riempie arbitrariamente lo spazio aperto da *clamare libebat* e da *uerba*, ma alla luce dell'importanza del nome di Atteone nella storia, e del nesso con i vv. 243-4 *Actaeona quaerunt ... Actaeona clamant* (cfr. anche Hardie 2002, pp. 252-3), penso sia da ritenere genuino.

237. *loca uulneribus desunt*: il paradosso è ripetuto nell'ultimo verso rimastoci della poesia di Ovidio, *Pont.* IV 16, 52 *non habet in nobis iam noua plaga locum*, dopo che il poeta ha più volte accostato il suo destino all'involontario crimine di Atteone e alla sua disumanizzazione e smembramento.

240. *similisque roganti*: è lo sviluppo di un elegante modulo di origine omerica e aratea (per la cui storia ved. l'analisi di A. Traina, *Poe-*

ti latini [e neolatini], II, Bologna 1981, pp. 91-103; cfr. Barchiesi 2005, p. 276 nota a II 501); in particolare Ovidio sviluppa il modello di Virgilio, *Aen.* VII 502 *imploranti similis*, riferito a un cervo ferito da un cacciatore: invece di umanizzare la bestia come Virgilio, Ovidio esplora il paradosso dell'identità umana che ancora lotta per emergere dentro la fiera.

246-7. *spectacula ... uidere*: il rovesciamento del piacere della caccia, interpretato come un alienato spettacolo crudele, arriva qui a una sorta di contrappasso, salvo che la legge divina che Atteone ha trasgredito è anch'essa alienata rispetto alla comprensione del narratore e dei lettori. L'uso di termini come *spectacula* e *uidere* è uno dei vari elementi che collegano la morte di Atteone allo spettacolo della *uenatio* nell'anfiteatro; cfr. XI 22-7, con esplicito collegamento fra una scena di crudeltà mitologica e la morte di un cervo nell'arena (il termine *chiae theatrum* è ripetuto ai v. 22 e 25); Feldherr 1997, pp. 42-4.

248. *fera facta*: l'epica perifrasi ricorda una scena di battaglia in Lucrezio, V 1340.

250. *sub imagine cerui*: viene sottolineato di nuovo il perdurare dell'identità di Atteone sotto la «copertura» animale (cfr. le note a 191-3 e 197); un tipo di linguaggio simile viene adottato nella prosa del dizionario di metamorfosi edito da Renner 1978 (discussione alle pp. 282-3) εἰς ἐλάφου δόκησιν.

252. *fertur*: indica una non comune presa di distanza del narratore rispetto alla morale della storia, e al senso della vendetta divina, mentre *pharetratae* ricorda che Diana è comparsa della festa sanguinaria che è la caccia. L'uso di *famuli* per i cani (v. 229) e *dominum* per il padrone (v. 250; cfr. v. 140 *erili*) suggerisce al lettore antico la sovversione violenta di un ordine basato sulla proprietà degli schiavi: un cacciatore-preda, un padrone-vittima. Il successivo commento collettivo non fa che sottolineare le aporie della storia, ma per il lettore della storia *come la narra Ovidio* – e la responsabilità del narratore è un problema inevitabile in questo tipo di racconti, in particolare in un registro innico, cfr. Callimaco, *Iou.* 65; *Pall.* 56 – rimane difficile negare che la dea abbia esercitato una giustizia feroce. Atteone, a detta di Diana, è stato annientato perché questa storia non fosse mai narrata (cfr. vv. 192-3). La reazione successiva di Giunone, con l'amorale indifferenza di *culpetne probetne*, approfondisce subito dopo la distanza fra uomini e numi. L'uso dell'enclitica *-ne* per entrambe le alternative sottolinea il contrasto fra indifferenza morale della dea e aporia umana. Su *ira ... satiata* cfr. Bretzigheimer 1994, p. 530 nt. 94; per il nesso e il contrasto con l'ira di Giunone ved. la nota a 271-2.

253-315. *Semele*. Per la tradizione su Semele ved. Gantz 1993, pp. 473-7; Euripide, *Bacch.* 2-3; 88 sgg.; e in Nonno, l'intero libro VIII. La sua biografia mitica si limita al concepimento di Dioniso e all'inganno di Era: la sua presenza in tragedia pare certa per Eschilo, *Xantriadi* e *Semele o Hydrophoroi* (TGF III 221-4); Sofocle, *Hydrophoroi* (TGF IV 672-4) e inoltre sono attestate tragedie con titolo *Semele* di autori minori quali Diogene Ateniese (TGF I 45 F 1), Carcino II (TGF I 70 F 2). Anche Callimaco scrisse una *Semele*, di cui è noto solo il titolo.

Semele merita attenzione nel quadro del mito greco per almeno due motivi, che spiegano bene la violenta gelosia di Giunone in Ovidio: è un caso eccezionale di donna mortale che concepisce un vero e proprio dio (Dioniso ha uno statuto divino diverso da Eracle e da Asclepio, che sono eroi successivamente divinizzati), e la sua storia richiede lo sviluppo di una duratura relazione sessuale, non un incontro occasionale con Giove, o un ruolo di pura e semplice vittima di stupro. Nel poema di Ovidio, la sua storia si inserisce nella collana di miti incentrati sulla sessualità di Giove e la gelosia di Giunone: Io, Callisto ed Europa (cfr. Wheeler 2000, pp. 85-8). Nel complesso Ovidio non dà grande rilievo al tema teogonico della nascita di Bacco, anche se il dio avrà crescente importanza nei libri III-IV. L'interesse gravita sulla perfida missione di Giunone come falsa Beroe, e, data la somiglianza con gli interventi sovranaturali di Alletto nel libro VII dell'*Eneide*, continua il discorso di «Tebe come Roma» che interessa anche gli episodi di Cadmo e Penteo.

Giunone con la sua cupa gelosia costituisce un forte elemento di continuità con i due libri precedenti: in particolare il suo odio vendicativo per Europa, simile a quello per Io (libro I) e Callisto (libro II) si estende ora alla stirpe di Cadmo e trova nuovo stimolo nella rivalità con la figlia di Cadmo, Semele. Il tema degli amori di Giove trapassa qui in quello della nascita del dio Dioniso, che dominerà la seconda parte del libro III e l'inizio del IV: nel grandioso episodio di Ino nel libro IV, che chiude la sequenza delle storie tebane, si avrà una ripresa della collera di Giunone, questa volta in chiave esplicitamente infernale. Intanto, in questo episodio, Giunone consuma una vendetta sarcastica contro le sue precedenti umiliazioni dovute alla gelosia (sia in questo poema, con gli episodi di Io e Callisto, sia nel complesso della tradizione): il suo piano rovescia il rapporto prevedibile tra moglie e amante e costringe Semele, per portarla alla rovina, a invidiare l'intimità sessuale di Giove con la moglie tradita; il suo travestimento da vecchia emula perfidamente la tecnica del travestimento usata da Giove per i suoi tradimenti. D'altra parte, come è usuale per questa dea che fabbrica le pentole ma non i coperchi, tutta la sua attività di-

struttiva non è altro che la condizione necessaria per lo sviluppo di una nascita sovrumana: dal connubio orchestrato da Giunone, nelle condizioni speciali create da lei, proviene non solo la rovina di Semele, ma l'origine del più grande e immortale fra i bastardi di Zeus, Dioniso. Ci sono agganci con l'episodio di gelosia matrimoniale dell'*Iliade* (XIV 311 sgg.) la Διὸς ἀπάτη, in cui Zeus cità peraltro un paio di volte in modo improvvido Semele, cfr. Due 1974, pp. 22-3; Baldo 1995, pp. 112-3, che segnala come l'azione «meteorologica» di Giove sia una sorta di espansione narrativa del nucleo formulare omerico *νεφέληγερέτα*, «adunatore di nemi».

259-61. *odium ... Semelen*: l'aspettativa di un lungo monologo di gelosia e rancore (*linguam ... soluit*) è sostenuta dal fatto che due lunghi e risentiti discorsi di Giunone aprono le due metà dell'*Eneide* (I 37 sgg. e VII 292 sgg.); in entrambi i casi la violenza del linguaggio esprime l'impossibilità di saziare il suo odio: ma adesso Giunone esercita una sorta di autocritica e rinuncia a inutili aggressioni verbali (già ironicamente tollerate da Giove in questo poema: II 424). Contro tutte le convenzioni epiche, il narratore introduce e caratterizza il discorso diretto (v. 261 *ad iurgia*) in modo che il parlante subito lo smentisca (v. 262 *per iurgia*). In effetti la sua è una prosecuzione autocritica del finale del grande discorso di rancore nel concilio degli dèi dell'*Eneide*, cfr. X 95 *inrita iurgia iactas*. La confusione di piani tra rancore passato e nuove ragioni di ostilità fa pensare all'analisi del risentimento di Giunone all'inizio del poema virgiliano (*Aen.* I 28 *et genus inuisum*), dove il narratore rende impossibile nel monologo distinguere tra origine e recrudescenza, e tra motivo razionale e avversione istintiva (cfr. Fowler 2000, pp. 48-9). *Transfert odium* è una scelta lessicale pungente, perché *transfere* è termine basilare del linguaggio giuridico, in relazione a proprietà, giurisdizione, ecc.

263. *maxima Iuno*: dopo aver definito *magnus* Giove (v. 260) il narratore lascia che Giunone rivendichi il titolo di *maxima*, con un effetto umoristico perché questo non è un titolo ufficiale della dea a Roma, laddove Giove è venerato come dio supremo con l'epiteto ufficiale di *Maximus*.

265-6. *regina ... coniunx: regina* è formulare a Roma in riferimento a Giunone: il culto di *Iuno Regina* fu stabilito nel 392 a.C. (Livio, V 31, 3) e Augusto se ne prese cura (*Res gestae* 19, 2). In termini di tradizione poetica, c'è correzione ironica di una solenne formula omerica e virgiliana (per la storia del cliché e del tema ved. A. Traina, *Poeti latini [e neolatini]*, III, Bologna 1989, pp. 153-65; Casali 1995 a *Her.* 9, 7 *germana Tonantis*; Wills 1996, p. 71), basata sulle parole della vendicativa Giunone di *Aen.* I 46-7 *quae diuum incedo regina Iouisque / et soror et*

coniunx (cfr. anche *Aen.* X 607 o *germana mihi atque eadem gratissima coniunx*, all'inizio di una sarcastica aggressione verbale da parte di Giove; 611 *pulcherrime coniunx*, risposta di Giunone; XII 793 *coniunx*, all'inizio del discorso di riconciliazione di Giove; 830 *es germana louis*, all'inizio del discorso finale di Giove nel poema; Orazio, *Carm.* III 3, 64 *coniuge me louis et sorore*; a monte è la formula omerica «sorella e coniuge» di *Il.* XVI 432 e XVIII 356, entrambe le volte in apertura di discorsi di Giove a Giunone). Sono possibili, ovviamente, intermediazioni latine per questo formulario negli *Annales* di Ennio e in altri testi di poesia repubblicana per noi perduti. Ovidio sposta la tonalità dalla regalità offesa della potente divinità virgiliana verso la pura e semplice gelosia sessuale; c'è anche un contrasto con la positiva idealizzazione della fratellanza-matrimonio di Pirra in I 351.

266. *puto*: il suo inserimento è *Umgangssprache*, cfr. *Fasti* III 493; in generale può essere importante in questi versi il richiamo alla commedia, con uno stile che mescola riferimenti «alti» e scelte lessicali «umili».

268-70. *concipit ... fieri*: Giunone polemicamente si mostra scontenta della propria fecondità riguardo a figli maschi. Il tema della fecondità e del «seme di Giove» può inoltre ricollegarsi al suo epiteto *Saturnia* (ved. la nota a 271; *Saturnus* era comunemente inteso come un derivato di *sero*, «seminare»). *Vix* è esagerato come chiede la retorica della situazione, visto che Giunone ha comunque generato al marito alcune divinità importanti, ma la sua gelosia verso i bastardi di Giove è tradizionale, e forse contribuisce all'amarrezza il fatto che per un romano proprio lei sia la dea dei parti oltre che del matrimonio, Iuno Lucina. L'esclamazione *id deerat!* riprende una precedente battuta indignata di Giunone, II 471 *scilicet hoc unum restabat*; per la tonalità ved. anche Virgilio, *Aen.* XII 643 *id rebus defuit unum!*

270. *tanta ... formae*: la struttura dell'esclamazione ricorda l'amara domanda di Virgilio a proposito dell'ira di Giunone, in uno dei momenti più intensi e solenni dell'*Eneide*, I 11 *tantaene animis caelestibus irae?* Per l'uso di *forma* in un contesto di gelosia da parte di Giunone cfr. *Aen.* I 27 *spretaque iniuria formae*, ma il cliché *fiducia formae* fa parte del linguaggio elegiaco, cfr. Propertio, III 24, 1 *falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae*; Ovidio, *Ars* I 707, e in questo poema II 474 (dove l'autostima è quella di un dio); IV 687; VIII 434; XIV 32; Barchiesi, in Hardie - Barchiesi - Hinds 1999, p. 112. Naturalmente, in un poema intitolato *Metamorfosi*, il significato «forma» si affaccia insieme a quello «bellezza», e già si prefigurano mutazioni terribili per Semele.

271. *Saturnia*: è significativo, come nota Bömer, *ad loc.*, che questo epiteto specificamente italico di Giunone/Era sia impiegato spes-

so nel poema, ma non quando l'azione è collocata in Italia (solo un esempio per *Saturnia* riferito a Giunone nei libri italico-romani del poema, contro una dozzina nei libri precedenti). Forse questo fenomeno va visto come un aspetto del programma di Ovidio di «romanizzare» il mondo greco ed «ellenizzare» quello romano. L'origine da Saturno è collegata in Virgilio con la natura pericolosa e irriducibile di questa grande dea; qui c'è anche ironia nel fatto che Semele dovrà essere sbattuta giù nell'Ade, esattamente il destino subito da Saturno per una cospirazione che lega insieme Giunone e Giove (cfr. I 113). In poesia latina l'uso di *Saturnia* può inoltre collegarsi con una minacciosa idea di insaziabilità, attraverso il gioco di parole con *satiare* (Feeney 1991, p. 201; cfr. v. 252).

272. *ab loue ... undas*: Giunone nasconde la novità atroce del suo piano di vendetta: in *ab loue* c'è variazione della solita ambiguità (cfr. I 114; III 363) fra *Iuppiter* «aria aperta, cielo» e «Giove», con annessa oscillazione di *ab* fra moto da luogo e complemento di agente; inoltre *mersa ... in undas* per un attimo suggerisce una morte per annegamento, mentre sarà il fuoco a incenerire Semele. La soddisfazione della dea deve essere massima dato che, nel monologo di vendetta che apre l'*Eneide* di Virgilio (I 39 sgg.), aveva espresso la sua frustrazione per non poter usare l'arma del fulmine, che invece è consentita a Pallade Atena (cfr. Hardie 1990, p. 232).

273. *fulva ... nube*: per l'associazione tra la dea e la «nuvola fulva» cfr. Virgilio, *Aen.* XII 791-2 *Iunonem ... / ... fulva pugnas de nube tuentem*, dove si può pensare abbia un ruolo l'associazione fra Era e *aer*, Era come dea dei fenomeni atmosferici (cfr. Feeney 1991, pp. 147 e 329); l'uso che viene fatto della nube è volutamente sfasato. Bömer, *ad loc.* suggerisce che l'aggettivo abbia connotazioni di ira, invidia e infelicità.

275-8. *anum ... Beroe*: la trasformazione in vecchia fa parte di una tipologia che risale alla sinistra scena dell'*Eneide* in cui la furia Alletto si camuffa da vecchia per avvicinare Turno, e in particolare impersona una sacerdotessa di Giunone, Calibe (VII 416-9 *in uultus sese transformat aniles, / et frontem ... rugis arat; induit albos ... fit Calybe*), una scelta ironica vista la situazione: è proprio Giunone ad aver mandato Alletto come suo agente provocatore, con l'intenzione di suscitare follia e violenza. Su Virgilio deve aver pesato il modello di Callimaco, *Cer.* 42-58, in cui Demetra per punire un malvagio assume le sembianze di una anziana sacerdotessa del suo culto. D'altra parte c'è una crudele soddisfazione in Giunone, dato che la metamorfosi in una donna o vecchia inoffensiva è uno stratagemma favorito da seduttori divini quale Giove. Altre trasformazioni divine in donne anziane ricorrono in questo poema in VI 26 sg. *Pallas anum simulat*; XIV 656 *adsimulauit*

anum, cfr. XIV 765 (testo dubbio) *forma deus aptus anili*. Per l'uso di *simulare aliquem* cfr. Orazio, *Ep.* I 19, 13. L'odio di Giunone per i Troiani nell'*Eneide* è un chiaro parallelo di quello verso i Fenici e i Tebani in questo poema. La scelta del nome Beroe riporta poi a un altro intervento aggressivo della Giunone virgiliana, il suo invio di Iris sotto le spoglie di Beroe come agente provocatore per una macchinazione anti-troiana in *Aen.* V 620 *fit Beroe* (cfr. VII 419 *fit Calybe*). La vecchia confidente di Semele rimane anonima in Nonno, VIII 180-92

278-83. *nutrix ... pignus amoris*: impersonando una nutrice, Giunone assume alcuni tratti stereotipi della vecchia confidente nel teatro e nell'elegia, chiacchierona, partecipe di segreti amorosi, e pronta a dare consigli nella sfera sessuale, sino quasi a sfumare nella tipologia della vecchia mezzana. In questa luce, la menzione di un *pignus amoris*, che è decisiva per il piano di Giunone, suona per un attimo equivoca: ci si aspetterebbe infatti che un'esperta mezzana suggerisse alla ragazza che il miglior pegno d'amore sono i regali di valore.

287-8. *ignaram ... formarat*: l'uso di *formare* è polemico da parte del narratore: il nesso normalmente suggerisce una pedagogia positiva, cfr. Orazio, *Serm.* I, 4, 120 sg. *sic me / formabat puerum dictis*, non un'intossicazione maliziosa. *Cadmeida*: l'aggettivo si trova riferito sia a singole figlie di Cadmo, come Agave, Ino, e Autonoe, cfr. Callimaco, *Pall.* 107; *Culex* 111; Ovidio, *Fasti* VI 553, sia alle donne tebane o a Tebe in genere: in latino l'unico precedente attestato è in tragedia, Accio, 235 Ribbeck (*Bacchae*, fr. 1 = 406 Dangel). Come epiteto di Semele si ritrova in greco in contesti di invocazione a Dioniso: Esiodo, *Theog.* 940; *b. Bacch.* 57; *Hymni Orphici* 44, 1.

289-91. «*elige ... deorum est*»: Giove unisce qui la sua solita grandiosità a una galante *nonchalance*. Il giuramento per lo Stige è tradizionalmente una garanzia inviolabile nel mondo divino: di solito i contesti sono meno frivoli, cfr. II 45-6. Semele, come è chiaro dal v. 272, sta per visitare questo fiume di persona.

293. *obsequio*: l'*obsequium* è una qualità tipica richiesta agli innamorati dell'elegia latina (cfr. Tibullo, I 4, 40 *obsequio plurima vincit amor*).

293-5. «*qualem Saturnia ... talem*»: siamo di fronte, come per i vv. 283-6, all'uso di un linguaggio esplicitamente erotico: *qualem ... te solet amplecti ... da mihi te talem*, appena velato dall'omissione di *quantus ... tantus* usati accanto a *qualis ... talis* dalla vecchia Beroe: Ovidio offre un'immagine per nulla «ingenua» di Semele, cfr. la comicità che circonda l'insaziabile Alcmena dell'*Amphitruo* di Plauto. In Virgilio una formula simile, con *qualis ... quanta*, definiva un'epifania *visiva* del divino, non l'esperienza di un amplesso (*Aen.* II 591-2): *confessa deam qualisque uideri / caelicolis et quanta solet*.

298-301. *maestissimus ... fulmen*: Ovidio porta al punto di rottura una stilizzazione virgiliana (cfr. Hardie 1986) secondo cui il cosmo divino dell'*epos* è rappresentato usando il linguaggio naturalistico di Lucrezio. L'effetto è paradossale, perché l'analisi delle cause del fulmine in Lucrezio (cfr. l'ampio discorso in VI 160-482) era mirata a negare ogni credibilità alla tradizionale immagine di Giove folgoratore. *Inevitabile* è aggettivo non attestato prima di Ovidio (cfr. VI 234 *non euitabile telum*): tende poi a comparire associato a termini come *fatum* o *sors*, cfr. Manilio, II 113; Curzio Rufo, IV 6, 17 e X 1, 30; 4 esempi in contesto «fatalistico» nelle epistole di Seneca.

303-4. *centimanum ... est*: il centimano Tifeo o Tifone è protagonista di un impressionante e sorprendente episodio della *Teogonia* di Esiodo (vv. 820-80; West 1966, pp. 379-97); la sua terribile minaccia contro gli dèi e la sua sepoltura sotto l'Etna (cfr. Pindaro, *Pyth.* 1, 12-20; 8, 11-8) saranno narrate da Ovidio nel libro V (vv. 321-5; 348 ecc.). La vicenda è in origine separata rispetto alle battaglie contro Titani e Giganti, spesso confuse tra loro dai poeti romani (cfr. Nisbet - Rudd 2004, a Orazio, *Carm.* III 4, 53). I fulmini di Giove erano stati definiti, con perifrasi volutamente solenne, *tela Typhoea* da Virgilio, *Aen.* I 665.

305-7. *leuius fulmen ... secunda*: l'«arma numero due» sembra essere una giocosa innovazione ovidiana: nell'*epos* greco tradizionale ci sono alcuni esempi di riferimento a un «linguaggio degli dèi», che di solito è comprensibile in greco, però è sentito come alieno e distanziato, bisognoso di «traduzione» nella lingua umana; nella maggioranza dei casi è il contesto a fornire questa traduzione (cfr. *Il.* I 403; II 813-4; XIV 290-1; XX 74; *Od.* X 305; XII 61; A. Heubeck, *Die homerische Göttersprache*, «WJA» IV 1949-50, pp. 197-218; molto altro in West 1966, pp. 387-8) mentre qui *tela secunda* è normalissimo latino. Il caso di XI 640-1 *hunc Icelon superi, mortale Phobetora uulgu / nominat* dimostra che Ovidio sa trarre effetti umoristici dalla convenzione omerica: si tratta di uno fra i Sogni, veri e propri artisti dell'impersonazione, che è specializzato in animali feroci e serpenti. I due nomi sono entrambi greci, come è normale nelle coppie omeriche, ma quello degli dèi corrisponde a un comune aggettivo, quello umano è più insolito; il punto divertente è che i due nomi sono trasparenti conseguenze della diversità fra dèi e uomini: quello divino significa «il Simile», mentre quello umano «lo Spauracchio, lo Spaventoso» (cfr. φόβητρον, «spauracchio, babau, maschera terrificante»). L'uso di *dextra Cyclopum* instaura un rapporto programmatico con Virgilio, dato che l'*Eneide* (VIII 416 sgg.) aveva mostrato la fabbricazione dei fulmini «di prima categoria», per usare la terminologia ovidiana, nella forgia dei Ciclopi. In *Am.* 2, 1, 1 sgg. Ovidio aveva già sperimenta-

to e poi abbandonato, in nome della poetica elegiaca, un canto epico sul fulmine di Giove come arma letale (per il rapporto tra Zeus tonante e la poesia epica solenne in Callimaco cfr. Massimilla 1996, pp. 216-7); in *Met.* I 253-9 l'idea di mobilitare i *tela ... manibus fabricata Cyclopum* veniva fatta balenare poi scartata. Ora si direbbe che il suo poema epico, che proprio in questo episodio tocca livelli da commedia erotica, venga rappresentato da una sorta di fulmine di riserva, non da quello epico tradizionale. Riferito a fulmini, inoltre, l'aggettivo *secundus* può creare ambiguità, cfr. VII 619 *tonitruque secundo*. Questi *tela secunda* non saranno «presagi favorevoli» per la povera Semele. Sulla ricezione di questo motivo cfr. G. D'Ippolito, *Il fulmine minore in Ovidio e in Nonno*, «RFIC» XL 1962, pp. 299-300, a proposito del rapporto con Nonno, X 305; Seneca, *Nat. quaest.* II 44, 1-2, che sfrutta la licenza poetica di Ovidio per proporre una sorta di allegoresi morale del «diverso calibro» dei fulmini di Giove.

307-8. *domum ... Agenoream*: una casata di cui Agenore è genitore, ma anche colui che ne aveva maledetto il vero fondatore, Cadmo. L'idea di una sposa annientata dal fuoco di un dono nuziale fa pensare alla storia di Medea e Creusa a Corinto, che sarà narrata di scorcio a VII 394 *arsit noua nupta*: lo «sposalizio» evocato da *iugalis* è un vero e proprio matrimonio per Creusa, non per Semele, che aveva chiesto di essere sposa di Giove solo per una volta.

311. *si credere dignum est*: è un'espressione dubitativa e un ironico richiamo alla tradizione, tipici della poesia euripidea ed ellenistica (cfr. T.C.W. Stinton, «PCPhS» n.s. XXII 1976, pp. 60-89), ma in questo contesto la forza del cliché è intensificata: il problema di credere o no alla natura divina di Dioniso e alla sua miracolosa nascita diventerà acuto e minaccioso tra fine del libro III e inizio del IV, e coinvolgerà il narratore stesso, che non potrà mantenersi neutrale. Ovidio sembra accettare l'idea del parto da una morta esposta al fuoco, che aveva già accreditato in II 629-30, e scarica il dubbio sulla continuazione della gravidanza in una coscia maschile. Ben diversamente, Virgilio aveva usato la stessa formula (*Geor.* III 391; *Aen.* VI 173) per introdurre spiegazioni mitiche di fatti che potrebbero essere interpretati in modo naturalistico. Il rapporto tra nascita di Dioniso e fulmine di Zeus era importante anche nelle tradizioni iniziatiche greche, cfr. p. es. la laminetta aurea di Thurii, con il commento di Scarpi 2002, p. 676. In questo poema, la questione della paternità di Dioniso non è affatto chiusa, perché proprio su essa, nella Tebe di Penteo, si incentrerà la contestazione al nuovo dio, cfr. III 558 *adsumptumque patrem*. Nelle *Baccanti* di Euripide la situazione di partenza è simile, dato che Dioniso si è visto negare la paternità di Zeus (vv. 26-42) e da qui prende le mosse la sua campagna contro Penteo e le donne teba-

ne; le sue stesse zie sono punite da lui proprio per aver diffuso questa diceria.

312. *insuitur ... complet*: l'effetto di sorpresa di *insuitur*, preceduto da *si credere dignum est*, è rafforzato dal fatto che il verbo latino è di uso comune per la pena riservata ai parricidi (cuciti in un sacco di cuoio e gettati nel Tevere o in mare), cfr. p. es. Cicerone, *pro Roscio* 30; Livio, *per.* 68.

313-5. *primis Ino ... dedere*: l'altra figlia di Cadmo, Ino, adempie ai doveri materni della defunta Semele, secondo una funzione tipica della zia materna, *matertera*, nella cultura romana (cfr. Bettini 1986, pp. 77-112), e questo è un primo accenno alla rovina di Ino per opera di Giunone in IV 416 sgg. (ved. anche *Fasti* VI 485-548): la vediamo obliquamente straziare l'altro nipote Penteo al v. 722. Il vero lavoro di nutrici, però, è svolto, secondo tradizione (Apollodoro, III 4, 3 [29]), dalle ninfe dell'antro di Nisa, un luogo proverbialmente incerto da localizzare (prima attestazione in Omero, *Il.* VI 133; per le varie localizzazioni e la funzione di nutrici delle ninfe cfr. Scarpi 1996, p. 549; Larson 2001, pp. 85-7; 92-4). Per una diversa tradizione sulle nutrici di Bacco cfr. VII 294-6. La combinazione fra i ruoli delle zie materne e delle ninfe non è sempre ben chiara nel mito greco (cfr. Gantz 1993, pp. 112-3) e di solito l'importanza di Nisa si collega all'etimologia che così viene facilitata (Διόνυσος da Διός + Νῆσσα, figlio di Zeus allevato a Nisa). Nella versione di Apollodoro, III 4, 3 [28-9], l'affidamento alle ninfe segue al disastro della casa di Ino e Atamante, che Ovidio ha scelto di narrare in seguito (IV 416 sgg.).

primis ... cunis: la locuzione richiama Properzio, II 13, 43.

316-40. *Le esperienze di Tiresia*. L'antica storia tebana può vantare uno degli indovini/profeti (μάντις) più famosi di tutta la cultura greca, Tiresia, noto sin da Omero (*Od.* X 492 sgg.; XI 90), e personaggio canonico della tragedia ateniese (e già nella lirica: Stesicoro, *PMGF* 226; 234; 291; Pindaro, *Nem.* 1, 60-72), in cui compare con le sue profezie sia in ruoli legati alla casa regnante di Tebe sia, con uno straordinario *post mortem*, in vicende del ciclo troiano. Era figlio dello Sparto Udeo («Uomo terrestre»), uno dei cinque superstiti fondatori: ved. v. 126) e della ninfa Cariclo, legata ad Atena. Ovidio inserisce fra i vari episodi legati alla famiglia di Cadmo una breve narrazione di come Tiresia divenne l'autorevole indovino cieco noto all'epos e alla tragedia: il suo cambiamento di sesso, l'accecamento, e il dono profetico. Queste vicende sono trattate meno spesso nella poesia antica. La storia è attestata in un poema epico legato al *corpus* delle opere esiodee, la *Melampodia* (Esiodo, fr. 275 M. - W.); cfr. Gantz 1993, pp. 528-30. Viene ricostruita inoltre, tramite un riassunto in prosa,

un'elegia greca, forse databile al periodo triumvirale, interessante per il gusto del paradossale e del trasgressivo, sui ben sei cambiamenti di sesso di Tiresia: A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton 1995, p. 382; J.J. O' Hara, *Sostratus Suppl. Hell. 733: a lost, possibly Catullan-era elegy on the six sex changes of Tiresias*, «TAPhA» CXXVI 1996, pp. 173-219; Lightfoot 1999, p. 26. Nella storia, molto più bizzarra e irriverente rispetto a quella narrata da Ovidio, si insiste sulle ripetute occasioni in cui Tiresia sperimentò rapporti sessuali come donna. In Ovidio, lo scherzo coniugale che dà spunto alla storia della doppia sessualità di Tiresia è collocato con voluta noncuranza dopo una storia in cui il conflitto fra Giove e Giunone ha causato una vittima innocente. Ancora una volta le conseguenze per Tiresia saranno terribili. La frivolezza del racconto contrasta con il mistero della differenza sessuale che vi aleggia. La sessualità femminile è del resto tema ricorrente nel libro III più che nella parte precedente del poema: Semele, Eco, le baccanti. Senza portare alcuna prova, e arrogandosi un pericoloso ruolo di arbitro, Anderson 1997, pp. 369 e 371 asserisce che Tiresia viene punito alla fine per la sua incompetente affermazione sulla sessualità, ma l'accecamento è in genere inflitto dagli dèi per punire chi ha visto qualcosa di reale, come accade allo stesso Tiresia nell'inno callimacheo *Lavacri di Pallade*, v. 75 sgg.

Attraverso i suoi quattro cambiamenti di stato, uomo, donna, uomo, profeta non vedente, Tiresia sperimenta quasi tutte le forze oscure che pesano sullo sviluppo di Tebe: lotta con la natura, conoscenze pericolose, incontro col potere divino, trasgressione di limiti fisici e culturali. Come risultato, diventa il profeta che mette in moto e illumina in anticipo le successive storie di Narciso (vv. 339-50) e Penteo (vv. 511-26). La sua partecipazione come esperto di divinazione a versioni canoniche di storie tebane (nella lirica, in Euripide e Sofocle, sicuramente anche in altri drammaturghi) è così attesa da essere oggetto di aspettativa frustrata nel finale dell'*Amphitruo* di Plauto, in cui il suo intervento risolutivo viene adombrato, ma poi non si realizza (vv. 1128-9; 1145; cfr. Apollodoro, II 4, 8 [61-2]). La notizia che avrebbe vissuto sei o sette generazioni (Luciano, *Makrobioi* 3) è chiaramente utile a spiegare come abbia potuto intervenire nelle vicende di vari eroi tebani in epoche successive.

L'episodio è un esempio magistrale di come Ovidio può combinare senza perdere il controllo della narrazione un registro scherzoso e uno più inquietante: talora viene anche citato in modo unilaterale come esempio di abbandono della serietà epica (p. es. W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924, p. 216), ma questo è vero solo se si dimenticano le conseguenze per gli umani coinvolti nei divertimenti olimpici. Tiresia prima è eletto arbitro di

una disputa conviviale, poi condannato senza misericordia per il suo giudizio, e infine arbitrariamente compensato da un dono profetico che non aveva cercato. L'uso ricorrente di sfumature del linguaggio giuridico (cfr. K. Coleman, *Tiresias the judge: Ovid, Metamorphoses* 3, 322-38, «CQ» XL 1990, pp. 571-7) può essere visto come un *pastiche* anacronistico basato sulla realtà sociale romana, ma ha anche l'effetto di sottolineare come il potere divino sia inconciliabile con gli usi giuridici del mondo umano. Nonostante la versione adottata sia del tutto diversa, sicuramente è presente il modello della sinistra consolazione di Atena a Cariclo per l'accecamento di Tiresia in Callimaco, *Pall.* 97-130, modello che, come si è visto (cfr. la nota a 138-252), era importante anche per l'episodio di Atteone.

317. *bis geniti*: cfr. *bimater* in IV 12; Cesio Basso, *Poet.* 2, 3 (entrambe invocazioni inniche a Bacco); in greco διμήτωρ è attestato, e riferito a Dioniso, in Diodoro, III 62, 5; Giovanni Lido, *de mensibus* IV 51, ecc. L'uso di *incunabula* sottolinea un certo parallelismo con le storie dell'infanzia di Giove, cfr. VIII 99.

318-9. *Iouem ... agitasse*: dato che non ci sono noti precedenti per questo aneddoto, *memorant* può essere un indizio fuorviante, come pure indice di prudenza tattica, cfr. v. 334 *fertur*. È interessante osservare che Giove esprime un'idea della superiorità della passionalità femminile già nota ai lettori dell'*Ars amatoria*, I 284 sgg. La posizione di Giunone può essere spiegata come pudore femminile, come protezione di un segreto del suo sesso, o come riflesso della sua insoddisfazione coniugale. Il tema della vita spensierata e serena degli dèi è tradizionale, eppure fa pensare anche ai tentativi dei filosofi di immaginare uno spazio separato e non umanizzato per il divino, p. es., Lucrezio, III 18-24; Ovidio però mostra subito come Giove e Giunone, anche in assenza di *curae*, possono essere pericolosi per un mortale. *diffusum nectare ... graues*: il riferimento al nettare mostra che Ovidio lo identifica come un equivalente celestiale del vino, mentre nella formula omerica «nettare e ambrosia» quest'ultima viene interpretata (non senza controversie) come cibo; cfr. Omero, *Il.* XIX 37-8; *Od.* V 92-3; Cicerone, *Nat. deor.* I 112 *ac poetae quidem nectar ambrosiam epulas comparant* (cfr. *Tusc.* I 65); Ovidio, *Pont.* I 10, 11 *nectar et ambrosiam, latices epulasque deorum*; Servio, *ad Aen.* XII 419 *ambrosia est cibus deorum: nam nectar potant. alibi ambrosia unguentum deorum legitur*. L'analogia con il vino (che del resto non è ancora stato «inventato» da Bacco: si affaccia nel poema per la prima volta nella polemica antidionisiaca di Penteo al v. 536) è evidente sia nel fatto che la discussione prende la piega tipica delle questioni conviviali, sia nell'opposizione linguistica con *curae*, cfr. p. es. Ora-

zio, *Carm.* I 7, 31 *uino pellite curas*; II 11, 17. L'uso di *diffundo* per «rilassare» è attestato proprio a partire da Ovidio (*Ars* I 218) e ha analogie con l'uso del greco διαχέω (p.es. Platone, *Leg.* 775c; Polibio, VIII 27, 4). La situazione mostra chiaramente che il poema non dà alcuno spazio alla concezione epicurea per cui agli dèi spetta *securum agere aeuom* (Lucrezio, V 82). L'uso di *seposuisse* contrasta con l'uso che Lucrezio faceva di verbi a prefisso *se-* per indicare la naturale ed eterna libertà da crucci, preoccupazioni e desideri che caratterizza la divinità secondo Epicuro: I 44-6 *diuom natura ... immortali aeuo summa cum pace fruatur / semota ab nostris rebus seiunctaque longe* («gli dèi, per la loro stessa natura ... godono l'immortalità nella pace più profonda, estranei alle nostre faccende, cui sono del tutto alieni»).

320-1. «*maior ... uoluptas*»: il tema è licenzioso: per la contrapposizione tra maschile e femminile in poesia elegiaca ved. Ovidio, *Ars* I 281-2 e 341-2 (con contrapposizione e paragone tra *libido* maschile e femminile); Properzio, III 19, 1 sgg.; pseudo-Tibullo, IV 5, 17-8.

323. *Venus ... utraque*: è fuorviante: usato a proposito di un maschio, per esprimere ciò che un uomo sperimenta, il valore latino normale dovrebbe essere «piacere sessuale con le donne e con i ragazzi».

324-31. *duo ... imago*: un buon esempio della forza di Ovidio come narratore dell'inspiegabile. L'immagine specularmente simile dei due serpenti che si accoppiano sta all'origine e alla fine dell'esperienza di Tiresia, che attraversa per causa loro la differenza sessuale e le sue asimmetrie. Il miracolo non è spiegato, ma solo esposto nelle sue geometrie arbitrarie; la natura di questi grandi serpenti resta un mistero, senza parlare del loro rapporto con le rivelazioni serpentine tipiche di Cadmo e della storia di Tebe.

333-5. *Saturnia ... nocte*: la terminologia dell'acceccamento riprende, distorcendolo, Virgilio; per *lumina nocte* cfr. *Aen.* X 746 e XII 310, dove si parla di morti in battaglia; per *lumine adempto* (v. 337) cfr. *Aen.* III 658, dove l'acceccato è il sinistro ciclope Polifemo. Il riferimento alla «notte che prende gli occhi» e l'uso del poetismo «luci» per occhi (φάεα) ricorrono entrambi nell'episodio dell'acceccamento di Tiresia in Callimaco, *Pall.* 82 e 92. L'uso di *fertur* (ved. v. 252 con la nota relativa) accentua, più che attenuare, un momento in cui la tradizione non assiste e l'immagine del divino è aliena e minacciosa.

336-7. *pater ... deo*: *pater omnipotens* è una formula stereotipa usata in modo provocatorio in un contesto che spiega come, secondo le regole del politeismo, qualsiasi potere divino debba fare i conti con altre divinità (cfr. II 304 e 401). La precisione puntigliosa del linguaggio in *neque enim ... deo* evoca formule legali, e *inritus* è termine tipico della lingua giuridica (di atti, testamenti, decreti che vengono an-

nullati perché privi di ratifica): sul contrasto tra legalismo e capriccio dispotico nell'episodio ved. la nota a 316-40.

339-510. *Narciso ed Eco*. Il narciso, fiore considerato dagli antichi < affine al giglio (greco λείριον, cfr. il nome della madre del fanciullo, Liriope), è spesso citato in descrizioni di prati fioriti in cui c'è un'associazione con l'erotismo o la violenza sessuale; esemplare e memorabile soprattutto il momento in cui Persefone, che sta raccogliendo mazzolini di fiori di campo, viene rapita nell'oltretomba proprio quando coglie il narciso (*b. Cer.* 7-18 e 425-8; A. Suter, *The narcissus and the pomegranate*, Ann Arbor 2002, pp. 40-56). Il narciso non è però citato nelle due versioni ovidiane del mito, *Fasti* IV 431-42; *Met.* V 391-2; per altri famosi narcisi della letteratura antica ved. Mosco, *Europa* 65-6; Virgilio, *Ecl.* 2, 47; Pausania, IX 31, 9; Achille Tazio, I 15, 5; Longo, III 12, 2; è una componente di ghirlande adatte agli amanti (*Anth. Pal.* V 74 e 147); è paragonato ad aspetti fisici del corpo di un innamorato (Achille Tazio, I 19, 1; VI 7, 2) e può profumare il corpo di Afrodite (Ateneo, XV 682e-f). Dono ideale di innamorati ai bei giovinetti (Filostrato, *Epistulae* I 3, 7), associato a desiderio ed eros (Nonno, X 338), è anche citato (essendo fiore che ama l'ombra?) in connessione con la morte e le divinità ctonie (il passo più notevole, oltre all'archetipo del mito di Demetra e Persefone, è Sofocle, *Oed. col.* 678-84 sul fiorire rigoglioso e perpetuo del narciso, presso il fiume attico Cefiso: per possibili connessioni con i misteri di Demetra, ma anche di Dioniso, cfr. Di Benedetto 2004, p. 130; Cornuto, *de natura deorum* 75, 15) e con Dioniso (Cheremone, *TGF* I 71 F 7, 1). Per il rapporto con la morte vanno citate le sue proprietà narcotiche (Dioscoride, IV 158); per l'origine del nome del fiore dal greco νόσκη «sopore» e non dall'omonimia con il personaggio mitico, ved. Plinio, *Nat. Hist.* XXI 128. Il fiore ha spesso un succo vischioso, che Virgilio (*Geor.* IV 160-1; Mynors 1990, *ad loc.*) chiama *lacrima* – termine usuale in latino per ogni tipo di liquido esudante, ma particolarmente appropriato nel caso di un fanciullo che si «scioglie in lacrime» (ved. v. 475; Bettini – Pellizer 2003, pp. 80-2; cfr. anche la nota a 509-10).

Il personaggio non compare nella poesia greca arcaica e classica, e in età imperiale è presente in cataloghi di bei fanciulli amati dagli dèi e dagli eroi, come Ila, Ganimede, e in particolare Adone e Giacinto (che come lui danno origine a fiori, cfr. Ovidio, *Met.* X 205-19; 731-8; *Fasti* V 221-7), in contesti pederastici (p. es. Luciano, *Verae Historiae* II 17). Ved. anche Frenzt 1967, pp. 79-81; Ovidio, *Fasti* V 225-6; *Culex* 408-9; Stazio, *Theb.* VII 340-2; Claudiano, *de raptu* II 131-6; Ausonio, *Epigrammata* 99; *Anthologia Latina* 134; 135; 136; 210; 259;

260; Nonno, XI 322 e XLVIII 581-6 (con il commento di Accorinti 2004, pp. 693-5); Servio e pseudo-Probo a Virgilio, *Ecl.* 2, 47-8 (situazione del testo molto problematica, con notizie interessanti su varianti alternative del mito e attestazioni nella pittura, cfr. M. Gioseffi, in V. De Angelis (ed.), *Sviluppi recenti dell'antichistica*, Milano 2004, pp. 81-108).

Forse è non casuale l'accostamento tra il mito di Narciso e quello di Adone in *POxy.* 4711. Il testo di questo frammento elegiaco, pubblicato nel 2005, è la prima testimonianza probabile che ci fosse una versione poetica del mito di Narciso nella tradizione greca accessibile a Ovidio. Il papiro è di età imperiale ma secondo il primo editore, W.B. Henry, ci sono buoni motivi per attribuire il testo alle *Metamorfosi* di Partenio, un'opera di cui si è sempre sospettata la rilevanza tra le varie fonti poetiche di Ovidio, ma di cui sinora si ignorava anche il metro, e persino se fosse stata in poesia (cfr. Lightfoot 1999, pp. 39-4). La trattazione relativa a Narciso è un testo breve, inserito in una sorta di opera catalogica, forse una rassegna di miti collegati da un tema metamorfico (sulle conseguenze della scoperta per lo studio di Ovidio ved. Hutchinson 2006, pp. 71-84). Tuttavia, il breve testo frammentario non aggiunge informazioni nuove sul piano della tradizione mitologica: l'analisi del mito di Narciso deve tuttora basarsi su due sole attestazioni ben note, entrambe in prosa, quella di Pausania e quella di Conone.

Secondo Pausania, IX 31, 7, c'è nel territorio di Tespie in Beozia una fonte di Narciso, e si diceva che Narciso, scorgendovi il suo riflesso, se ne fosse innamorato, senza capire di cosa si trattasse, e avesse trovato la sua fine presso quella fonte. Pausania non chiarisce la modalità della morte e critica la storia per un paio di aspetti: il narciso come fiore è più antico del personaggio che dovrebbe dargli il nome, e non si capisce come un giovane abbastanza grande da innamorarsi non sappia distinguere tra una persona e un riflesso. Se si accetta che in questa versione ci sia un nucleo più antico, bisogna pensare che la storia di Narciso sia stata tramandata come leggenda locale legata a una fonte beotica, e che il suo contenuto di fondo sia l'idea di un fanciullo che si innamora per errore della sua immagine. Si possono trarre conseguenze più interessanti dal racconto di Conone (*Diegeseis* 24), autore di un compendio di storie mitologiche databile probabilmente all'età augustea; la sua versione ha buone probabilità di essere stata anteriore a Ovidio e a lui accessibile, e sembra un tentativo di dare senso compiuto e articolato alla leggenda sull'«errore di Narciso». Secondo Conone, Narciso aveva respinto molti pretendenti, e a uno, Ameinias, aveva crudelmente regalato una spada perché si uccidesse. La maledizione di Ameinias trova ascolto presso il dio

dell'amore, Eros. La vendetta di Ameinias è che Narciso viene preso dall'amore per la sua immagine e ne muore, togliendosi la vita. I Tespiesi da allora intensificano il loro culto di Eros (un culto per cui la città era famosa). Se si prescinde dall'eziologia, cioè dal rapporto con il culto di Eros a Tespie (Ovidio omette questo riferimento come fa spesso quando taglia una metamorfosi separandola dal suo contesto territoriale greco: Barchiesi 2005, p. CXL), la versione di Conone presenta motivi di confronto utili (Manuwald 1975). Anche Ovidio sottolinea il rifiuto di Narciso verso i numerosi pretendenti, e anzi questo tema narrativo permette l'inclusione del mito di Eco; anche Ovidio introduce una maledizione e una punizione divina come motivo per lo «strano amore» di Narciso, e, come Conone, parla di un amore assurdo, senza precedenti (v. 350 *nouitas furoris*). Una differenza di fondo è che Narciso in Ovidio non sembra consapevole di alcuna colpa e non muore per suicidio. La sua morte *deriva direttamente dalla sua situazione psichica*, che è il vero centro d'interesse per il narratore romano. D'altra parte è vero che il Narciso di Ovidio, quasi volesse rispondere alla critica fatta da Pausania alla sua incredibile ingenuità, finisce per rendersi conto della natura fallace del suo amore, e tuttavia alla fine ne muore. Si ha quindi in Ovidio un Narciso «ingenuo» ma anche «consapevole» (un fenomeno che Zanker 1966 ha cercato di ricondurre all'evoluzione dell'arte figurativa ellenistica). Il risultato finale delle scelte operate da Ovidio è di accentuare la natura ossessiva e delirante della passione di Narciso, che sopravvive alla rivelazione del proprio fondamento illusorio e autoriflesso: c'è poco da stupirsi che il mito abbia dato grande alimento allo sviluppo delle teorie psicanalitiche. Giustamente Rosati (1983, p. 38) ha avvertito che «non ... l'amore di sé, ma l'illusione ... è il motivo centrale dell'episodio ovidiano», segnando quindi un limite nei confronti dell'appropriazione psicanalitica; ma va troppo oltre chi nega in modo quasi sprezzante (Galinsky 1975, p. 52) che nella storia ci sia un qualche interesse per la «psicopatologia». L'impostazione di Rosati ha permesso di storicizzare in modo utile il racconto di Ovidio e di mettere a fuoco illusione ed estetismo come suoi temi centrali; non ne consegue però che le letture in chiave psicoanalitica debbano essere considerate illegittime. Come osserva giustamente Most (in Renger 2002), se consideriamo la ricezione di Ovidio un aspetto importante della sua interpretazione, non si capisce per quale motivo dobbiamo «oscurare» la ricezione del mito in Freud e Lacan visto che privilegiamo, ad esempio, la rilettura del mito in Shakespeare e Caravaggio. Il fatto stesso che proprio questo testo (in pratica, unico nella latinità) abbia influenzato una vera e propria letteratura psicologica e psicoanalitica dovrebbe essere considerato più di una curiosità casuale. È

stato proprio Ovidio a dare grande rilievo a un Narciso che è insieme ingenuo e – alla fine – consapevolmente folle per amore; è la sua scelta compositiva che inserisce questa storia, nella struttura del poema, come primo episodio sull'amore degli umani; così si apre la strada, sia pure in contesti culturali ben diversi, a un discorso sul narcisismo e sulla natura narcisistica del desiderio. Per dare rilievo a questo aspetto Ovidio non solo ha soppresso il riferimento al culto di Eros e alla sua eziologia, ma ha anche indebolito il significato della metamorfosi vera e propria in fiore: il narciso dovrebbe nascere, ci si aspetta sulla base dei paralleli con altre storie (sulle metamorfosi in fiore ved. Forbes Irving 1990, pp. 134-8) e della versione di Conone, dal sangue versato nel suicidio, ma in Ovidio non c'è alcun suicidio, e la comparsa del fiore ha un rapporto non chiarito con la scomparsa del corpo di Narciso; tutta l'enfasi cade sulla permanenza paradossale del personaggio – cioè ormai del riflesso e dell'ombra di Narciso – nell'oltretomba. Sia la conclusione agli inferi sia l'incertezza sul destino metamorfico del corpo (proprio l'aspetto da cui dovrebbe dipendere l'inclusione di una certa storia nel progetto generale) sono fenomeni insoliti nel poema di Ovidio.

L'analisi del mito, della ricezione, e del testo di Ovidio ha dato luogo a una messe straordinaria di contributi, di cui posso citare solo alcuni tra i più recenti e importanti; fra di essi emergono, per l'interpretazione letteraria, Rosati 1983 e Hardie 2002b; per lo studio delle fonti, Zanker 1966; Cancik 1967; Manuwald 1975; per l'analisi antropologica, Pellizer, in Bettini – Pellizer 2003; come orientamento generale, Vinge 1967; Renger 2002 (cit. *infra*). Bibliografia selezionata: Zanker, 1966; L. Vinge, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Lund 1967; Cancik 1967; Segal 1969, pp. 45-9; Manuwald 1975; J. Loewenstein, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven-London, 1984 (Yale Studies in English 192), cap. 2; L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*, Tübingen 1990, pp. 130-63; J. Elsner, «Naturalism and the erotics of the gaze: intimations of Narcissus», in N.B. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge 1996, pp. 247-61 (su Filostrato, *Imagines* I 23 e Callistrato, *Descriptiones* 5); Hinds 1998, pp. 5-8; A. Moss, *Latin commentaries on Ovid from the Renaissance*, Signal Mountain (Tennessee) 1998; Gildenhard – Zissos 2000; Wheeler 2000, pp. 20-3; F. Parise Bandoni, *Narciso a Pompei nella Casa dei Quattro Stili*, «MEFRA» CXIII 2001, pp. 787-98; A. Bonadeo, *Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del planctus*, «QUCC» LXXI 2002, pp. 133-45; M.K. Brown, *The Narratives of Konon: Text, Translation and Com-*

mentary of the Diegeseis, Leipzig 2002 (Beiträge zur Altertumskunde 163), pp. 172-8; Hardie 2002b, cap. 5; A.-B. Renger, *Mythos Narziß*, Leipzig 2000; T. Macho, «Narziß und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik», in A.-B. Renger (ed.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 13-25; G. Vogt-Spira, «Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie», *ibid.*, pp. 27-40; Bettini – Pellizer 2003; Hutchinson 2006.

Il problema della fonte mitologica va tenuto distinto da quello delle allusioni poetiche, dato che nell'episodio narrato da Ovidio operano, a prescindere dallo specifico tema mitico, vari modelli e schemi formali attinti soprattutto dall'elegia, dall'epigramma d'amore, dall'epos didattico lucreziano, e dalla poesia bucolica a tema amoroso, (cfr. p. es. Rosati 1997; M. Labate, *Et amarunt me quoque nymphae* (Ov. Met. III 456), «MD» X-XI 1983, pp. 305-18; Hardie 1988; Hardie 2002b, pp. 143-72. Quello che colpisce è la coerenza di fondo del progetto che trasforma e fa convergere modelli tanto diversi in una poetica unitaria basata su illusione, perversione, e frustrazione del desiderio. Fra questi modelli ve ne sono alcuni che già nella tradizione ellenistico-romana precedente a Ovidio si presentano intrecciati fra loro. Il tema della fuga dai pretendenti seguita da innamoramento a prima vista e lamento dell'innamorato nella natura solitaria (con brusco passaggio dalla condizione di fanciullo «oggetto d'amore», ἐρώμενος, a quella di fanciullo «amante», ἐραστής) era trattato nella famosa elegia di Aconzio e Cidippe negli *Aitia* di Callimaco (frr. 67-75 Pfeiffer), un testo di grande importanza per la storia dell'elegia romana (cfr. Rosati 1997). L'elegia di Callimaco ha in comune con l'episodio di Ovidio soprattutto l'idea di un primo amore che sconvolge la vita di giovani ancora ingenui; Ovidio estremizza questo spunto facendo del suo Narciso perduto nella foresta il primo amante umano nel poema (così come Apollo era stato il primo dio a offrire esempio della potenza d'Amore: I 452), ma soprattutto mostra il tema dell'amore in una versione perversa, in cui tutto è illusione, e i *topoi* dell'elegia (amore insaziabile, amore e morte, morire d'amore, illudersi d'amore, fisica e ottica dell'amore, dominio degli occhi sulla ragione) vengono spietatamente presi alla lettera, mentre si realizza in uno scenario mitico e miracoloso, deliberatamente antilucreziano, quella che era stata la condanna dell'amore secondo la teoria epicurea delle sensazioni (cfr. Hardie 2002b, pp. 158-63). Similmente, Narciso realizza una versione folle dell'ideologia pastorale dell'amore: se il pastore cerca di curare il proprio desiderio attraverso canzoni d'amore dedicate alla persona amata assente, facendo musica e poesia in luoghi solitari e cercando eco nella natura amena, Narciso trae da questa stessa natura solitaria la visione di un fantasma d'amore e così si

autodistrugge. L'altra grande innovazione di Ovidio, accanto a quella di Narciso «autoconsapevole», è lo spazio concesso all'intreccio con la leggenda di Eco. (Sulla tendenza della critica non femminista a focalizzare comunque Narciso piuttosto che Eco, cfr. G.C. Spivak, *Echo*, «New Literary History» XXIV 1993, pp. 17-43). Non ci sono prove sicure che questo collegamento fra Narciso e Eco sia anteriore a Ovidio, anche se sarebbe imprudente escluderlo del tutto. L'enorme successo del mito nelle decorazioni pompeiane è compatibile con l'influsso di Ovidio, ma questo non è necessariamente l'unico fattore in gioco, e tracce di una figura chiamata Ἠχώ accanto a Narciso nel mosaico antiocheno del III secolo d.C. non sono riconducibili con certezza all'influsso ovidiano (Daphne: Ankaya, Arch. Mus. 938; sulla tradizione figurativa di Echo, che tende a presentarsi come «doppio» o «sfondo» per un personaggio che soffre, importante J. Bazant – E. Simon, *LIMC* 1986, pp. 680-3). Se poi si guarda alla più antica attestazione sicura di Eco personificata in letteratura, Pindaro, *Ol.* 14, 21, si può notare che la sua azione si esplica nel territorio di Orcomeno e del fiume Cefiso (*ibid.*, v. 1), la stessa zona da cui emerge la genealogia fluviale di Narciso. In ogni caso, le differenze fra l'Eco di Ovidio e il personaggio tradizionale greco sono notevoli. La figura di Eco come ninfa e/o personificazione è già delineata in modo autonomo nella cultura greca di V secolo a.C. (ved. in particolare le note a 379; 380-92; 398-401), ma sorprende vederla in Ovidio nel ruolo attivo di un personaggio «desiderante». Da un lato questa funzione attiva della ninfa Eco contrasta con la passività della voce tipica del fenomeno acustico; dall'altro le tenui tracce di una mitologia di Eco come ninfa nella cultura greca portano tutte verso i suoi rapporti con Pan, e la mostrano quindi insidiata dal desiderio maschile (cfr. Bonadeo 2003, pp. 88-93, e il mito di Siringa, un'altra ninfa «sonora» inseguita da Pan, in I 704-12; per un riadattamento originale cfr. però Mosco 6, 1 sgg., in cui anche Eco è inserita nel motivo galante del girotondo d'amore). In questo modo, sia Eco che Narciso sono condannati alla frustrazione del desiderio e a una patologia della comunicazione erotica.

Eco e Narciso sono accomunati da una contraddizione di fondo, che li rende incompatibili con sé stessi e quindi con gli altri. Questa contraddizione presuppone l'ideologia dell'eros tipica del mondo antico. Eco è intrappolata tra i ruoli contraddittori e incompatibili di *puella* elegiaca, che non può parlare e diventare soggetto di un desiderio, e di dea che molesta sessualmente un bel giovane mortale (cfr. Sharrock 1994, pp. 28-9). Narciso sperimenta sulla sua pelle l'impossibilità per un giovane di essere nello stesso momento «amato» (ἔρωμενος) e «amante» (ἔρωσστής), dato che una relazione pederastica presuppone asimmetria e differenza, non uguaglianza speculare fra i

due partner. Viene lasciato però incerto il rapporto di causa-effetto fra le due storie: un rapporto che sembra aver a che fare più con la teoria dei *simulacra* in Lucrezio (cfr. Hardie 2002b, pp. 152-4) che con la dinamica della sessualità (cfr. la nota a 407-510). La connessione fra le due storie è rinforzata da un sostrato fisico che è accessibile attraverso il concetto latino di *imago*, utilizzato sia per l'acustica dell'eco che per l'ottica della riflessione alla fonte. Il latino, infatti, usa *imago* non solo per l'immagine visiva, ma anche come corrispettivo del greco ἦχώ, soprattutto, ma non solo, con il nesso *imago uocis*: cfr. Lucrezio, IV 571 *frustratur imagine uerbi*; Cicerone, *Tusc.* III 3; Varrone, *Rust.* III 16, 2 *tibi non resonant imagines*; Virgilio, *Geor.* IV 50 *uocisque offensa resultat imago*; Orazio, *Carm.* I 20, 5-8 *ut paterni / fluminis ripae simul et iocosa / redderet laudes tibi Vaticani / montis imago*. Ma già in Aristotele (*An. post.* 98a 25; per la spiegazione completa del fenomeno cfr. *de anima*, 419b 25; N. Scivoletto, in *EV*, s.u. «eco») e ancora di più nella teoria epicurea delle sensazioni (Hardie 1988 e 2002b, pp. 152-6; Bonadeo 2003, pp. 30-7) risultava un nesso fra la percezione visiva e la riproduzione sonora tramite eco: nel linguaggio della fisica greca è applicabile a entrambi il concetto di ἀνάκλασις, «riflessione». Nel linguaggio poetico questa vicinanza conoscitiva era ulteriormente sottolineata da sinestesie, come p. es. in Sofocle, *Phil.* 189 ἀχώ τηλεφανής.

Per entrambi i personaggi Ovidio sposta l'attenzione dalla dinamica della metamorfosi all'esplorazione dei sintomi dell'amore come malattia, nei suoi aspetti sia melanconici sia maniacali; per Eco cfr. vv. 395-8; per Narciso, vv. 480-93. Queste due situazioni patologiche sono le prime ricorrenze in assoluto, in tutta l'opera, dell'amore come fenomeno umano, quindi potenzialmente «normale»: nei primi due libri l'eros era caratterizzato regolarmente come «libidine divina» e visto nell'ottica del desiderio maschile di dominare. Per un tentativo di costituire una tipologia del «furore amoroso», basata sulla poesia elegiaca e su testi medici antichi, cfr. I. Mazzini, «Il folle da amore», in S. Alfonso et alii, *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, Bari 1990, pp. 39-83 (che prende in esame l'episodio di Eco ma non quello di Narciso). La forza del narratore in questo episodio sta nell'aver sviluppato alcune tipiche strategie verbali (Rosati 1983, pp. 32-3), che trovano una motivazione specifica nell'azione narrata e ne rinforzano il peculiare misto di *pathos* e ironia. Queste strategie comprendono naturalmente formule già tradizionali della lingua poetica, ma le ravvivano attraverso il riferimento ai temi di fondo dell'eco e dello specchio: così ad esempio la ripetizione *ecoica* (per la sua tradizione ved. Wills 1996, pp. 346-7; Bonadeo 2003); la distribuzione *speculare*, che utilizza il chiasmo (con inversione destra-sinistra: p. es. v. 446 *et pla-*

cet et uideo, sed quod uideoque placetque); il gioco tra attivo e passivo (p. es. vv. 465, 424-6; ved. la nota a 463-4); l'uso di combinazioni tipiche del gusto manieristico del rovesciamento in Ovidio (e più tardi in Seneca) non senza agganci con la tradizione declamatoria (Wills 1996, 296-7); l'ambiguità che si addensa intorno a formulazioni innocenti quali «suoi» (cfr. la nota a 420) e «noi» (ved. la nota a 467-8); il ricorso a fenomeni di «eco allusiva» (cfr. le note a 352-5; 376; 463; 501). Queste non sono solo strategie ornamentali: nella versione di Ovidio si assiste a un vero e proprio «trionfo della grammatica» (cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992, p. 113): il rispecchiamento visivo si pone come problema linguistico, ad esempio nel rapporto tra diatesi attiva e passiva, tra presenza e assenza. Anche l'osservazione di brevità o lunghezza nell'uso dei discorsi (Hutchinson 2006) si è rivelata utile. L'uso della voce in tutto l'episodio è importante anche alla luce dello statuto elegiaco di Eco (anomala *puella* elegiaca) e di Narciso Due, il ragazzo nell'acqua che è una variazione «strana» della *puella* elegiaca: la prima è ridotta a brevissime ecolalie, il secondo muto, mentre straordinaria è l'espansione iniziale della voce monologica di Narciso, che esordisce con una vera e propria poesia d'amore a sé stesso, 441-73 (trentadue versi, una lunghezza media normalissima per le poesie del libro I di Propertio: cfr. la nota a 442-73) e continua con un enunciato più breve e drammatico (vv. 477-9) fino al puro lamento (v. 495) e all'*ultima uox* di commiato (v. 500), avvicinandosi alla misura tipica della voce desiderante di Eco che non a caso li riecheggia.

Un'altra conseguenza del collegamento fra i due miti è che Eco riappare nel finale della storia di Narciso come una sorta di «voce» del ragazzo riflesso: in una situazione di grande intensità fantastica è lei, che ha voce e amore ma non immagine, a prestare la sua voce all'immagine inerte del ragazzo nell'acqua per l'impossibile dialogo d'addio (cfr. Cancik 1967, p. 51; Manuwald 1975, p. 367). Inoltre Eco e Narciso sono collegati dalla particolarità, insolita anche nel mondo innaturale delle *Metamorfosi*, di conservare la loro passione non solo oltre la metamorfosi (come accade p. es. nella storia per certi versi omologa di Clizia, IV 260-70) ma anche oltre l'estinguersi di qualsiasi esistenza corporea: Eco continua ad amare e a piangere Narciso dopo che sia lui sia lei hanno perso identità, e Narciso continua a guardare il suo riflesso nello Stige.

Si possono notare numerosi punti di contatto con storie di transizione adolescenziale mancata, in cui il desiderio si rivolge verso l'interno invece di trovare un oggetto d'amore esterno (Zeitlin 1996, pp. 223 e 279), come i miti di Dafni (C. Zimmerman, *The pastoral Narcissus*, Lanham MD 1994), Ippolito nell'omonima tragedia di Euripide,

Ila in Teocrito, 13 (con il commento di Hunter 1999); Apollonio Rodio, I; Propertio, I 20 (con commento di P. Fedeli, Firenze 1980); Ermafrodito (cfr. Zanker 1966, p. 166). La connessione generale del mito con l'ideologia dello specchio è esplorata da F. Frontisi-Ducroux – J.P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997 (trad. it., Roma 1998); Macho 2002 (cit. *supra*).

340. *inreprehensa*: è enfatico e non privo di ironia, perché la potenza delle previsioni di Tiresia viene sempre confermata sulla scena tragica, ma trova anche regolarmente forti opposizioni nel potere politico di Tebe, qui da parte di Penteo (vv. 513-26; cfr. Euripide, *Bacch.* 170 sgg. e la nota a 511-732), da parte di Creonte nell'*Antigone* di Sofocle, v. 988 sgg., di Edipo e Giocasta nell'*Edipo re* di Sofocle, v. 300 sgg., e di nuovo di Creonte nelle *Fenicie* di Euripide, v. 834 sgg.; cfr. anche la meno aggressiva strategia di Giocasta in Stesicoro, *PMGF* 222b (con commento e bibliografia di G.O. Hutchinson, *Greek lyric poetry*, Oxford 2001, pp. 120-39). In quelle famose tragedie, e sicuramente anche in altre perdute (greche e latine), la «contestazione» delle profezie di Tiresia era diventata un modulo ricorrente, spesso con un gioco di allusioni fra un nuovo testo e una o più tragedie anteriori. Nella poesia «di lode», di tradizione lirica, si hanno invece esaltazioni della veridicità di Tiresia senza contraddittorio; ved. in particolare Pindaro, *Nem.* 1, 59-75; Teocrito, 24, 65-102. Ved. in generale G. Ugolini, «MD» XXVII 1991, pp. 9-36; D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, p. 252 sgg.

348. «*si se non nouerit*»: il responso di tono oracolare è una paradossale inversione del più famoso precetto dell'oracolo di Apollo a Delfi, «conosci te stesso»: un'inversione particolarmente pregnante dato che Tiresia nella tradizione tragica non è solo un indovino (come ve ne sono altri nella tradizione epica; cfr. l'uso di *fatidica uates* per la madre di Evandro in Virgilio, *Aen.* VIII 340), ma il depositario di un autorevole legame con l'oracolo di Apollo a Delfi. Il responso è di ovvia rilevanza alla storia del più famoso cittadino di Tebe, Edipo: in un momento cruciale della tragedia, Giocasta, che già ha afferrato la terribile verità, cerca di proteggere Edipo, che crede di essersi liberato dalla minacciosa presenza dell'oracolo delfico, con le parole «o infelice, possa tu non sapere chi sei» (v. 1068; sulle analogie con Narciso cfr. Gildenhard – Zissos 2000; cfr. l'uso tematico del nome Autonoe in rapporto al tema dell'autocoscienza in III 198 e 719-22); l'importanza del precetto è confermato dalla sua comparsa come insegnamento erotico in *Ar.* II 499-501, dove Apollo in persona lo adatta auto-ironicamente a fini pratici di seduzione (cfr. Sharrock 1994, pp. 197-229). Qui, comunque, Ovidio dà una versione

ancora diversa, e di nuovo ironica, del «conosci te stesso», una sorta di «non riconoscere te stesso». La storia di Narciso è così strana che il vero pericolo non è conoscere ma riconoscere sé stesso, ambiguità radicata nel doppio valore intellettuale-visivo di *nosco* in latino, «imparare a conoscere» o «riconoscere il già noto». La catastrofe di Narciso è incentrata, in modo significativo, sul suo rapporto con lo specchio, la cui funzione nel pensiero antico è strettamente legata alla conoscenza di sé, cfr. p. es. Seneca, *Nat. quaest.* I 17, 4 *inuenta sunt specula, ut homo ipse se nosset*. Nel libro XIII (vv. 766-7 e 840-1) Ovidio rielabora un altro famoso modello poetico di un personaggio che si specchia nell'acqua e si piace, il Ciclope innamorato di Teocrito (6, 34-8, cfr. Virgilio, *Ecl.* 2, 25-7; M. Fantuzzi, «HSCPh» CII 2004, pp. 217-8), usando sempre con particolare enfasi l'idea di auto-conoscersi (XIII 840 *ego me noui*).

350. *nouitasque furoris*: *furor* anticipa la natura perversa e ossessiva della passione di Narciso, e *nouitas* l'idea che Narciso andrà oltre i tanti casi di *furor* tipici della poesia antica: del resto *nouus* è un aggettivo chiave in tutto il poema, come risulta già dall'*incipit* programmatico *in noua* (cfr. I 1 con la nota di Barchiesi 2005, pp. 133-5); Narciso stesso, divenuto consapevole, parla di *uotum in amante nouum* al v. 568. Ovidio non è il solo a segnalare il carattere irrealistico della passione di Narciso, cfr. i dubbi espressi da Pausania, IX 31, 7-8.

351. *ter ad quinos ... annum*: la storia di Narciso si colloca in una delicata età di passaggio in cui la sessualità prende forma definita e attiva, mentre la bellezza attira il desiderio altrui proprio perché suggerisce un senso di transitorietà: da confrontare i quindici anni di Ermafrodito in IV 292.

352-5. *puer ... puellae*: l'imitazione di Catullo 62, 39; 42-4; 49 e 53-5 è stata più volte considerata esemplare della potenza auto-riflessiva che si ritrova nella poesia «colta» dei Romani (cfr. Conte 1986, p. 90; Wills 1996, pp. 280-1; Hinds 1998, pp. 6-8): (canto nuziale delle fanciulle, vv. 39, 42-4): *ut flos in saeptis secretus nascitur hortis / ... / multi illum pueri, multae optauere puellae / idem cum tenui carptus defloruit ungui / nulli illum pueri, nullae optauere puellae* / (responzione imenea dei ragazzi alle ragazze vv. 49, 53-5): *ut uidua in nudo uitis quae nascitur aruo / ... / hanc nulli agricolae, nulli coluere iuueni; / at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, / multi illam agricolae, multi coluere iuueni* («come un fiore nascosto che nasce in giardini cintati ... molti ragazzi, molte ragazze lo vogliono ma poi, appena spiccato dall'unghia tagliente, sfiorisce, e più nessun ragazzo, più nessuna ragazza lo vuole; come vedova vite, che nasce in un campo senz'alberi, ... e non c'è contadino, giovinco non c'è che se ne ponga all'ombra; ma se per caso si avvinghia, maritandosi all'olmo, molti contadini,

molti giovinchi se ne pongono all'ombra»). Ovidio riecheggia Catullo 62, 42 e 44 con sostituzione dei dattilici *cupiere, tetigere* per lo spondaico *optauere*, ed eliminazione dell'incontro vocalico, «migliorando» quindi il modello catulliano sul piano della fluida eleganza metrica (Conte 1986, p. 90, che confronta Catullo, 66, 39-40 e Virgilio, *Aen.* VI 460); in questo Ovidio riecheggia Virgilio, *Aen.* XI 518-9 *multae illam frustra ... matres / optauere nurum* (Virgilio aveva già eliminato l'incontro vocalico prodotto dal verbo *optauere*), un brano collegato anch'esso al tema del matrimonio negato, e condizionato non solo da Catullo, ma anche dal modello della storia di Aconzio e Cidippe in Callimaco (cfr. G. Tissol, *An allusion to Callimachus' Aitia 3 in Virgil's Aeneid 11*, «HSCPh» XCIV 1992, pp. 263-8; sul rapporto tra Narciso e l'Aconzio di Callimaco cfr. Rosati 1997). Significativamente, il modello catulliano parte dall'immagine di un fiore che nessuno coglie – esattamente ciò che Narciso diventerà materialmente alla fine della storia – e la usa come metafora della verginità. Narciso non potrà «cogliere» sé stesso, e morirà senza poter essere colto. Il fatto che il modello appartenga al genere specifico della poesia nuziale è pregnante, dato che il testo di Ovidio si sviluppa come un vero e proprio anti-epitalamio (Loewenstein 1984 [cit. alla nota a 339-510], p. 34; Gildenhard – Zissos 2000, p. 140). Sradicato dal suo contesto originario di poesia nuziale, il ritornello di Catullo anticipa che la passione di Narciso sarà uno struggente desiderio di toccare seguito da frustrazione; d'altra parte la ripetizione di 62, 42-4 (semicoro femminile) in 53-5 (semicoro maschile) delinea il carattere indeciso della sessualità efebica di Narciso. Inoltre il modello di Catullo ha una struttura di *responso* amebea (Hinds 1998, p. 7), una struttura singolarmente adatta a introdurre un episodio in cui sarà dominante il fenomeno, naturale e intertestuale, dell'eco (cfr. le note a 380-92 e 501; Hinds 1998, pp. 5-7 sull'eco come *tropo* dell'allusione letteraria).

357-8. *uocalis ... Echo*: Eco non sarà privata della parola solo in generale, ma specificamente della parola come espressione del desiderio e della sessualità femminile. Per l'importanza di *uocalis ... resonabilis* ved. S. Raval, «Stealing the language: Echo in *Metamorphoses* 3», in P. Thibodeau – H. Haskell, *Being there together. Essays in honor of M.C.J. Putnam*, Afton MN 2003, pp. 203-21; sulla semantica di *uocalis* ved. Fedeli 2005, pp. 975-6. Da *reticere* in poi, Eco sarà perseguitata nel racconto dall'implacabile ricorrere del prefisso *re-*, che è la sua maledizione (vv. 358, 361, 369, 378, 380, 387, 392, 496, 498, 500; Rosati 1983, p. 25).

359. *corpus ... uox*: solo in questo verso Eco – non a caso ancora persona integra, come appunto si sta dicendo – sfugge alla posizione finale nell'esametro, scelta quasi-formulare che Ovidio introduce al v.

358 e ripete poi per sei volte (cfr. la parodia di Persio, I 102, e Nerone, fr. 3, 4 Morel, basati sul v. 507), facendone quasi un'icona metrica della funzione assegnata al personaggio. Questa stilizzazione del nome non è documentabile prima di Ovidio in metro esametrico latino (comunque incerto anche a livello testuale il caso di Accio, ved. la nota a 378); in greco è rigidamente applicata da Nonno (decine di esempi senza eccezione alcuna), ma in poesia greca fino all'Ellenismo appare solo in modo occasionale, come una possibilità fra altre (pseudo-Esiodo, *Scut.* 279 e 348; *b. Pan.* 21; Callimaco, *Dian.* 245).

361. *reddere ... nouissima*: ironia drammatica: a prima vista *uerba nouissima* va interpretato come «le parole finali» di un discorso, o addirittura la parte finale delle parole; ma ai vv. 495-501 toccherà proprio a Eco riecheggiare le «ultime parole» di Narciso moribondo (per *nouissima uerba* come ultime parole di una persona cfr. II 363 con la nota di Barchiesi 2005, pp. 266-7; Virgilio, *Aen.* IV 650; Ovidio, *Ars* I 539); ma quelle ultime parole suoneranno anche (*uale*) un tipico saluto ai defunti (per questa accezione, cfr. Virgilio, *Aen.* VI 231), e Narciso in effetti muore come se fosse testimone della morte di un altro.

363. *sub loue*: per il gioco ironico con l'espressione idiomatica cfr. Barchiesi 2005, nota a I 114.

370. *deuia rura*: il nesso risale a Propertio, II 19, 2, in cui indica lo spazio «elegiaco» della separazione tra Cinzia e Propertio.

371-2. *sequitur ... calescit*: questo genere di formula dell'innamoramento a prima vista presuppone un modulo tradizionale, p. es. Virgilio, *Ecl.* 8, 41 *ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!* (basato su una tradizione greca che risale a Omero, *Il.* XIV 293-4; Teocrito, 3, 42; cfr. Hunter 1999, *ad loc.* e S. Timpanaro, *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma 1978, pp. 233-70). *Incalesco*, con la forza del suffisso incoativo più il prefisso *in-* esprime il processo della passione sin dalla sua origine, mentre *calesco* indica la crescita di intensità (cfr. Rosati 1996 a *Her.* 18, 177). Negli altri casi in cui ricorre in Ovidio *uidit et incaluit* esprime il desiderio maschile: *Met.* II 574 (Nettuno); *Fasti* II 307 (Fauno).

374. *uiuacia sulphura*: cfr. Virgilio, *Geor.* III 449 *uiuaque sulphura*, che si riferisce a un tipo di zolfo puro, utile nella terapia delle greggi dopo la tosatura, cfr. Celso, V 18, 14a; Plinio, *Nat. Hist.* XXXV 175. Quello zolfo era definito *ἀρτυρον*, «che non è stato bruciato», quindi Ovidio sottolinea, con preciso riferimento alla situazione di Narciso, la «prima volta» in cui un materiale puro e intatto viene infiammato. D'altra parte *uiuax* è aggettivo spesso usato in connessione con fiamme o braci (cfr. *Aetna* 41; Lucano, III 681-3; Apuleio, *Mun.* 2; *Historia Augusta*, *Pertinax* 14, 3, 1).

376. *natura repugnat*: è un'importante eco (per usare un termine <

poco neutrale) di Lucrezio, IV 1088 *quod fieri contra totum natura repugnat*. Il contesto di Lucrezio descrive come la razionalità della natura si opponga all'insaziabilità dell'istinto amoroso. Ma il contatto antagonistico con Lucrezio va oltre questa singola allusione. Ovidio sta infatti per invertire la logica lucreziana della razionalità naturalistica. In tutta la situazione narrativa che si apre ora, Narciso sperimenta lo smarrimento ingenuo di chi – secondo Lucrezio, IV 568-81, – ascoltando il fenomeno fisico dell'eco o del rimbombo, crede nell'esistenza di esseri soprannaturali (*at quae pars uocum non auris incidit ipsas, / praeter lata perit frustra diffusa per auras. / pars solidis adlisa locis reiecta sonorem / reddit et inter dum frustratur imagine uerbi. / quae bene cum uideas, rationem reddere possis / tute tibi atque aliis, quo pacto per loca sola / saxa paris formas uerborum ex ordine reddant, / palantis comites cum montis inter opacos / quaerimus et magna dispersos uoce ciemus. / sex etiam aut septem loca uidi reddere uocis, / unam cum iaceres: ita colles collibus ipsi / uerba repulsantes iterabant dicta referri. / haec loca capripedes Satyros Nymphasque tenere / finitimi fingunt et Faunos esse locuntur*, «una parte di queste voci non cade nelle nostre orecchie continua la sua strada e va a perdersi e svanire nell'aria. Un'altra, evitando corpi duri che la rinuiano torna a noi e talvolta siamo vittime di quell'eco ingannatrice. Istruito da queste verità, potrai spiegare a te stesso e agli altri come nei luoghi deserti le rocce ci rimandino le parole nel loro esatto ordine quando, cercando i nostri compagni sperduti sulle montagne immerse nell'ombra, chiamiamo a gran voce i dispersi. Ho udito echi ripetere fino a sei sette volte la parola che gli si lanciava una volta sola: le colline si incaricano di trasmetterla alle colline e le parole rispondevano docilmente rinviate. Questi luoghi, a quanto si immaginano gli abitanti della zona vicina, sono dimora dei Satiri dai piedi di capra, delle ninfe e dei Fauni»), salvo che per una volta, secondo la logica di questo poema dell'incredibile, l'origine del suono ripetuto è davvero una ninfa, la fallacia popolare che Lucrezio voleva smascherare. (Il libro IV di Lucrezio è importante in questo episodio anche per l'analisi della passione amorosa, vv. 1037-1287, cfr. la nota a 339-519, e per la trattazione della visione e dei suoi simulacri, vv. 706-822, cfr. la nota a 463-4; Hardie 2002b, pp. 152-8.)

378. *sonos ... remittat*: l'esito doloroso della storia, e la disperata intensità dell'ecolalia di Eco, contrasta con la normale giocosità delle acrobazie verbali prodotte dall'eco: una giocosità che era riconosciuta in poesia, anche negli attributi tipici «giocosa» e «scherzosa» del fenomeno acustico dell'eco, cfr. Sofocle, *Phil.* 188-9; *Anth. Plan.* 154, 3; Accio, *Tragoediae* 571-3 Ribbeck (*Phinidae*, fr. 2 = 457-9 Dangel) (testo controverso) *simul et circum magna sonantibus / excita saxis*

suauisona Echo / crepitu clangente cachinnat; Lucrezio, IV 582 *noctiuago strepitu ludoque iocanti*; Orazio, *Carm.* I 12, 3-4 *cuius recinet iocosa / nomen imago*; I 20, 6-8 *iocosa ... imago*, e comunque nello sfruttamento dell'eco in contesti di scherzo erotico, cfr. Callimaco, *Epigr.* 28, 5-6 (testo fondamentale ma molto controverso); Gauradas, *Anth. Plan.* 152.

380-92. «*ecquis ... nostri*»: con un virtuosismo che fa pensare alle tecniche di dialogo tipiche dell'epigramma, Ovidio frammenta il racconto in un dialogo fatto di brevi battute in equivoco fra loro. In stile drammatico lo scambio suonerebbe così: Narciso: *Ecquis adest?*; Eco: *Adest!*; Narciso: *Veni!*; Eco: *Veni!*; Narciso: *Quid me fugis?*; Eco: *Quid me fugis?*; Narciso: *Huc coeamus!*; Eco: *Coeamus!*; Narciso: *Ante emoriar, quam sit tibi copia nostri!*; Eco: *Sit tibi copia nostri!* Eco, che può solo riprendere parole altrui e solo la parte finale di un enunciato, mai più a lungo di due-tre parole, sfrutta la possibilità di alterare una frase attraverso l'intonazione e l'intenzione (il suo «vieni» ha altra intensità da quello di Narciso), oppure quella di tagliare tendenziosamente quella che diventa una vera e propria citazione (... *sit tibi copia nostri*), oppure quella del doppiosenso licenzioso (cfr. la nota a 387). L'equivoco trae forza maggiore dall'uso idiomatico del latino di ripetere il nucleo di un enunciato come risposta affermativa con la funzione del nostro «sì». Ovidio suggerisce una sorta di progressiva estensione delle capacità ecoiche della ninfa: dopo aver sperimentato enunciati bisillabici – che sono in linea con le normali capacità riproduttive dell'eco – la ninfa, sotto lo stimolo del desiderio, arriva a un *tour de force* meno realistico e credibile quale *sit tibi copia nostri*. La tecnica comunicativa di Eco fa pensare a quella tipica dell'arte allusiva del poeta antico, che riesce a trarre nuove risonanze dalla ripetizione di enunciati altrui; tutto questo in un mondo che ancora non conosce altre tecnologie di ripetizione e memoria acustica (cfr. in genere J. Hollander, *The figure of echo*, Berkeley 1981; C. Perri, *On alluding*, «Poetics» VII 1978, pp. 289-307; Hinds 1998, pp. 5-8). Estrapolando il dialogo dal suo contesto epico si ottiene una vera e propria scena di commedia, con bisticci di parole, incomprensioni, e ironie. Del resto la più importante comparsa di Eco nella letteratura antecedente Ovidio è nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (vv. 1015-135), in una situazione in cui c'è riferimento autoriflessivo attraverso la parodia dell'*Andromeda* di Euripide; cfr. F.I. Zeitlin, «Travesties of gender and genre in Aristophanes' *Thesmophoriazuse*», in H. Foley (ed.), *Reflections of women in antiquity*, New York-London 1981, pp. 169-217; su quanto è noto dell'*Andromeda*, della sua parodia e dei suoi adattamenti latini, Klimek-Winter 1993, e il commento alla commedia di Aristofane di C. Austin – S.D. Olson, Oxford 2004, pp.

LXII-LXIII e a 1015-135; sulla rilevanza di questo precedente per l'Eco ovidiana, Gildenhard – Zissos 2000. Come in Ovidio, la commedia di Aristofane intreccia insieme usi del linguaggio, differenza sessuale, e rapporto fra generi letterari diversi, attraverso la figura di Eco, che è impersonata da Euripide fuori scena in un sottile riecheggiamento del ruolo parlante di Eco nell'*Andromeda* dello stesso Euripide (TGF V 114-22).

382. *uocat illa uocantem*: il poeta comincia a trasmettere attraverso il linguaggio della sua narrazione l'effetto «ecoico» che risulta già operativo nelle battute dei personaggi. La corrispondenza «a eco» tra verbi attivi trapassa poi nell'episodio di Narciso alla fonte in una corrispondenza «a specchio» tra attivi e passivi, del tipo *petit / petitur*.

385. *imagine uocis*: cfr. la nota a 339-510.

387. *coeamus*: il desiderio di Eco produce un effetto stilistico piuttosto crudo (forse memore della Eco «comica» e parodistica di Aristofane); *coeamus* significa «incontriamoci» ma anche «accoppiamoci», come mostra l'uso del verbo a proposito di animali al v. 324.

396-401. *attenuant ... illa*: con una serie di metamorfosi che si succedono rapidamente, e secondo una logica particolarmente anti-realistica, Eco passa da essere umano a nude ossa (per l'essere «solo ossa» come segno di amore tormentoso cfr. Callimaco, *Epigr.* 30, 3), poi a un qualcosa di «pietoso», infine a un fenomeno acustico che tutti possono sentire: la sua ambientazione nei boschi (non solo sui monti come ci si attenderebbe) serve a preparare il suo imminente rientro nella metamorfosi finale di Narciso. L'uso di *in illa* alla fine del movimento è provocatorio, dato che il personaggio non ha più la corporeità e l'identità che di solito si richiedono quando un dimostrativo si riferisce a persona umana. La progressiva dissoluzione della materia corporea trova ovviamente un contraltare nel finale del mito di Narciso (cfr. la nota a 486-510). *Sucus corporis* è una metafora tratta dalle piante, cfr. Donato a Terenzio, *Eun.* 318 *color uerus, corpus solidum et suci plenum* (di una ragazza formosa): *sucus est humor in corpore quo abundat bene ualentes*: il termine è usato ad esempio per l'estratto dal fiore del narciso in Plinio, *Nat. Hist.* XIII 4-6. Il riferimento alla pietra presuppone il passaggio dall'individuo Eco al fenomeno acustico, che si produce (osservavano gli antichi) in prevalenza contro superfici rocciose. Nella trasformazione finale l'opposizione tra selve e montagna allude dottamente alla natura originaria di Eco come Oreade, cioè ninfa dei monti, non ninfa boschiva; cfr. Henderson 1979, p. 81 e Euripide, *Hec.* 1109-11 (una delle prime attestazioni della personificazione, dopo Pindaro, *Ol.* 14, 21); la possibilità di una Eco personificata nell'*Inno omerico a Pan* è discussa (come del

resto la datazione del testo, cfr. R. Gusmani, «RIL» XCVI 1962, pp. 399-412; anche se vi giocano un ruolo significativo figure di suono e ripetizioni, cfr. R. Germany, *The figure of echo in the Homeric Hymn to Pan*, «AJPh» CXXVI 2005, pp. 187-208). Il riferimento ai monti e alle loro pareti rocciose è costante nella teoria antica dell'eco e nelle descrizioni poetiche, cfr. Bonadeo 2003, pp. 77-9; *Inno omerico a Pan* 21; Limenio, *Paeon. Delph.* II 115, p. 149 Powell; Lucrezio, IV 573-94; in particolare, è probabile che la famosa Eco dell'*Andromeda* di Euripide fosse localizzata in un antro mentre l'eroina dialogava con lei, cfr. Aristofane, *Thesm.* 1019; Euripide, *TGF V* 118, 2.

400-1. L'espunzione di Tarrant può essere sostenuta da buoni argomenti (cfr. Galasso 2006), ma i due versi rendono ancora più paradossale lo sviluppo della metamorfosi (cfr. la nota precedente).

404-6. *rhannus* ... *dixerat*: la maledizione che spiega il destino di Narciso è narrata in forma ellittica; l'autore è uno dei tanti maschi disprezzati da Narciso, non una delle tante ninfe. Una versione più dettagliata, senza paralleli nelle altre fonti, è nel compendio mitologico di Conone, *Diegeseis* 24 (cfr. Lightfoot 1999, pp. 227-9 per una caratterizzazione dell'opera): Narciso aveva offerto al suo innamorato respinto Ameinias una spada, perché si uccidesse: prima del suicidio, Ameinias pronuncia una maledizione e Narciso soffre di un impossibile amore per sé stesso (sulla logica del mito ved. E. Pellizer, in J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek mythology*, London 1987, pp. 108-11; Lightfoot 1999, p. 311; nota a 339-510).

406. *Rhamnusia*: ricorre in poesia latina in Catullo, 66, 71; 68, 77; *Ciris* 228, sempre in appelli patetici e nello stile dotto dell'elegia o dell'epillio. Nemesi era venerata come dea della punizione a Ramnunte, sulla costa nord-orientale dell'Attica, dove era famosa la sua statua di culto in marmo pario. Il riferimento a Nemesi non lascia presagire niente di buono, cfr. Esiodo, *Theog.* 223-4 «poi la Notte funesta generò anche Nemesi, rovina per gli uomini mortali».

407-510. *Narciso alla fonte*. L'incontro di Narciso con il suo riflesso < presuppone, come dimostra la tipologia del paesaggio, un tipo di storia più tradizionale, come quelle di Ila e di Ermafrodito, in cui l'acqua è animata da un desiderio esterno – la ninfa o le ninfe che desiderano il giovinetto – mentre qui, con una potente sorpresa, il desiderio si rispecchierà in sé stesso. Più in generale, il lettore antico avrebbe sicuramente pensato al modello della «ninfolepsia», la pericolosa possessione legata alle fonti e al culto delle ninfe, con veri e propri fenomeni di allucinazione erotica in luoghi solitari, cfr. Larson 2001, pp. 19-20; W.R. Connor, *Seized by the Nymphs: Nympholepsy and symbolic expression in Classical Greece*, «CA» VII 1988, pp. 155-89, idea le-

gata in latino a concetti come *lymphatus* e *lymphaticus*, cfr. Varrone, *Lat.* VII 87. Per il nesso fra ricchezza di vegetazione e sessualità latente cfr. soprattutto la fonte di Ila in Teocrito 13, 39-45; Properzio, I 20, 33-8; per il legame dell'acqua pura con la verginità e desiderabilità, ved. la nota a 407. È significativo che Ovidio scelga di operare sull'asse dell'assenza più che della presenza (cfr. la nota a 408-12). La presenza di un contrasto implicito con il modello della ninfolepsia, possessione «dal di fuori», rende ironico ed enigmatico il rapporto con il precedente mito di Eco, ninfa desiderante ma frustrata, visto anche che la coppia Eco-Narciso potrebbe essere stata un'innovazione di Ovidio. Se si collegano le due storie con la teoria dei simulacri e delle sensazioni di Lucrezio (come ha fatto Hardie 2002b, pp. 150-6), si può dire che Narciso accetta l'evidenza della vista – innamorandosi del suo riflesso – dopo aver scoperto che l'udito «non mente»; se per Lucrezio bisogna tagliare il legame tra i sensi e le illusioni di una presenza sovranaturale, per Narciso l'incontro con Eco ha già mostrato una realtà che trasgredisce, o precede, le leggi naturali. Avendo scoperto a sue spese che l'eco è una Eco, una persona, Narciso è ora pronto all'illusione che l'immagine sia un altro. Tuttavia questo collegamento, se esiste, non è reso esplicito dal narratore.

407. *fons* ... *undis*: la descrizione della fonte può sembrare convenzionale, ma l'accentuazione della limpidezza prelude a una vera e propria tragedia della visione: non a caso *fons erat* sembra a prima vista un'innocua descrizione di luogo come tante, ma indica di fatto lo strumento dell'implacabile punizione divina. È fondamentale quindi per il destino di Narciso che quella sia fra le tante fonti poetiche (come ad esempio la Bandusia di Orazio) veramente la fonte perfetta, cioè lo specchio del suo desiderio, e più tardi il primo accenno al turbamento dell'acqua (vv. 475-6) porterà al parossismo l'ossessione di Narciso. Non a caso quindi Ovidio adotta al principio una terminologia descrittiva abbastanza originale: innovativo l'uso di *argenteus* riferito all'acqua, per cui si può confrontare l'epiteto poetico greco ἀργυροδίνης, usato di fiumi (Omero, *Il.* II 753 ecc.; Esiodo, *Theog.* 340 ecc.; cfr. Apuleio, *Met.* IV 6, 4); *inlimis*, da *limus* «melma», è senza paralleli conosciuti. Nel primo caso, come nella scelta di *nitidis* (cfr. Ovidio, *Pont.* III 4, 23 e Seneca, *Nat. quaest.* I 17, 6 *nitor argenti*), deve aver giocato un ruolo decisivo il fatto che l'argento fosse il materiale più prevedibile per uno specchio di buona qualità; specchi d'argento sono attestati in tutte le epoche della latinità (Plauto, *Most.* 268; Vitruvio, VII 3, 9; Seneca, *Nat. quaest.* I 17, 8; in particolare, Plinio, *Nat. Hist.* XXXIII 128 e 130; XXXIV 160; Apuleio, *Flor.* XV 5; cfr. Filostrato, *Imagines* I 6; *RE* XXI 1921, col. 30, s.u. «katoptron»).

Gli specchi erano di norma circolari (*orbis*, Seneca, *Nat. quaest.* I 17, 6), e per analogia nella tradizione figurativa su Narciso la superficie riflettente è a volte raffigurata come una pozza rotonda, o anche come un recipiente tondo pieno d'acqua. Per il tema dell'acqua *inlimis*, «senza limo», è interessante notare che il «bere alla fonte» ha un significato particolare nell'immaginario pederastico: Teognide, 961-2 parla di una fonte che «si è intorbidata, si mescola al fango» mentre prima era pura, in riferimento, evidentemente, a un bel ragazzo che è diventato promiscuo. La bella fonte di Narciso è quindi associata sia alla verginità del giovane sia alla sua desiderabilità come oggetto d'amore. Il lettore è coinvolto nella seduzione del luogo, con un potente effetto illusionistico (cfr. Hinds, in Hardie 2002a, p. 137), perché l'intensificazione dell'immaginario visivo, sempre tipica delle descrizioni poetiche di «luoghi ameni», coinvolge il lettore, in questo caso, proprio nell'attività di «guardare» che risulterà fatale a Narciso, proprio mentre egli viene «posseduto» da quello che dovrebbe essere un oggetto di tranquilla contemplazione estetica.

408-12. *neque pastores ... nullo*: la descrizione ha una precisione quasi botanica nel delineare lo scenario adatto allo sviluppo del fiore di Narciso, che ama l'umido e l'ombra (cfr. vv. 509-10), ma ha anche valori simbolici importanti (cfr. H. Parry, *Ovid's Metamorphoses: violence in a pastoral landscape*, «TAPhA» XCV 1964, pp. 268-82). Il luogo ha caratteri di bellezza ma non di calore o fecondità (*sole ... tepescere nullo*), e si collega quindi all'intoccabile verginità di Narciso, secondo una logica che risale all'*Ippolito* di Euripide (v. 70 sgg.), in cui la natura incontaminata si lega alla castità del giovane protagonista. Rispetto al modello euripideo però mancano i fiori, che agivano come figura del desiderio e della repressione sessuale: niente che acqua, erba e alberi per Narciso, che alla fine diventerà un fiore, nulla che possa distrarre l'attenzione dalla fonte seduttiva. L'abbondanza di piante e fiori caratterizzava invece la fonte in cui Ila venne rapito dalle ninfe (Teocrito, 13, 40-2). In Ovidio è significativa l'insistenza su frasi negative: *neque ... neque ... contigerant ... nec turbarat*, tanto più alla luce del v. 355 *nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae*, dove è evidente il richiamo di Catullo. La differenza fra il tema narrativo e quello tipico della poesia pastorale, in cui la verde ombra porta piacere e bellezza senza affanni, è quasi glossata ai vv. 408-9 *quem neque pastores neque ... capellae ... contigerant aliudque pecus*.

414. *procubuit*: da questo momento in poi, dapprima per bere, poi per la fissazione sull'immagine, poi per languore e ossessione, cfr. vv. 420 *bumi positus*; 438 *fusus in herba*; 440 *paulumque leuatus*, Narciso adotta una posizione semi-sdraiata, che assomiglia solo in superficie alla tipica posizione del pastore bucolico che canta l'amore in un ri-

lassante *locus amoenus*; qui serve piuttosto a creare un parallelismo con l'immagine urbana ed elegiaca (non campestre e bucolica) del «lamento davanti alla porta chiusa» o *παρακλαυσιθυρον*. Nella tradizione lirica ed elegiaca di questi lamenti si sottolinea spesso come l'amante sia fisicamente umiliato dall'essere *proiectus* (Ovidio, *Am.* II 19, 21-2 con la nota di McKeown 1998, *ad loc.*), *iacens* (Propertius, II 16, 23; Tibullo, II 4, 22), *porrectus ante fores* (Orazio, *Carm.* III 10, 3). L'analogia con l'amante infelice dell'elegia, in cui la postura sdraiata è ambientata in uno scomodo contesto urbano, crea un ironico contrasto con l'intenzione iniziale di Narciso, che ha a che fare con un ben diverso schema iconografico, quello del languido rilassamento pastorale di chi gode di un *locus amoenus* lontano da ogni preoccupazione. Può sembrare a prima vista che questa impostazione plastica derivi da una consolidata, specifica tradizione figurativa, ma in effetti la fioritura di immagini di Narciso alla fonte risulta successiva all'opera di Ovidio (cfr. Bettini – Pellizer 2003, pp. 94-9), e anche in questa fase l'immagine di Narciso sdraiato non è affatto prevalente; la tipologia più comune è un Narciso stante, o che si specchia comodamente seduto (Bettini – Pellizer 2003, pp. 211-2). Nell'immaginario ovidiano deve aver giocato un ruolo importante l'abitudine romana di pianificare l'ambientazione di statue nei giardini, con uso suggestivo di specchi d'acqua riflettenti; cfr. le importanti considerazioni di A. Kuttner, «Delight and danger in the Roman water garden: Sperlonga and Tivoli», in M. Conan (ed.), *Landscape design and the experience of motion*, Washington 2003, pp. 103-57; e l'ἔκφρασις di Callistrato, *Statuarum descriptiones* 5 (III o IV secolo d.C.), in cui una statua di marmo di Narciso è esposta accanto a una piscina boschiva; cfr. J. Elsner, in N.B. Kampen (ed.), *Sexuality in ancient art*, Cambridge 1996, p. 250, sull'ambivalenza fra descrizione di natura e di arte, e il riferimento alla statuaria in marmo ai vv. 419-20.

415. *dumque ... creuit*: il verso è espunto da Merkel e Tarrant con il 417: i due versi insieme possono sembrare un'anticipazione disordinata che rovina la sequenza. Tuttavia la menzione della sete è coerente con il modello di Callimaco, *Pall.* 77, in cui il giovinetto cacciatore Tiresia nell'ora del mezzogiorno (cfr. v. 413 *studio uenandi lassus et aestu*) non può stare lontano dalla fonte; l'accostamento chiarisce sia lo sviluppo infausto sia il carattere unico e paradossale della vicenda di Narciso, e il testo di Callimaco è familiare al poeta, come dimostra l'episodio di Atteone (ved. la nota a 138-252). Il passaggio dalla sete alla metafora del desiderio è coerente sia con l'ideologia «terapeutica» dei *Remedia amoris*, in cui l'amore-sete è idea ricorrente (vv. 247, 533, 632), sia con l'analisi dell'amore in Lucrezio, IV 1097-101 *ut bibere in somnis sitiens quom quaerit et umor / non datur, ardorem qui*

membris stinguere possit, / sed laticum simulacra petit frustra que laborat / in medioque sinit torrenti flumine potans, / sic in amore Venus simulacris ludit amantis, («simile all'uomo che in sogno vuole placare la sete e non trova acqua per spegnere l'ardore che lo consuma, si lancia verso simulacri di sorgenti, si affatica invano e rimane assetato in mezzo al torrente in cui si sforza di bere: gli innamorati sono nell'amore il divertimento dei simulacri di Venere»), con evocazione del supplizio di Tantalo (cfr. la nota a 417).

416. *corruptus imagine formae*: trova un corrispettivo, e un possibile modello, nel linguaggio del nuovo frammento elegiaco POxy. 4711, 11 μορφῆς ἠρώσατο σφετέρης (cfr. Henry 2004, con Gregorio Nazianzeno, *Carmina* I 2, 29, 155-6; II 2, 3, 55-6); *imago* mantiene vivo il nesso con le «immagini acustiche» di Eco (ved. la nota a 339-510; parallelismo e riecheggiamento del v. 385 *deceptus imagine uocis*); ved. v. 434 *imagine umbra*; *forma* riceve nuova intensità, rispetto a μορφή, dal contesto del poema e dalla convivenza dei significati «forma» e «beltà».

417. *spem ... est*: l'espunzione di Merkel e Tarrant priverebbe la sequenza di un elemento significativo. Ovidio qui è vicino alla stilizzazione del mito di Ila in Properzio, I 20, 41-2 *et modo formosis incumbens nescius undis / errorem blandis tardat imaginibus* («curvandosi sulle belle onde, ritarda il suo errare mirando soavi immagini»), un'altra storia distruttiva di un bel giovane che incontra una fonte. Naturalmente il mito ha una conclusione diversa, ma Properzio aveva probabilmente avuto presente il mito di Narciso (cfr. non solo l'uso di *errorem* e *imaginibus* ma anche di *formosis*, e il riferimento alla passione di Ila per i fiori a I 20, 37-40; J. Bramble, in T. Woodman - D. West, *Quality and pleasure in Latin poetry*, Cambridge 1974, pp. 90-1), e in ogni caso Ovidio non si lascia sfuggire il modello di Properzio. Inoltre *spem sine corpore amat* ha un preciso parallelo in *Her.* 19, 182 a proposito del supplizio di Tantalo, *spemque suo refugii fluminis ore sequi* (cfr. Rosati 1997, *ad loc.*), e il mito di Tantalo è pertinente alla situazione di Narciso, cfr. Hardie 2002b, pp. 156-9. La variante *umbra* va tenuta in seria considerazione (cfr. Rosati 1983, p. 4 nt. 2): infatti potrebbe essersi generata per influsso di *corpus* (in base alla polarità fra corpo e fantasma, ombra); *unda* tuttavia è parola tematica negli altri casi di figure che si specchiano nell'acqua, Io in I 640, e Atteone in III 200. I codici sono divisi fra *umbra* e *unda* in *Her.* 14, 93, dove ancora si parla di Io che si specchia nell'acqua, e *unda* appare preferibile. *Umbra* ha il vantaggio di essere una parola più difficile per indicare il riflesso (D.R. Shackleton Bailey, «CQ» n.s. VI 1956, p. 86), e di poter significare in Ovidio e altrove anche «vana apparenza» (ved. v. 434 *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*; Plauto,

Mil. 625 *umbra es amantis magis quam amator*); inoltre, se si accetta *umbra*, si ha una romantica anticipazione dei vv. 504-5, in cui l'*umbra* nell'acqua riflette non più un corpo ma un altro tipo di ombra, uno spettro nell'Ade. La ricca semantica del corrispondente sostantivo greco σκιά (cfr. G. Guidorizzi, in M. Bettini (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari 1991, pp. 31-46) offriva a Ovidio e ad altri poeti romani uno stimolo per sperimentare.

418-9. *immutus ... signum*: la similitudine descrive l'immobilità e, implicitamente, la bellezza del ragazzo, ma assume anche, visto il contesto, un valore riflessivo; Narciso è anche l'immagine di Narciso vista nell'acqua, e la statua è insieme la persona e il suo rispecchiamento.

420-5. *spectat ... probatur*: ha grande valore emozionale il fatto che il narratore scelga di presentarci per la prima volta nei dettagli la bellezza efebica di Narciso (che pure era stata finora, senza essere visualizzata, al centro di tutta la dinamica narrativa) non come quella di un personaggio che agisce, ma come quella del riflesso che il personaggio stesso osserva affascinato (cfr. p. es. Rosati 1983, p. 37). La mescolanza di bianchezza e rossore è un tema ricorrente nelle descrizioni di giovani bellezze femminili o efebiche, ma in questo racconto avrà sviluppi imprevisi: il contrasto di colore sarà accresciuto dalla violenza autodistruttiva (vv. 482-5), poi svanirà per l'eccesso di passione (vv. 491-2), e infine rinascerà nel cromatismo del fiore di narciso (vv. 509-10).

420. *geminum ... sidus*: lo stile risente della tradizione elegiaca per cui l'amore è un fenomeno di trasmissione ottica da occhio a occhio, e gli occhi della persona amata sono luci e stelle; cfr. anche per lo stile Properzio, II 3, 14 (con Fedeli 2005, *ad loc.*) *oculi, geminae, sidera nostra, faces*; Ovidio, *Am.* II 16, 44, ma l'imitazione della poesia erotica serve anche e soprattutto a sottolineare la perversione di Narciso. Infatti quegli occhi che un poeta d'amore potrebbe chiamare «mie luci» (*sidera nostra* in Properzio) sono in effetti i «suoi» occhi (*sua lumina*, con *suus* usato in senso letterale e *lumina* nella comune accezione poetica di occhi).

421. *Baccho ... Apolline*: avendo narrato la nascita di Bacco, il poeta è in un certo senso legittimato a introdurre questo paradigma di bellezza efebica, che poi appare di scorcio nel racconto di Acete al v. 607: tanto più che, se si combina il tempo del racconto di Ovidio con un'idea di continuità cronologica, la storia di Narciso si colloca in una fase intermedia fra la nascita del dio e la comparsa del dio giovinetto a Tebe (v. 553); i sedici anni della breve vita di Narciso ci trasportano con ironica precisione annalistica dalla nascita di Bacco sino al suo «ritorno» a Tebe, cfr. Cole 2004, pp. 372-3. Per paragoni con

Bacco e Apollo insieme, cfr. Tibullo, I 4, 37-8 (in un contesto di poesia pederastica) *Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas, / nam decet intonsus crinis utrumque deum* («solo Bacco e Febo detengono giovinezza perenne; all'uno e all'altro dio si addicono chiome che non sono recise»); Ovidio, *Am.* I 14, 31-2; essi presuppongono la centralità dell'arte figurativa nell'immaginazione antica, cfr. il paragone con la statua di marmo al v. 419, e l'esistenza di tipologie statuarie di bei fanciulli amati dagli dei di cui si poteva dubitare se fossero più prossimi ad Apollo o a Dioniso (quest'ultimo ovviamente rappresentato secondo la sua prevalente iconografia ellenistica, non secondo la tradizione greca arcaica del Dioniso più maturo e barbuto).

422. *eburnea colla*: nell'uso estetizzante di *eburneus* per parti del corpo umano Ovidio è preceduto dall'immagine delle dita eburnee di Cinzia in Properzio, II 1, 9.

423. *niueo ... ruborem*: la mescolanza di biancore e rossore corrisponde a una tipologia elegiaca consolidata relativa a idealizzazioni della bellezza femminile, cfr. Properzio, II 3, 10-2 (con Fedeli 2005, *ad loc.*).

427-8. *quotiens ... quotiens*: per la ripetizione di *quotiens* in contesti patetici ved. McKeown 1998 a Ovidio, *Am.* II 19, 11-2.

433. *quod amas*: l'eccezionalità della situazione è evidenziata, per contrasto, dal fatto che si tratta di espressioni amorose normalissime, proprie della lingua d'uso, cfr. Terenzio, *Eun.* 308-9 *aliquid ... quod ames*, «qualcuno da amare»; Lucrezio, IV 1061; il livello stilistico è confermato dall'uso della paratassi colloquiale in *auertere* (il tipo esemplificato da espressioni tradizionali quali *rem tene, uerba sequentur*). L'apostrofe al personaggio è una tecnica normale in poesia di fronte a situazioni patetiche, ma qui il *pathos* è accompagnato da ironia metaletteraria: in questa situazione, l'apostrofe del narratore alla sua creatura non è più artificiale e innaturale di quanto lo sia l'apostrofe di Narciso al suo riflesso acquatico.

434. *repercussae*: l'uso di *repercussus* fa pensare a un approccio scientifico al tema del riflesso: l'unico precedente in poesia è una similitudine ottica di Virgilio, *Aen.* VIII 23; in Ovidio, usato per il riflesso della luna (*Her.* 18, 77) e del sole (*Met.* II 110). Data la continua interferenza fra il tema «visuale» di Narciso e quello «sonoro» di Eco, non è forse casuale che *repercussus* sia usato, ad esempio in prosa storica, per descrivere il rimbombo e il riecheggiamento delle voci (cfr. Livio, XXI 33, 6; Curzio Rufo, III 10, 2; Tacito, *Germ.* 3, 2): similmente il greco (ἀντ)ανάκλασις è termine scientifico sia per il riverbero visivo sia per quello sonoro.

441. *tendens sua brachia*: il gesto patetico di appello alla foresta solitaria che pure capisce l'amore richiama Properzio, I 18, che a sua

volta risente (cfr. Rosati 1997) dell'elegia callimachea di Aconzio (cfr. in particolare il commento di Fedeli 1980 a Properzio, I 18, 20, e Virgilio, *Ecl.* 2, 3-5). Naturalmente l'affermazione ingenua che «molti» (v. 443) innamorati hanno già trovato rifugio nelle selve allude a personaggi come Aconzio, Cornelio Gallo in Virgilio, *Ecl.* 10 (come pure ad altri personaggi poetici e poeti di tradizione elegiaca, Properzio, ecc.); ma la domanda di Narciso alle selve se hanno visto, in tutta la loro lunga vita, un amante che si consumi come lui, è altrettanto pertinente, e sottolinea in modo autoriflessivo la novità della poetica ovidiana rispetto ai modelli. La differenza consiste nel fatto che mentre gli amanti solitari dell'elegia e della poesia bucolica si aggrappano al nome della persona amata, che è assente e viene apostrofata in *absentia*, facendolo echeggiare tra i boschi e intagliandolo nella corteccia degli alberi (cfr. p. es. Properzio, I 18, 31, e in precedenza Callimaco, fr. 73 Pfeiffer; Virgilio, *Ecl.* 1, 4-5; 10, 52-4; F. Cairns, «CR» XIX 1969, pp. 131-4; D.O. Ross, *Backgrounds to Augustan poetry*, Cambridge 1975, pp. 71-3), qui è assente persino il nome dell'amato, che per Narciso è solo *ipse* (v. 450), *bis* (vv. 452, 472), *iste* (v. 463), *puer* (vv. 454, 500); se nei modelli era la persona amata *assente* ad essere apostrofata con «tu», qui l'apostrofe diretta (a partire dal v. 454 *quisquis es*) si indirizza a una persona che è *inesistente* per chiunque non sia l'innamorato: nessun amante solitario è mai stato solo quanto lo è Narciso.

442-73. «*ecquis ... moriemur in una*»: lo sviluppo del discorso di Narciso non è eccezionale per la media dei discorsi del poema, ma la sua specifica importanza consiste nel fatto che Narciso è accompagnato unicamente dalla voce «breve» di Eco, e che in nessuna delle versioni a noi accessibili del mito è rimasta traccia di un monologo, o di qualsiasi enunciazione diretta del personaggio, che nelle fonti antiche è dotato di forma/bellezza, ma non di voce. È possibile che Ovidio abbia voluto comporre una sorta di elegia erotica – di fatto un'elegia di Narciso a sé stesso, il che non è privo di implicazioni paradistiche se si pensa al carattere monologico e autoriflesso che contraddistingue l'elegia romana nel suo insieme. La misura del discorso è compatibile, p. es., con la durata media di un'elegia del *Monobiblos* di Properzio (ved. la nota a 339-510), che presenta anche paralleli formali con l'*ecquis* iniziale (I 11, 1 *ecquid*; con *ecquis* si apriva anche la prima battuta di Narciso nel poema, al v. 380 *ecquis adest?*); l'apostrofe iniziale alle selve fa pensare a Properzio, I 17 e, soprattutto, I 18 (1 sgg. *haec certe deserta loca et taciturna querenti*; 19 *uos eritis testes, si quos habet arbor amores*; ved. la nota a 441); il cambiamento di tonalità emozionale prima della fine (v. 463 *iste ego sum! sensi*) con presa di coscienza della precedente illusione è tipico della tecnica

espositiva di Properzio; il pensiero finale della morte per amore (v. 473 *nunc duo concordēs anima moriemur in una*) e della separazione/riunione portata dalla morte è non solo un *topos*, ma un motivo di conclusione talora perfino ossessivo in Properzio (cfr., p. es., i finali di II 13b, 14, 15, 24, 26). Naturalmente il riconoscimento di queste similarità rafforza l'assurda irriducibilità del caso di Narciso. Avendo finalmente compreso che la vita dell'amato è tutt'uno con la sua, Narciso soffre della perdita di quella distanza, di quella resistenza al desiderio su cui si fonda la poetica elegiaca, e si trova alla fine defraudato della tipica fantasia di morte del poeta elegiaco, che si augura solo di trovare pace in una morte debitamente compianta dalla *puella* che gli sopravvive (anche se ved. Properzio, II 26).

442-5. *silvae ... aeuo*: l'insistenza sulla lunga vita degli alberi può essere un aspetto dell'ingenua semplicità di Narciso, ma si collega anche alla credenza secondo cui alcune ninfe (in particolare le cosiddette *Hamadryades*, «insieme alle querce») erano legate a un albero per tutta l'esistenza, nascendo e morendo insieme a lui; cfr. *b. Ven.* 264-5; Pindaro, fr. 165 Maehler; Apollonio Rodio, II 477; Callimaco, *Del.* 80-1; Ovidio, *Met.* VIII 771-3. Il riferimento alle ninfe ricorda al lettore che una di esse, Eco, è stata vittima della stessa malattia del desiderio, e la fine di Narciso è la sua rivincita. Per il confronto con la storia di Aconzio, dove un innamorato infelice si rivolgeva agli alberi come testimoni del suo amore, ved. Rosati 1997. Il successivo accenno al mare e alla poca acqua come ostacolo fa pensare a un altro tipico amante appassionato, Leandro (sulle epistole di Ero e Leandro e il linguaggio della separazione ved. Rosati 1996, p. 129; pertinente anche il caso di ostacolo «minimalista» del muro di Piramo e Tisbe, cfr. *Met.* IV 73 «*inuide*» dicebant «*paries, quid amantibus obstas?*»). G. Davis (*Ovid's Metamorphoses 3, 442 ff. and the prologue to Menander's Misoumenos*, «Phoenix» XXXII 1978, pp. 339-42) ha proposto anche un plausibile confronto con il *Misoumenos* di Menandro, un autore che Ovidio conosce e ammira: gli elementi comuni sono l'amore non corrisposto, l'appello alla natura, e la figura di un *exclusus amator* paradossale, anche se per motivi ben diversi da quello di Narciso – la ragazza è in casa, tutto sembra possibile, ma Trasonide è *exclusus* nella sua stessa casa. L'uso di *tabesco* al v. 445 è particolarmente pertinente perché si tratta di un verbo tipico della passione elegiaca, dell'amore come morbo (p. es., Properzio, I 15, 20; III 6, 23; III 12, 9, a calco del greco τήκομαι; ved. Fedeli 1980, pp. 347-8); Narciso però sta per trasformare questa metafora in realtà, cfr. vv. 487 *intabescere*; 489-90 *attenuatus ... liquitur*.

447. *non ... amantem*: gli editori tradizionalmente riportano *tantus tenet error amantem* come battuta di Narciso, ma a partire dall'in-

tervento di E.J. Kenney, *In parenthesis*, «CR» n.s. XX 1970, p. 291, si è affermata (anche in Tarrant 2004) l'idea che si tratti di un commento del narratore, del tipo discusso da M. von Albrecht, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Hildesheim 1964, p. 93 (il quale però registra questo esempio fra i casi di ironia tragica, p. 142 nt. 154). Poiché è importante che queste parole non anticipino troppo la rivelazione del v. 463, Kenney attribuisce la battuta al narratore e non al personaggio, dunque in parallelo con l'uso di *error* al v. 431. Tuttavia Rosati 1983, p. 43 e nt. 103, osserva che se si attribuisce la battuta a Narciso si ha il significato accettabile di «follia d'amore» (basato quindi sul lessico della passione elegiaca), mentre per il lettore l'*error* ha un significato più radicale: non esiste quindi il pericolo di un'anticipazione della presa di coscienza del personaggio che parla (implicitamente a favore anche Hardie 2002b, p. 154). Questa ambiguità ironica appare preferibile all'attribuzione della battuta al narratore, tanto più che il lettore antico, che non aveva a disposizione alcun segno grafico per segnalare inserzioni in un discorso diretto, doveva comunque, almeno in fase iniziale, tendere ad attribuire a Narciso l'espressione *tantus tenet error amantem*. L'ambiguità è valorizzata dal fatto che *error* in latino può essere riferito sia a forme comuni di illusione, legate a emozione o passione, sia a vere e proprie patologie mentali: cfr. la nota di Brink 1982, pp. 356-7, a Orazio, *Ep.* II 2, 140 *mentis gratissimus error*. C'è inoltre rovesciamento ironico di una famosa sentenza di Virgilio, *Aen.* IV 296 *quis fallere possit amantem?* («chi potrebbe ingannare un amante?»). L'uso di *amans* e *amantes* in contesti di intensificazione patetica e di più o meno esplicita generalizzazione è comunissimo in Ovidio, cfr., p. es., *Her.* 2, 7; *Met.* IV 68; VII 719 *cuncta timemus amantes*; IX 141 *credit amans*; X 57; XIV 384-5. L'amore porta con sé l'illusione: Narciso userà *fallis* (v. 454) nel senso di «mi eviti» ma il lettore comprende che il vero significato è «mi illudi con un miraggio».

448-50. *mare ... aqua*: il tema dell'ostacolo fisico e della separazione è basilare nella poesia elegiaca latina, che conosce una forma specifica di lamento alla porta chiusa dell'amata, il παρακλαυσιθυρον (cfr. la nota a 414).

454. *puer unice*: è detto nel registro del corteggiamento («come te non c'è nessuno») ma ha un crudele doppiosenso, dato che l'essere un singolo fanciullo e non potersi fare in due per poi cercare l'unione perfetta è il nucleo della tragedia di Narciso (cfr. Ovidio, *Fasti* V 225-6 *Narcisse ... infelix, quod non alter et alter eras*).

456. *amarunt ... nymphae*: sul difficile problema esegetico cfr. M. Labate, *Et amarunt me quoque nymphae* (*Ov. Met.* III 456), «MD» X-XI 1983, pp. 305-18. L'interpretazione più frequente «mi hanno

amato persino le ninfe» richiede un insolito uso di *quoque* preposto alla parola cui si riferisce, e lascia piuttosto nel vago la funzione sintattica di *et*: suggerisce inoltre uno stato d'animo di soddisfatta arroganza. Più promettente interpretare *me quoque* come un normale «anche me». Labate nota che tutto il modulo del corteggiamento presuppone la situazione di Coridone in Virgilio, *Ecl.* 2, 25 *nec sum adeo informis* e Teocrito, 11, 77-9, in cui il Ciclope si convince che, a ben guardare, le ragazze lo apprezzano e aggiunge «sono anch'io qualcuno». La struggente insicurezza di Polifemo e Coridone cede il passo in Narciso a un'insicurezza diversa, ma pregnante. L'ironia colpisce Narciso attraverso questi modelli poetici, dato che sia il Ciclope sia Coridone avevano cercato nel riflesso dell'acqua una conferma alla propria desiderabilità (cfr. v. 463 *nec me mea fallit imago*); Narciso invece proprio nel riflesso trova un ostacolo insormontabile. Questa interpretazione ha inoltre il vantaggio di collegare Narciso, attraverso il *quoque*, al modello poetico del fanciullo amato dalle ninfe per eccellenza, Ila, che prima di essere rapito dalle ninfe dentro la fonte, si era rispecchiato nell'acqua secondo la versione elegiaca di Properzio (I 20, 41-2). Il *quoque* di Narciso potrebbe quindi presupporre un tentativo di razionalizzare la figura inspiegabile del bel fanciullo nella fonte come una versione di Ila, e la volontà di assimilarsi a lui. Si avrebbe in questo modo parallelismo con moduli espressivi tipici della poesia pastorale di Virgilio, *Ecl.* 3, 62 *et me Phoebus amat*; 5, 52 *amauit nos quoque Daphnis*. Più in generale, la localizzazione presso la fonte suggerisce l'aspettativa della «ninfolepsia», che può essere vista sia come estasi donata dalle ninfe sia come pericoloso rapimento, metaforico e letterale, cfr. la nota a 407-510.

458-60. *porrexi ... tuas*: la responsione dei verbi e dei gesti disegna lo scenario di una perfetta corresponsione amorosa, troppo perfetta per avere un esito felice: Ovidio si ricorda (auto-)ironicamente dello stile a responsione perfetta che aveva sperimentato nell'*Ars amatoria*, quando ancora dava consigli pragmatici agli innamorati: *arguet: arguito; quidquid probat illa, probato; / quod dicit, dicas; quod negat illa, neges. / riserit: adride; si flebit, flere memento* (II 199-201; Wills 1996, p. 305). D'altra parte l'uso di *adrideo* e la polarizzazione riso-pianto risalgono alla teoria dello ὁμοπαθεῖν di Orazio, nell'ambito della discussione dello stile drammatico (*Ars* 101-2 *ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent* [correzione del tràdito *adsunt*] / *humani uultus*): il Narciso della fonte sembra un esempio anche troppo «omopatetico» di spettatore dell'illusione drammatica, ma è il Narciso vero che resta vittima dell'illusione.

463. *iste ego sum*: il momento cruciale della rivelazione avviene all'interno di un lungo e sognante monologo, senza alcun segnale

esplicito da parte del narratore: lo choc di Narciso è espresso dalla combinazione di *iste* e *ego*, combinazione non idiomatica, dato che il latino *iste* è riservato alla sfera della seconda persona. Nel linguaggio dell'elegia erotica l'opposizione tra *ego* e *iste* indica piuttosto la figura del rivale: cfr. p. es. Properzio, II 9a, 1 *iste quod est, ego saepe fui*. Il nesso di identificazione tra *iste* + *ego* non pare in effetti attestato altrove, mentre *ille* + *ego* è espressione regolare; altrove il ragazzo nell'acqua è indicato come *hic* (vv. 452, 472). *Ille ego sum* è formula comune negli elegiaci e in Ovidio (Gärtner 2005 a *Pont.* I 2, 33). Sembra quasi che Ovidio abbia voluto proporre un esempio grammaticale di frase impossibile come espressione della lucida follia di Narciso. (Prisciano, *Institutionum grammaticarum* III 180, 11-6 Hertz mostra che questo tipo di casi-limite poteva essere importante nell'insegnamento grammaticale: *nemo enim dicit «ego tu es» uel «tu ego sum»*). A questo punto l'episodio si rivela un'anticipazione della tematica del Doppio, tale da mediare fra l'ideologia del doppio nel mito greco (cfr. M. Bettini, *Construire l'invisible*, «Métis» n.s. 2004, pp. 217-30) e lo sviluppo della letteratura europea (cfr. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1983). Il presupposto più importante per la situazione di Narciso nei termini del «doppio» potrebbe essere stato l'*Amphitruo* di Plauto, in cui un personaggio, Sosia, deve convincersi che un suo doppio esiste veramente sulla scena: la «grammatica dell'assurdo» in questa commedia è analizzata da L. Pasetti, *Ille ego: il tema del doppio e l'ambiguità pronominale*, «Lexis» XXIII 2005, pp. 237-53. Notevole in particolare *Amph.* 598 *donec Sosias ille egomet facit uti crederem*, con paradossale costruzione di *ille*, legato a due referenti. Si è cercato in vari modi di sanare lo iato fra *ille* e *ego*: una soluzione interessante è di interpretare lo iato come espressivo del conflitto logico-sintattico e della confusione mentale di Sosia (ved. A. Traina, in Pasetti, *art. cit.*, p. 241). Per la diffusione di creatività linguistica nell'*Amphitruo* di Plauto intorno all'idea di geminazione e sdoppiamento (cfr. D. Christenson [ed.], *Plautus Amphitruo*, Cambridge 2000, pp. 16-7) si noti ad esempio, oltre al v. 598 già citato, il v. 601 *neque lac lactis magis est simile quam ille ego similest mei*. Al contrario di Narciso, Sosia parte da una precisa conoscenza della propria immagine (Plauto, *Amph.* 441-2 *formam cognosco meam / quem ad modum ego sum - saepe in speculum inspexi*) ma deve accettare lo sdoppiamento causato dall'intervento divino: il confronto con Plauto evidenzia maggiormente l'assenza di intervento divino nel racconto di Ovidio: un'assenza del tutto eccezionale nei primi libri del poema. *nec me mea fallit imago*: allude a Virgilio, *Ecl.* 2, 25-7 *nec sum adeo informis: nuper me in litore uidi, / cum placidum uentis staret mare. non ego Daphnin / iudice te metuam, si numquam fallit*

imago. Qui il pastore Coridone si specchia nel mare e si piace; la pensosa riserva *si numquam fallit imago*, un'aggiunta di Virgilio rispetto al modello teocriteo, presuppone (come ha mostrato acutamente A. Traina, *Si numquam fallit imago. Riflessioni sulle Bucoliche e l'epicureismo*, «Atene e Roma» X 1965, pp. 72-8) il dibattito epicureo sulla veridicità dei simulacri. Anche il testo di Ovidio è coinvolto nello stesso dibattito (ved. Hardie 2002b, pp. 145-56). Narciso è sicuro che l'immagine non possa ingannare, e in effetti la bellezza dell'immagine non è affatto in dubbio come lo era in Virgilio e nel suo modello teocriteo: è invece il suo giudizio sulla *realtà* del referente dell'immagine riflessa a essere ingannevole, e anche quando la realtà gli appare inevitabile, la sua passione divorante non può essere controllata dalla comprensione razionale della natura (con un altro preciso rovesciamento della concezione del mondo in Lucrezio). Con una splendida intuizione, Ovidio ha voluto che il momento esatto della presa di coscienza (un aspetto non molto significativo nelle altre versioni del mito di Narciso: cfr. Rosati 1983, p. 27) coincidesse con una situazione in cui Narciso «vede» ma non «sente» le parole dell'immagine amata. Eco non è ancora ricomparsa nella storia, ma la situazione propone quasi un contrappasso del suo infelice rapporto con Narciso, in cui questi ascoltava senza vedere. La ninfa è ora una voce senza corpo; il fanciullo nella fonte ha invece un'immagine bella ma può solo mimare parole senza suono, e la lettura delle labbra rivela a Narciso una realtà inaccettabile. Ancora una volta si nota la preferenza di Ovidio per il tema della comunicazione e delle sue patologie nella rappresentazione della metamorfosi (cfr. Barchiesi 2005, p. CXIII).

464. *amore mei*: suona come la perversione di una categoria filosofica, il concetto aristotelico di «amore di sé», che ha ovviamente valore ben diverso: cfr. l'uso di φιλαυτος (Aristotele, *Eth. Nic.* 1168a-1169b; *Magna Moralia* II 13-4; *Pol.* 1263b 2; *Rhet.* 1371b 20-1; 1389b 35-7). Quella di Narciso è come la riduzione all'assurdo, la «presa alla lettera» della categoria etica dell'«amore di sé», che comprende sia aspetti positivi (autostima, istinto di conservazione) che negativi (egoismo, egocentrismo, vanità), ma comunque a un livello interiorizzato: l'astratto φιλαυτία è testimoniato in Cicerone, *ad Att.* XIII 13, 1. Il corrispondente concetto latino, *amor sui*, è usato sia in contesti di critica morale verso l'eccesso di autocompiacenza (Orazio, *Carm.* I 18, 14 *caecus amor sui*) sia come definizione (in ambito stoico) dell'istinto di conservazione (Seneca, *Ep.* 82, 15; 4): per Narciso, un anomalo *amor sui* «innamoramento per sé stesso» genera invece l'autodistruzione. In questo contesto perverso, anche il normale uso della forma *uror*, che in elegia di solito indica il processo dell'innamoramento (Catullo, 75, 2; Tibullo, II 4, 6; Ovidio, *Am.* I 1, 26), diventa

problematico; sulla tematizzazione di forme passive e mediali in tutto l'episodio ved. A. Borghini, *Categorie linguistiche e categorie antropologiche: il mito di Eco come passività della voce*, «Lingua e Stile» XIII 1978, pp. 489-500; Id., *L'inganno della sintassi: il mito ovidiano di Narciso*, «MD» I 1978, pp. 177-92.

467-8. *nostro ... amamus*: dopo una lunga sequenza di prime persone, il plurale, pur linguisticamente legittimo, ha un effetto patetico, perché implica il desiderio impossibile di trasformarsi da «uno» in «due»; al v. 473 Narciso chiuderà il suo monologo con un plurale che, nelle sue intenzioni, è vero: *moriemur*.

472. *diuturnior*: l'aspirazione impossibile di Narciso è evidenziata dall'uso di un termine anomalo in poesia: l'aggettivo è frequente in prosa repubblicana, ma compare qui per la prima volta in versi, e solo qui in tutto il poema (*diuturnitas* si affaccia in Publilio Siro, *Sententiae* 46), dopo Ovidio in poesia solo in Germanico, fr. 4, 55, e in Manilio, III 125.

473. *duo ... in una*: la situazione rende vero – se questo è l'aggettivo giusto – il tema tradizionale, ma utopistico, dell'unità degli amanti di fronte alla morte; nelle *Metamorfosi*, questa aspirazione si realizza altrimenti per una coppia di vecchi miracolata dagli dèi (VIII 709 *auferat hora duos eadem*); per altri esempi della formula ved. Bömer, a III 544.

477. *quo refugis?*: forse non casuale il parallelo con Euripide, *Bacch.* 533 «perché mi rifiuti, perché mi sfuggi?», rivolto alla fonte Dirce che rifiuta di accogliere le baccanti (cfr. Di Benedetto 2004, p. 363); la tragedia doveva essere ben presente ad Ovidio durante tutta la composizione del libro III.

479. *alimenta*: il suo uso traslato, in un contesto di passione amorosa, è tipico dell'ideologia «medica» dell'elegia latina (mentre più prosaiche sono locuzioni simili con *cibus* o *esca*), cfr. Properzio, III 21, 4 *ipse alimenta sibi maxima praebet Amor* (che ha anche il nesso con *praebeo*); Ovidio, *Am.* II 10, 25; *Rem.* 95 (sempre in contesto erotico), ma c'è particolare ironia nel fatto che Narciso (cfr. v. 437) alimenti la sua languida passione mentre si strugge fisicamente nel digiuno e nell'insonnia. Lucrezio (IV 1061-7; cfr. Hardie 2002b, p. 162) aveva parlato di *pabula amoris* nella sua analisi della passione amorosa, distruttiva e generatrice di pericolosi *simulacra* quando si attacca a un unico oggetto del desiderio in modo ossessivo: *nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt / illius et nomen dulce obuersatur ad auris. / sed fugitare decet simulacra et pabula amoris / absterrere sibi atque alio conuertere mentem / et iacere umorem coniectum in corpora quaeque / nec retinere semel conuersum unius amore / et seruare sibi curam certumque dolorem* («In assenza dell'oggetto amato, la sua immagine è

sempre presente ai nostri occhi, sempre il suo dolce nome ci ossessiona le orecchie. Conviene fuggire senza tregua questi simulacri, respingere quel che può nutrire il nostro amore, rivolgere il nostro spirito ad altri oggetti; meglio gettare nel primo corpo venuto a tiro il liquido cumulatosi in noi, piuttosto che conservarlo per un unico amore che ci prende interamente, e riserbarci una pena e un dolore sicuri»).

480-1. *dolet ... palmis*: i commentatori di solito si limitano a notare che si tratta di una gestualità patetica tipica, ma sottovalutano la questione dell'identità sessuale: questi comportamenti, che estendono i gesti rituali del lamento funebre, sono propri in poesia di femmine «eccessive» in preda all'emozione dell'abbandono e dell'amore ferito: Arianna in Catullo, 64, 63 sgg., e ancora più Didone in Virgilio, *Aen.* IV 589-90; le eroine abbandonate di Ovidio, *Her.* 5, 71-2 *rupique sinus ... pectora planxi*; XI 92 *inque meas unguibus ire genas* (i due passi sono glossati «extravagant gestures of grief» da Knox 1995, *ad loc.*); XII 153; XV 113 *pectora plangi*. Ovidio non poteva indicare con più chiarezza il passaggio a un nuovo grado di *furor* autodistruttivo e di scissione mentale, che coinvolge anche l'identità sessuale di Narciso. La triplice allitterazione del v. 481, insolita in Ovidio, fa pensare all'influsso di Ennio, *Annales* 310 *Skutsch percursi pectora Poeni* (argomentato da S. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, Urbino 1991², p. 146, che ritiene il frammento genuino; ma ved. anche Catullo, 64, 351 *putrida ... pectora palmis*; Pease a Virgilio, *Aen.* IV 673).

483-5. *poma ... colorem*: l'estetizzazione ed erotizzazione della natura riprende una serie di modelli di poesia «bella», come Teocrito, 7, 117; Virgilio, *Ecl.* 9, 49 *duceret apricis in collibus uua colorem*; *Geor.* II 60 *uua racemos*; Orazio, *Carm.* II 5, 10-2; Properzio, IV 2, 13 *prima mihi uariat liuentibus uua racemis*; ma la serenità di questi modelli è ormai perduta per Narciso.

486. *liquefacta*: la modalità della morte, una sorta di consunzione seguita dalla scomparsa totale del corpo e della stessa voce, e dalla sostituzione con un fiore, è quasi unica nel poema ed è costruita come contrappasso alla sorte toccata a Eco (vv. 396-401; cfr. l'uso di *attenuant* al v. 396 e *attenuatus amore* al v. 489; a livello lessicale, questa eccezionalità è rispecchiata dall'uso anomalo di *liquefacta* e di *liquidur*); le altre fonti e tracce rimaste di questo mito (Bettini – Pellizer 2003, pp. 74-6) farebbero pensare o a una scomparsa entro l'acqua sorgiva (in parallelo con le storie di bei fanciulli alla fonte delle ninfe, Ermafrodito o Ila), o a un suicidio con sangue versato (dato che è dal sangue che normalmente nascono i fiori «metamorfici», cfr. i casi di Giacinto, X 210-9; Adone, X 731-9; Aiace, XIII 394-8).

487-90. *non tulit ... igni*: Apollonio Rodio, III 1019-21, in un'elegante similitudine, paragona l'effetto dell'amore su Medea al fonder-

si, cioè evaporare, della rugiada sulle rose. Per la descrizione visiva e tattile della cera che si fonde cfr. Lucrezio, VI 515-6 *quasi igni / cera super calido tabescens*; per l'azione del desiderio nascosto, Virgilio, *Aen.* IV 2 *et caeco carpitur igni*. Forse è legittimo collegare l'idea della cera che si fonde con la magia erotica, dato che nelle *defixiones* antiche troviamo spesso testimoniati rituali con fuoco e figurine di cera, che si propongono effetti simili a quelli (endogeni, invece) che si producono su Narciso, uno struggimento causato dal desiderio. Cfr. Virgilio, *Ecl.* 8, 80-1 *limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit / uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore* (cfr. Teocrito, 2, 28-9; C.A. Faraone, «CPh» LXXXIV 1989, pp. 294-300). Per *matutina pruina*, uno fra i tanti riflessi della poesia elegiaca in questo episodio, cfr. Properzio, II 9, 41.

491-3. *color ... Echo*: il cambiamento nello *status* di Eco è importante, cfr. S. Raval, «Stealing the language: Echo in *Metamorphoses* 3», in P. Thibodeau – H. Haskell, *Being there together. Essays in honor of M.C.J. Putnam*, Afton MN 2003, pp. 203-21. Eco ricompare esattamente quando la sorte di Narciso diventa parallela alla sua (cfr. *nec corpus remanet* con i vv. 396-401), anche se non è lei ad aver scatenato questa punizione. L'uso di *locus* al v. 501 lascia aperta una certa ambiguità fra l'identità personale della ninfa offesa e la spiegazione fisica, in stile lucreziano, del fenomeno acustico.

495-8. *quotiens ... eundem*: sul rapporto tra Eco e il carattere ripetitivo del lamento funebre, forma di espressione riservata di solito alle donne, cfr. A. Bonadeo, *Il pianto di Eco*, «QUCC» LXXI 2002, pp. 133-45; b. *Pan.* 17 sgg. È probabile che Eco come riecheggiatrice di lamenti femminili fosse presente già nell'*Andromeda* di Euripide (cfr. TGF V 114 con l'apparato di Kannicht). Esiste inoltre una tradizione bucolica di lamenti funebri arricchiti dall'antifona di Eco, legata alla figura del bellissimo Adone, cfr. Bione, *Epitafio di Adone* 38 (Eco moltiplica il ritornello funerario «è morto il bell'Adone») e, basato sul precedente, *Epitafio di Bione*, 30-1 dello pseudo-Mosco (Eco si lamenta fra le rocce perché non può più imitare le labbra di Bione); Nonno, XV 389 (Eco lamenta la morte del pastore Inno). Significativamente, si tratta sempre di cataloghi di divinità o potenze naturali che si dolgono per la morte di qualcuno, e Eco va a occupare il posto finale nella sequenza delle voci di lamento. Interessante anche la notizia che il re alessandrino Tolomeo IV Filopatore aveva inserito Eco in una sua tragedia su Adone (TGF I 119 F 1).

495-6. *eheu ... eheu*: questa interiezione compare solo qui nel poema e solo qui in poesia epica latina sino a Ovidio (cfr. Knox 1986, pp. 32-3: frequente nella poesia drammatica repubblicana e in autori elegiaci o lirici), con un effetto che è insieme patetico e «parlato».

501. «uale» «uale»: la voce di Eco e quella di Narciso si congedano con un ultimo saluto, ma ironicamente anche qui non si tratta di un dialogo: la voce di Eco sta surrogando per Narciso l'impossibile voce della sua immagine riflessa (cfr. la nota a 463). Una situazione simile si avrà, per concessione divina, nel caso della coppia ideale di vecchi coniugi, Filemone e Bauci, in VIII 717-8 «uale»que / «o coniunx» dixere simul. Il verso è un altro capolavoro di allusività riflessiva dopo quelli di 353-5 e 463 e un altro esempio del rapporto fra ripetizione e intertestualità nel mito di Eco (cfr. la nota a 380-92). Ovidio incrocia due modelli virgiliani. Il primo è *Ecl.* 6, 44 *ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret*, il richiamo inutile degli Argonauti che echeggia a vuoto mentre il bellissimo Ila è sparito nella fonte. Il nome entra due volte in iato e viene misurato prima come giambo, poi, entrando in iato prosodico, come pirrichio: icona dello «spegnersi di un saluto, di un grido, verso il silenzio definitivo» (A. Traina, in A. Traina - G. Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna 1992, p. 280; sulla possibilità che questo particolare esempio risalga a Nicandro ved. I. Cazzaniga, in M. Gioseffi (ed.), *E io sarò tua guida*, Milano 2000, pp. 66-72). Qui c'è corrispondenza di vari temi: il bel fanciullo perduto, la fonte, l'eco e l'ultimo saluto. Sulla forma espressiva agisce il secondo modello, anch'esso caratterizzato da enantimmetria: *Ecl.* 3, 78-9 (detto dal cantore Menalca nel corso di una gara amebea di canto): *Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit / et longum «formose, uale, uale!» inquit «Iolla*, anch'esso probabilmente con il secondo termine ripetuto, *uale*, abbreviato in iato prosodico. L'anomalia metrica è attenuata, ma non resa inefficace, dal fatto che in età augustea bisillabi originariamente giambici come *uale* sono ormai portati verso la scansione pirrichia dall'evoluzione della lingua. Il saluto in diminuendo si sovrappone alla disperata eco degli Argonauti, e i due modelli virgiliani formano una matrice unica. Sull'acustica dell'eco come icona del rapporto intertestuale in questo passo ved. Hinds 1998, pp. 5-8.

504-5. *se ... aqua*: la continuità dell'identità personale nelle ombre dell'Ade viene di solito sottolineata in poesia mitologica solo nel caso di «grandi peccatori» che sono condannati a ripetere come punizione un gesto o un atteggiamento che li ricollega alla vita terrena (diverso il caso di anime beate o eroizzate nell'Elisio o in altri spazi ultraterreni ma non propriamente infernali). Ovidio consegna il suo Narciso a una specie di *status* eccezionale e ufficiale, come se la sua poesia lo avesse reso famoso quanto i canonici e allegorici peccatori dell'Ade greco, p. es. Tantalo (cfr. Hardie 2002b, p. 158) con il suo inesauribile desiderio frustrato. C'è un chiaro rinvio all'ideologia elegiaca dell'amore incurabile, che solo l'acqua dello Stige potrà sanare, cfr.

Properzio, II 34, 91-2, sul fondatore dell'elegia latina Cornelio Gallo: *et modo formosa quam multa Lycoride Gallus / mortuus inferna uulnera lauit aqua!* (basato sull'appropriazione - da parte di Properzio, o forse già di Gallo stesso - del *topos* ferita incurabile + acqua infernale attestato in Euforione, fr. 43 Powell; per altre imitazioni del passo di Properzio in Ovidio ved. *Am.* I 14, 40). In questo caso però l'acqua infernale è trattata non come una estrema terapia, ma come uno specchio riflettente che fissa la sofferenza del desiderio per l'eternità. Narciso è ancora «sé stesso» non tanto perché l'*umbra* continua l'esistenza del corpo, ma, paradossalmente, perché il riflesso permane (cfr. Hardie 2002b, p. 189), e non cambia natura se la forma riflessa è un fantasma incorporeo, o una qualsiasi immagine artificiale, invece che una persona vivente. Probabilmente Ovidio sfrutta in modo implicito la parentela semantica fra *ombra*, immagine e riflesso che si ritrova sia nel greco σκιά che nel latino *umbra*.

505-7. *planxere ... planxerunt*: la ritualità del lamento funebre e del taglio dei capelli contrasta bizzarramente con l'incorporeità del defunto.

507. *Dryades*: in Nonno, XI 323 il lamento per Narciso è attribuito alle Naiadi, mentre Eco rientra propriamente tra le ninfe montane, le Oreadi.

509-10. *croceum ... albis*: il riferimento a un colore misto di rossoastro e bianco crea un'analogia con la carnagione di Narciso (un tema importante in tutto il racconto, ved. le note a 339-510 e a 423), mentre manca qualsiasi rapporto di continuazione o contiguità tra il corpo umano e il fiore, ad esempio attraverso il sangue, la tomba, o l'iscrizione di un nome sui petali. Nelle metamorfosi che riguardano i fiori, a differenza delle piante, di solito è assente un rapporto di trasformazione diretta e totale: è piuttosto il sangue del personaggio a lasciare una traccia nel fiore: cfr. Forbes Irving 1990, p. 279. L'uso di *croceus* potrebbe non essere casuale, dato che Krokos era un altro bel fanciullo mutato in fiore (su questo mito ved. le testimonianze in Forbes Irving 1990, p. 283; cfr. *Met.* IV 283; *Fasti* V 227). Ovidio presuppone un tipo di narciso selvatico come il *narcissus poeticus*, con un contrasto cromatico bianco-rossastro, non il narciso a petali interamente gialli che è più comune nella floricultura commerciale e nel linguaggio quotidiano di oggi.

511-733. *Penteo*. La storia di questo personaggio è determinata dal successo delle *Baccanti* di Euripide (per tutta la tradizione relativa ved. i commenti di Dodds 1960; Roux 1970-72; Guidorizzi 1989; Seaford 1996; Di Benedetto 2004), anche se non va dimenticato che dovevano esserci trattazioni di Eschilo (per varie proposte di ordina-

mento di titoli attestati in trilogie e tetralogie ved. *TGF* III, p. 117; T. Gantz, «AJPh» CI 1980, pp. 133-64; «CQ» XXXI 1981, pp. 16-32 e nt. 43 a p. 29; sono testimoniati inoltre *Baccanti* o *Penteo* di Iofonte, *TGF* I 22 F 2; Xenocle, *TGF* I 33 F 1; Cleofonte, *TGF* I 77 F; *Dioniso* di Cheremone, *TGF* I 71 F 4-7) e a Roma fu importante la ripresa di Pacuvio e di Accio. Le tragedie romane più immediatamente rilevanti sembrano essere il *Pentheus* di Pacuvio (per la cui ricostruzione si ha solo la testimonianza di Servio, *ad Aen.* IV 469, importante per un aspetto cruciale della narrazione di Ovidio, ved. la nota a 568) e le *Bacchae* di Accio (235-61 Ribbeck = 406-31 Dangel), i cui frammenti offrono punti di contatto con Euripide; non va però dimenticato che il culto orgiastico di Bacco era importante in una serie di altri drammi, che dovevano avere notevole risonanza anche in rapporto alla diffusione dei Baccanali nella cultura romano-italica di III-II secolo a.C.; così p. es. il *Lucurgus* di Nevio (20-53 Ribbeck) e l'*Athamas* di Ennio (di cui è nota solo un'invocazione rituale a Bacco, 120-4 Jocelyn, che sembra presentare punti di contatto con l'inno a Bacco di *Met.* IV 11-7). Sarebbe sbagliato trascurare la possibilità di modelli tragici «diagonali» che si riferiscono a storie simili sul piano tematico e ideologico; sulla ricostruzione della celebre ma perduta trilogia di Eschilo legata a Licurgo (l'altro proverbiale nemico di Bacco con Penteo e Acrisio) ved. p. es. M. West, *The Lycurgus trilogy*, «BICS» XXX 1983, pp. 63-71, 81-2 = *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, pp. 26-50; su influssi in poesia romana, S. Casali, «SIFC» XCVIII 2005, pp. 233-50 (con bibliografia).

Una divergenza fondamentale rispetto a Euripide, l'inserimento del personaggio di Acete, potrebbe spiegarsi con il modello di Pacuvio, se si accetta la testimonianza isolata di Servio; permangono però gravi sospetti che la versione lì attribuita a Pacuvio sia in realtà basata su reminiscenze ovidiane (sul problema ved. P. Frassinetti, «Pacuviana», in *Antidoron* H.H. Paoli *oblatum*, Genova 1956, pp. 117-23; *M. Pacuvii fragmenta*, ed. I. D'Anna, Romae 1967, pp. 135-8). L'altra divergenza consiste nella mancanza di un qualsiasi cedimento di Penteo e di un corrispondente raggio operato da Dioniso: il personaggio di Ovidio rimane fino al crollo finale un aggressivo tiranno, patriottico, militarista, mascolino e nemico del nuovo dio. Sarebbe interessante sapere se questa trasformazione del personaggio ha un nesso con la rappresentazione di Penteo e altri nemici di Dioniso sulla scena romana proprio a partire dall'epoca dello scandalo dei Baccanali.

Sullo sviluppo della storia di Penteo aveva pesato la figura di Dioniso come dio della metamorfosi animale, ma anche del cambiamento interno prodotto da invasamento, ebbrezza e follia (Scarpi 1996, p. 551). La metamorfosi è quindi espressa da Ovidio in termini fisici

nell'apologo dei pirati tirreni, ma risolta tutta come allucinazione orgiastica e follia nella narrazione principale. Vi sono possibili modelli narrativi e/o innici in poesia ellenistica con divergenze significative, in particolare Teocrito, 26 (su cui F. Cairns, «PCPhS» XXXVIII 1992, pp. 1-38; Fantuzzi - Hunter 2002, p. 550), e pseudo-Oppiano, *Cynegetica* IV 230-353 (racconto eziologico sui leopardi: commento in Hopkinson 1994, pp. 197-203). La versione dei *Cynegetica*, che può avere modelli greci a noi perduti, mostra bene come la conclusione della storia potesse essere svolta secondo i modi della metamorfosi naturalistica: le *Baccanti* che sbranano il Penteo-toro si sono prima trasformate in leopardi e agiscono quindi (se è la parola giusta) in modo più naturale. Questo accentua la responsabilità di Ovidio nel narrare una versione «psichica» della passione di Penteo, in accordo sostanziale con Euripide, ma con mezzi espressivi assai diversi, e porta verso la dimensione meta-poetica, perché la *mania* dionisiaca è spesso avvicinata all'ispirazione poetica, o a una particolare versione di essa. Platone aveva paragonato l'esperienza dionisiaca all'invasamento poetico in passi importanti (*Ion* 534a-b, ma senza la diffusa associazione con il vino del simposio; differenziazione tra i vari tipi di invasamento divino in *Phdr.* 245a), ma l'identificazione era diventata più comune in età ellenistico-romana, quando si può isolare un filone bacchico delle teorie di poetica; questo filone è ovviamente fondamentale nelle *Dionisiache* di Nonno, in cui l'intero poema presuppone, anche a livello di stile, una fusione tra la persona del poeta e quella di un baccante. Già in età arcaica si può notare come i due inni omerici dedicati a Dioniso, il primo e il settimo, siano eccezionali nel contemplare una formula di commiato in cui l'aedo (o rapsodo, naturalmente) si auto-ammonisce a non dimenticare questo dio se vuole avere successo nella sua attività poetica (cfr. Di Benedetto 2004, p. 44).

Altrettanto cruciale è il tema dell'importazione, l'idea del nuovo dio venuto dall'esterno (i paesi dell'Asia o del Nord) come pure dall'interno (attraverso la passione di Semele). Sin dall'esordio delle *Baccanti* Dioniso è insieme nato a Tebe e proveniente dall'Asia, domestico e straniero: alla fine della tragedia potrebbe rivendicare il trono di Tebe, di cui è il più autorevole erede maschio, se non fosse che ormai è un dio; Penteo si è trovato a combattere come se fosse uno straniero invasore colui che in realtà è suo cugino. Si è ipotizzato che le *Baccanti* recepiscano motivi di tensione, o di ricezione contrastata di culti stranieri, quali quelli di Adone, Cibebe, Bendis, Kotys, Sabazio, presenti ad Atene nell'età di Euripide (cfr. H. Versnel, *Inconsistencies in Greek and Roman religion*. I. *Ter unus: Isis, Dionysos, Hermes: Three studies in Henotheism*, Leiden 1990, pp. 100-89). Il mito assume quindi valore contemporaneo perché trasporta le tensio-

ni dei nuovi culti indietro nel tempo, rievocando l'opposizione a un nuovo culto che ormai non è solo accettato e assimilato dalla *polis*, ma è, paradossalmente, parte della tradizione ellenica. La vera differenza in realtà non è fra culti originari e stranieri, ma fra culti civici accettati in modo collettivo e culti di scelta individuale (cfr. R. Parker, *Athenian religion: a history*, Oxford 1996, p. 163). Ved. inoltre W. Allan, *Religious syncretism: the new gods of Greek tragedy*, «HSCP» CII 2004, pp. 113-55. Questo tema è ben presente nella versione di Ovidio, cfr. p. es. vv. 520 *nouus ... Liber*, 530 *ignota ... sacra*; 558 *commentaque sacra* (cfr. IV 37); 581 *moris ... noui ... sacra*; 691; 732 *noua sacra*; in Euripide, cfr. p. es. *Bacch.* 40 ἀτέλεστον; 219-20 τὸν νεωστὶ δαίμονα / Διόνυσον, ὅστις ἔστι; 256 τὸν δαίμονα ... νέον. Lungi dal perdere significato, l'idea di Bacco venuto da fuori raddoppia la sua valenza a Roma. Come ci conferma Livio, in età augustea è ancora viva la memoria collettiva dello scandalo concluso dal cosiddetto *Senatus Consultum de Bacchanalibus* (sulla dinamica degli eventi e sul loro significato politico-culturale nel quadro dell'Italia romana di II secolo a.C. ved. soprattutto E. Gruen, *Culture and national identity in Republican Rome*, London 1992, p. 259; Id., *Studies in Greek culture and Roman policy*, Leiden 1990, pp. 34-78; 158-70; H. Flower, «*Fabula de Bacchanalibus*: the Bacchanalian cult of the second century BC and Roman drama», in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, pp. 23-35); inoltre episodi più recenti di integrazione di culti estatici o orgiastici (Cibele e Attis, Iside) mantengono viva la dinamica culturale. Nel frattempo i Romani avevano accesso a una ricca messe di testi teatrali ateniesi che mettevano in scena e drammatizzavano i problemi di adattamento e di sincretismo delle varie tradizioni religiose (cfr. p. es. Cicerone, *Leg.* II 37, a proposito di Aristofane).

La pluralità di riferimenti del mondo religioso di Ovidio – che comprende la Roma augustea, la memoria di successivi momenti di tensione e integrazione nell'evoluzione religiosa di Roma e dell'Italia in epoca repubblicana, la memoria del teatro latino repubblicano e di diversi momenti della cultura e della letteratura greca – è del resto anticipata da una pluralità di allusioni nella stessa tragedia di Euripide. In essa convivono infatti allusioni al menadismo, alle feste di Dioniso organizzate dalla *polis* ateniese e ai misteri dionisiaci: tre ambiti religiosi e culturali non del tutto identificabili fra loro. Se si vuole interpretare il testo di Ovidio, occorre sbarazzarsi dell'idea che la messa in scena del culto orgiastico di Dioniso sia solo un espediente letterario ed estetico, che corrisponde a uno svuotamento dei culti dionisiaci in ambiente romano, o più in generale in ambiente ellenistico-romano. Questo deludente e distratto approccio al Dioniso romano (per un esempio fra i

tanti ved. il commento di Nisbet –Rudd 2004 a Orazio, *Carm.* III 25) dipende da una serie di pregiudizi ormai superati: che si possa nettamente separare una religione vera, la cui sede è il culto misterico, da una religione finta, che si manifesta nella letteratura; e che si debba separare la cultura ellenistico-romana da quella della Grecia arcaico-classica in termini di religiosità superficiale opposta a religiosità autentica e collettiva. In realtà nei poeti romani della generazione precedente a Ovidio il dionisismo ha un'importanza fondamentale. Virgilio inserisce temi dionisiaci nei punti cruciali della sua opera, in situazioni che non sono suggerite dai modelli greci ma appaiono regolarmente come sviluppi autonomi e deliberati: ved. p. es. la rivelazione del dionisismo di Dafni (*Ecl.* 5, 27-32: senza precedenti noti in poesia bucolica); nelle *Georgiche*, lo spazio concesso al Bacco della vite e del canto, sino alla rivelazione distruttiva dei *nocturni orgia Bacchi* (IV 521); nell'*Eneide*, l'articolazione della svolta centrale dell'opera, l'esplosione di violenza nel libro VII intorno a una scena di ispirazione dionisiaca (373-405) che non ha paralleli nell'epos precedente a noi noto; una scena in cui il narratore parla di «simulazione» di Bacchanali proprio come aveva fatto Penteo in Euripide (cfr. v. 218 πλασταῖσι βακχεῖαισιν). In Orazio, due odi, II 19 e III 25, sono controverse ma anche difficilmente separabili dalla costruzione di una poetica lirica e di un rapporto con la società contemporanea; in Propertio, è dedicata a Bacco l'unica poesia elegiaca che si presenti come vera e propria composizione innica (III 17). Persino la presenza di allusioni implicite a simbologie e rituali iniziatici, molto discussa dagli studiosi di Euripide e da quelli del romanzo antico, ma di scarso interesse per gli studiosi della poesia ellenistico-romana, continua anche in autori come Virgilio (cfr. Bocciolini Palagi 2001, pp. 565-81; un lavoro di impostazione analoga su Ovidio sarebbe utile; sulla presenza allusiva di tradizioni rituali nel grande poema dionisiaco di Nonno e nelle sue fonti ellenistiche ved. p. es. C. Anne Wilson, «PLS» VII 1993, pp. 213-9). La novità più cospicua di Ovidio rispetto a Euripide è la totale assenza di riferimenti espliciti all'aspetto iniziatico e misterico del nuovo culto. In Euripide il culto del nuovo dio oscilla, talora ambiguamente, tra una pratica religiosa pubblica che deve essere integrata a livello collettivo e politico, e una pratica privata ed esclusiva riservata agli iniziati: in Ovidio c'è interesse solo per il primo di questi aspetti.

La questione di come identificare la metamorfosi in questo episodio è quindi ancora più pregnante rispetto ad altri episodi, perché si collega in profondità con la tradizione dei culti dionisiaci e con il loro impatto emotivo. Siamo di fronte a una serie di trasformazioni a più livelli: psiche, identità sessuale, animalizzazione. Già nelle *Baccanti* – come si comprende retrospettivamente a partire dalle *Metamorfosi* –,

il testo è costellato da momenti significativi di metamorfosi, come se Euripide fosse un precursore di Ovidio: Dioniso si propone in scena «avendo cambiato forma» (v. 4 μορφήν δ' ἀμείψας) nel passaggio da dio a uomo; «avendo convertito la mia forma in natura d'uomo» (v. 54 μορφήν τ' ἔμην μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν, un verso che sembra *in nuce* un anticipo delle *Metamorfosi* ovidiane). Al passaggio dio-uomo segue una fitta casistica di passaggi, più o meno metaforici e psicologici, da uomo ad animale: la baccante è «come una puledra» (vv. 165-6); Penteo è figlio dell'uomo nato dal dente di serpe, Echione (cfr. la nota a 513); Dioniso è preda, fiera (vv. 434-6 ἄγρῶν ... ὁ θήρ); le baccanti vestono pelli di cerbiatto, familiarizzano con serpenti, allattano cuccioli di bestie selvatiche (vv. 695-701), la baccante del coro è «simile» a cerbiatta festosa sfuggita ai cacciatori (vv. 866-76); Penteo vede Dioniso diventato toro (v. 922 τεταύρωσαι γὰρ οὖν), oppure, naturalmente, «vede» Dioniso diventato toro, dato che il pubblico teatrale poteva immaginare una maschera dotata di corna, simile a quella che si può ipotizzare per Io nel *Prometeo* di Eschilo; Dioniso è invitato ad apparire in forma di toro, serpente dalle molte teste, leone fiammeggiante (vv. 1017-9); nella scena finale è Penteo a essere visto e descritto nel delirio come un «essere ferino, arrampicatore» (vv. 1107-8); un «leone montano» (vv. 1141-2; 1215; 1278; 1283); una «belva» (vv. 1182; 1190; 1204; 1210); un «vitellino» (v. 1185); un «animale selvatico» (v. 1188); «cacciagione» da imbandire (v. 1241), mentre chi lo guida verso la sua fine è percepito come «un toro» (v. 1159). Questo tessuto di richiami al mondo animale fa delle *Baccanti* un'anticipazione del poema di Ovidio, un testo in cui è di continuo problematica la distinzione tra metamorfosi, allucinazione, metafora, e similitudine, fra il dire «come un animale» o «diventando un animale» o «essendo percepito come un animale». A differenza di Ovidio, Euripide può contare sul retroterra della cultura religiosa dionisiaca, oggi per noi più chiaro grazie alle recenti scoperte di lamine orfico-dionisiache e allo stile tipico delle invocazioni cultuali: «appari toro», «capretto, saltasti nel latte», invece che «simile a un toro», «come un capretto». In Ovidio, invece, questi effetti sono dilatati all'intero tessuto di un poema in cui il dionisismo è parte significativa, ma non dominante esclusiva. Il rapporto privilegiato fra dionisismo e poetica, che si era espresso in Euripide in termini meta-teatrali, affiora in Ovidio in termini, in un certo senso, post-teatrali, come se l'epica, che con Omero aveva nutrito sin dagli inizi la tragedia greca, fosse ora l'erede di una lunga tradizione tragica più che di una sua autonoma tradizione.

Per la documentazione delle varie tradizioni su Penteo e Dioniso, letterarie e figurative, ved. soprattutto D.E. Oppenheim, *Pentheus*

(*Eine Quellenuntersuchung zu Ovid Metam. III 511-733*), «WS» XXI 1909, pp. 97-127; Gasparri 1986. Il mito, come gli altri narrati nel libro III, è attestato come tema di pantomimo, cfr. Luciano, *de saltatione* 41.

511-2. *Cognita ... ingens*: ancora una volta l'indovino cieco fa da guida nel passaggio da una storia a un'altra. La presentazione di Tiresia è molto più tradizionale rispetto a quella della scena corrispondente (il primo episodio, v. 170 sgg.) delle *Baccanti*: Euripide aveva operato una scelta coraggiosa e pungente, indebolendone le tipiche funzioni mantiche, facendone più un commentatore che un profeta, e scaricando la consapevolezza del futuro sulla figura quasi demoniaca di Dioniso. Ovidio invece restaura la tipica personalità dell'indovino infallibile di altre tragedie, e accentua ancora di più la cecità di Penteo riguardo le conseguenze delle sue azioni alla luce di una profezia tanto precisa. Per la tradizione scenica degli scontri fra Tiresia e i sovrani di Tebe e le diverse modulazioni del conflitto scatenato dalle sue profezie ved. anche la nota a 340.

513. *Echionides*: la discendenza di Penteo dal «figlio del serpente» < il cui nome significa in greco «uomo-vipera» è uno dei temi conduttori delle *Baccanti*, modello di Ovidio (sul ricorrere di paragoni metafore e metamorfosi animali ved. la nota a 511-732). Per le occorrenze di Echione nelle *Baccanti* di Euripide ved. vv. 213 (prima entrata in scena del personaggio, battuta di Cadmo); 229-30 (Penteo spiega la sua genealogia; forse interpolazione drammaturgica); 264-5 (il Coro); 540-4 (il Coro: «terrestre virgulto, generato da Echione il terrigeno»); 995-6 e 1015-6 (il Coro: «di Echione nato dalla terra la prole atea, empia, ingiusta»); 1030 (la notizia della morte data dal Messaggero); 1119 (ultima supplica di Penteo alla madre); 1155 (Coro: Penteo «nato dal serpe»); 1274 (Agave che si avvia a recuperare coscienza). Come si vede, la genealogia comporta sia potenziali aspetti positivi (l'autoctonia, la nobiltà di stirpe) sia forti aspetti di negatività: non solo le origini selvagge, ma anche il parallelismo con gli empi giganti nati dalla terra e associati ai serpi (ved. *Met.* I 151-62; 183-4). Da notare che nella tradizione figurativa, soprattutto ateniese, Dioniso è spesso associato alla vittoria degli dèi sui Giganti (cfr. Gasparri 1986, pp. 474-7).

514. *contemptor superum*: definisce sinteticamente il ruolo di Penteo nella tradizione mitologica: corrisponde al greco θεομαχεῖν, che è molto presente proprio nelle *Baccanti* (vv. 45, 325 e 1255), e con più precisione rende il concetto di «disprezzare gli dèi» (δαυμόνων ὑπερφρονεῖ) con cui Cadmo spiega la punizione esemplare di Penteo (cfr. *Bacch.* 1325-6; cfr. v. 199, detto pure da Cadmo, «nato mortale, io non disprezzo gli dèi»). Nelle *Metamorfosi* un altro personaggio che

disprezza le divinità è l'ancora più empio Ciclope di XIII 761 e 857; cfr. anche I 161 (i Giganti); VIII 612-3 *deorum / spreto*, di un personaggio figlio di Issione (anch'egli famoso per la sua empietà); VIII 739-40 (Erisittone); il modello latino utilizzato da Ovidio è il Mezenzio dell'*Eneide*, cfr. VII 648 (*contemptor diuum*) e VIII 7 (*contemptor deum*).

515-25. *tenebrasque ... tenebris*: l'insistenza polemica sulla cecità di Tiresia non ha corrispettivo nelle *Baccanti*: si tratta di un motivo importante in altre scene che rientrano nella tipologia del «conflitto fra l'augure e il tiranno», ved. soprattutto Sofocle, *Oed. tyr.* 370-6; 412; 454 (dove un altro tiranno di Tebe inveisce contro la cecità di Tiresia e sarà punito con cecità non solo intellettuale, come Penteo, ma fisica), e in Ovidio è intensificato dal precedente racconto sulle cause dell'accecamento dell'indovino.

518. *Bacchica*: l'aggettivo è attestato prima di Ovidio solo in tragedia repubblicana (Nevio ed Ennio). Il corrispondente prosaico e storico di *Bacchica sacra*, *Bacchanalia*, è presente in poesia solo in Plauto e Giovenale.

522-3. *mille lacer ... sorores*: la profezia è precisa in modo agghiacciante, e il futuro *spargere* crea una sinistra assonanza con il termine quasi tecnico, a sfondo rituale, che esprime in greco la sorte di Penteo, il dionisiaco *σπαράγμός* (cfr. Keith, in Boyd 2002, p. 267). Ci sono assonanze con lo smembramento di Dirce in Properzio, III 15, 40 in *multis mortem habitura locis*, e con quello di Orfeo a opera delle Menadi (*Met.* XI 50); l'uso di *spargo* è ancora più forte nell'evocazione della morte di Penteo in *Ibis* 533-4 (cfr. vv. 539-40; *Trist.* III 9, 27-8 [su Absirto]). Nelle *Baccanti* era stato il vecchio Cadmo a dare un quadro sconcolato e quasi scientifico nella sua esattezza dei resti umani di Penteo dopo lo smembramento (vv. 1216-20 «ecco ciò che ho trovato negli anfratti del Citerone ... nessun pezzo ho ritrovato nella stessa pianura, ma giaceva in selve difficili da esplorare»).

526. *talia ... natus*: in Euripide, dopo un lungo tentativo di dissuasione da parte di Cadmo e Tiresia, Penteo esce di scena dopo aver ordinato la distruzione della postazione di augure di Tiresia (*Bacch.* 343-57), e Tiresia ha l'ultima parola prima di avviarsi con Cadmo a raggiungere i riti bacchici (vv. 358-69).

528. *Liber adest*: dopo aver anticipato di molto la profezia di Tiresia rispetto al modello euripideo, e avervi impresso un accentuato senso di fatalismo e predestinazione, Ovidio passa a riecheggiare l'avvento di Dioniso a Tebe che costituisce il punto di partenza nel prologo della tragedia di Euripide (cfr. *Bacch.* 1; 5; 23 sgg.).

529-30. *turba ... feruntur*: il superamento delle distinzioni e differenze di genere, di età e di *status* sociale è un aspetto fondamentale

del culto bacchico; nelle *Baccanti* di Euripide il tema del «tutti insieme indistintamente» è sottolineato più volte (cfr. v. 206 «il dio non fa distinzioni»; Seaford 1996, pp. 38 e 48); a esso si aggiunge, nel contesto culturale di fine V secolo a.C., l'ansia di una cancellazione dei confini tra grecità e mondo asiatico. L'insistenza sul superamento delle divisioni può portare a una visione di concordia necessaria all'ideologia della *polis* democratica (p. es. Seaford, in Carpenter – Faraone 1993, p. 134 e nt. 90), ma specialmente in ambito romano si colgono apprensioni di segno diverso: sovversione, anarchia, confusione etnica. Si noti anche che ai vv. 582-91 il prigioniero Acete, prima di impartire una vera e propria lezione all'aristocratico Penteo, spiega in dettaglio le sue umili e povere origini. In ogni caso Ovidio, rispetto alle *Baccanti*, anticipa di molto il successo «popolare» del culto appena importato.

uulguisque: il terzo *-que* nella serie di quattro è misurato lungo davanti a *muta cum liquida*, una licenza che si rifa a precedenti alessandrini e virgiliani. Lo stile polisindetico sarà ripreso e rinforzato nell'esteso inno a Baccho che apre il libro IV facendo da ponte con la nostra storia, IV 9-12 (cfr. Wills 1996, pp. 383-4). Come ha notato più in generale C. Weber, «CPh» XC VII 2002, p. 327, in poesia romana sono piuttosto ricorrenti anomalie metriche legate a un tema dionisiaco, come se a livello formale i poeti volessero rendere omaggio a contenuti orgiastici e trasgressivi. Il fenomeno potrebbe avere precedenti in poesia scenica medio-repubblicana: i trimetri anomali di tipo greco analizzati in Ennio da S. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, Urbino 1991², pp. 119-25, sono appartenenti a una scena di rituale orgiastico dionisiaco (*Athamas* 120-4 Jocelyn; cfr. Ovidio, *Met.* IV 11-30).

531. *quis furor*: questo esordio ha una tradizione specifica in appelli romani contro la discordia civile, cfr. Virgilio, *Aen.* V 670 *quis furor iste nouus?*; con un riferimento al fratricidio di Romolo, Orazio, *Epod.* 7, 1 sgg. *Quo, quo scelesti ruitis? ... furorne caecus an rapit uis acrior / an culpa? responsum date ... ut immerentis fluxit in terram Remi / ... cruor*. Nei poeti di età triumvirale e augustea *furor* è un sostanziale sinonimo patetico di «guerra civile», cfr. P. Jal, *La guerre civile à Rome*, Parigi 1963. Il contesto suggerisce una forte ironia drammatica, dato che nel suo tentativo di opporsi al *furor* collettivo, il tiranno Penteo precipiterà verso una follia autodistruttiva. Il suo tentativo di costruire l'intero discorso come un richiamo alla comunità sotto assedio da un nemico esterno, con percepibili richiami al mito dei Sette contro Tebe, risulta assurdo (cfr. la nota a 540-1). I due epiteti che completano il verso articolano la contraddizione fondamentale di tutto il discorso di Penteo fra Tebe come Roma e Tebe come altrove (per l'eredità di questa opposizione dalla tragedia attica cfr. la nota introduttiva al libro

III). *Mauortia*, pur riferendosi al serpe del v. 37 sgg. e non a Romolo, non può che far pensare a Roma: Ovidio è l'unico poeta latino che usa *Martius* e *Mauortius* in riferimento a una città che non sia Roma. Ved. p. es. Virgilio, *Aen.* I 276-7 *Romulus ... Mauortia condet moenia*. D'altra parte *anguigenae*, attestato solo qui (cfr. gli isolati *draconigena*, *Fasti* III 865, di Tebe, e *serpentigena*, *Met.* VII 212), mostra l'unicità della situazione di Tebe, e coinvolge personalmente Penteo con la sua discendenza da Echione (cfr. le note a 513; 543-7). Il richiamo all'allattamento di Romolo da parte della lupa offre un parallelo debole e ambiguo, rispetto all'orgoglio senza compromessi di Penteo e alla ferina mostruosità del suo mito di autoctonia. Nel seguito del discorso Penteo sfrutta l'incompatibilità e l'opposizione tra Ares e Dioniso, un tema importante, p. es., in Euripide, *Phoen.* 784-90. Sull'importanza della discendenza di Penteo da Agenore, da Cadmo, e dal Serpente insistono con strumenti di lettura psicoanalitici P. James, *Pentheus Anguigena: sins of the «father»*, «BICS» XXXVIII 1991-3, pp. 81-93; M. Janan, *The snake sheds its skin: Pentheus (re) – imagines Thebes*, «CPh» XCLIX 2004, pp. 130-46.

532-3. *aerane ... ualent*: Penteo evoca polemicamente tutto l'apparato sonoro del tiaso bacchico: cembali, strumenti a fiato, e poi (v. 537) il timpano o tamburello, oltre naturalmente agli ululati e alle modulazioni vocali. Ovidio ha presente una serie di passi in cui i poeti romani esprimono il fascino e la pericolosità delle manifestazioni estatiche e orgiastiche: Lucrezio, II 618-20 *tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concaua, raucisonoque minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis* («i tamburelli tesi tuonano sotto il colpo delle palme, i piatti concavi strepitano intorno alla statua, le trombe proferiscono la minaccia del loro canto rauco, e il ritmo frigio del flauto getta il delirio nei cuori»: i seguaci della Magna Mater); cfr. anche II 637 *armati in numerum pulsarent aeribus aera* («armati battevano in cadenza, bronzo contro bronzo»); IV 543-4 *cum tuba depresso grauitur sub murmure mugit / et reboat raucum retro cita barbata bombum* («quando la barbara tromba fa sentire i suoi muggiti gravi e profondi»); Catullo, 63, 21-4 *ubi cymbalum sonat uox, ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx curuo graue calamo, / ubi capita Maenades ui iaciunt hederigerae, / ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant* («dove risuona la voce dei cembali, dove rimbombano i timpani, dove il flautista frigio emette cupi suoni dalla canna ricurva, dove le Menadi coronate d'edera agitano con forza il capo, dove esse celebrano le sacre orge con squillanti ululati»); 63, 28-9 *thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant* («ecco che la brigata ulula con voce tremante, il leggero timpano rimugghia, i vuoti cembali rimbombano»: il culto

di Cibele / Magna Mater nella storia di Attis); Catullo 64, 261-4 *plangebant aliae proceris tympana palmis, / aut tereti tenues tinnitus aere ciebant; / multis raucisonos efflabant cornua bombos, / barbaraque horribili stridebat tibia cantu* («altre a palme aperte battevano i timpani e traevano dal bronzo rotondo acuti tintinnii; suonati da molte, i corni emettevano rauchi boati, e il barbaro flauto strideva con orribile suono»: l'epifania del tiaso bacchico di fronte ad Arianna). Come si vede in particolare dagli esempi di Catullo, 63 e 64, poesie complementari dello stesso autore, è usuale in queste rappresentazioni fondere insieme elementi specifici del culto bacchico e di quello della Magna Mater, con un effetto che non è solo di analogia letteraria, ma anche di sincretismo. Particolarmente vicina, dato il contesto poetico, l'invettiva di un guerriero italico contro l'orientalismo dei Troiani in Virgilio, *Aen.* IX 617-20 *o uere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta / Dindyma, ubi adsuets biforem dat tibia cantum. / tympana uos buxusque uocat Berecynthia Matris / Idaeae; sinite arma uiris et cedite ferro* («o frigie davvero, non frigi, andate per l'alto Dindimo, dove il flauto suona agli iniziati con duplice canna! I cembali e i legni berecinzi della Madre Idea vi chiamano; lasciate le armi agli uomini, rinunziate al ferro» con specifico riferimento al carme 63 di Catullo). L'assimilazione o sincretismo fra i culti di Dioniso e quelli delle divinità femminili presuppongono una lunga tradizione anche greca, come mostrano vari riferimenti sulla scena attica, cfr. Diogene di Atene, *TGF* I 45 F 1 (dalla *Semele*, cfr. Ateneo, XIV 636a); Euripide, *Cretes*, *TGF* V 472; soprattutto, *Bacch.* 58-9; 78-82; 123-4, a conferma che nella tragedia bacchica di Euripide viene incorporato il culto asiatico di Cibele.; cfr. anche Fedeli 1985 a Properzio, III 17, 35-6 e III 18, 6. Già nella tradizione greca classica, dunque, questi strumenti stabiliscono un nesso fra Dioniso e la Grande Madre (e altre dee assimilate), cfr. Pindaro, fr. 70b Maehler (da un ditirambo); *hymnus ad matrem deorum* 3-4; Eschilo, *TGF* III 57 (dalla tragedia dionisiaca *Edoni*); Menandro, *Theophoroumene*, pp. 141-2 Austin; Di Benedetto 2004, pp. 85-7). Per altri esempi ved. Tibullo, I 3, 23-4 (culto di Iside; cfr. l'uso di *aera ... repulsa* in Ovidio) *Quid tua nunc Isis mihi, Delia, quid mihi prosunt / illa tua totiens aera repulsa manu*; Properzio, III 17, 33-6 (culto di Bacco e Cibele a Tebe) *mollia Dircaeae pulsabant tympana Thebae ... uertice turrigero iuxta dea magna Cybebe / tundet ad Idaeos cymbala rauca choros*; IV 7, 61 *aera rotunda Cybebes*; III 18, 6 (culto di Bacco) *cymbala Thebano increpuere deo*; Orazio, *Carm.* I 18, 13-4 *saeva tene / cum Berecynthia cornu tympana*. La scelta e la sequenza degli strumenti appartiene dunque a un modulo tradizionale: i bronzi sono i cembali (cfr. l'uso di *aeribus aera* in Lucrezio, II 637; *aere* in Catullo 64, 262; *aera repulsa* in Tibullo, I 3, 24; Properzio, IV 7, 61);

la *tibia* dal corno ricurvo è un tipo speciale di strumento a fiato a due canne con una canna incurvata, spesso chiamato frigio o berecinzio; il *tympanium* è un tamburello di pelle bovina.

534. *magicae fraudes*: l'accusa di magia è parallela a quella mossa contro i culti bacchici da Penteo in Euripide, *Bacch.* 218 (simulazione da parte delle Menadi), e soprattutto 234 (lo Straniero è per Penteo un «mago ciarlatano [γῶγς] che fa incantesimi») – per entrambe le accuse c'è una sanzione penale sia nella legislazione ateniese sia in quella romana; in ambito romano, inoltre, vi è la risonanza degli scandali che portarono al *Senatus Consultum de Bacchanalibus*. *bellicus ensis*: da qui prende le mosse una ricorrente stilizzazione dell'opposizione al culto bacchico in termini di bellicosità opposta a imbelles effeminatezza. Non è possibile precisare se e quanto questa opposizione fosse importante in fonti intermedie tra Euripide e Ovidio, ma è certo che si tratta di una scelta coerente con la narrazione ovidiana dei primordi di Tebe e della ascendenza di Penteo, e ha un'importante legame con l'implicito accostamento tra Tebe e Roma che percorre tutto il libro III (ved. la nota introduttiva al libro III; Hardie 1990, spec. p. 225). Ci si potrebbe aspettare che l'allineamento di Penteo con importanti segni dell'identità romana, l'ascendenza da Marte e il militarismo mascolino, l'anti-orientalismo e la fedeltà agli antenati, fosse destinato a produrre solidarietà nei lettori romani e ad accrescere almeno la statura tragica del personaggio, ma diversi tratti della retorica di questo discorso scombinano questa strategia. È inevitabile che il richiamo a Tebe «nuova Tiro» (cfr. v. 539) e il fiero richiamo all'origine da un rettile (vv. 544-5), la rappresentazione di Bacco come una sorta di Enea visto dagli Italic (vv. 555-6), scatenino un processo di riduzione all'assurdo, in cui la crisi ideologica di Tebe coinvolge, sia pure a distanza e per analogia, anche le tensioni dell'ideologia augustea. Penteo ha comunque anche qualche buona ragione di richiamarsi a una specifica (anche se futuribile) tradizione militare tebana; fra i Romani erano particolarmente ammirati i generali Epaminonda e Pelopida, oggetto di due *Vitae* di Cornelio Nepote, e si può pensare anche alla celebre compattezza della Legione Sacra (Plutarco, *Pel.* 18; cfr. anche la nota a 540-1).

535. *strictis agmina telis*: corrisponde a un modulo epico di tradizione virgiliana, cfr. *Aen.* II 449; VII 526; XII 288, 663.

537. *inania*: l'aggettivo ha valore descrittivo rispetto al suono dei tamburelli (cfr. *Fasti* IV 183 *et inania tympana tudent*, di una festa della Magna Mater) ma assume anche un'implicazione polemica dato il contesto.

538. *per aequora uecti*: questa e altre simili sono formule solenni in Catullo, 101, 1; Virgilio, *Aen.* I 376; III 325; VI 335, 692, dove si ricorda, in particolare, la grande migrazione dei Troiani verso l'Italia; a

questo modello si ispira anche l'idea di trovare una sede per Tiro e i Penati profughi, per cui cfr., p. es., *Aen.* I 68 *Ilum portans uictosque penatis*; I 2 *Italiam fato profugus ... uenit*. Curiosamente, la «nuova Tiro» dell'*Eneide* (cfr. *Aen.* I 338) è Cartagine, la nemica mortale di Roma.

540-1. *uos ... tenere*: dopo essersi riferito agli immigrati fenici, ormai anziani, Penteo passa ai giovani della *polis*, e si richiama poi ai discendenti del Serpente. Per l'appello a combattere per la patria, il riferimento a un assedio, e la precisa distinzione fra le classi di età, un modello classico è offerto dal discorso di Eteocle ai Tebani che apre i *Sette contro Tebe* di Eschilo, vv. 10-20 «Quanto a voi, questo ora è il vostro dovere: sia chi non è giunto a piena giovinezza, sia chi quella stagione ha passato, insieme a quanti sono nel fiore degli anni, ciascuno, per quanto gli spetta, dia linfa, rigoglio al vigore del corpo e difenda la sua città e gli altari degli dèi di questa terra, ché mai non vengano cancellati i loro culti. I vostri figli, difendete! e la Terra madre, vostra prima nutrice ... vi educò a essere i suoi abitatori e a portare lo scudo, confidando che foste qui, ora, pronti a questo dovere» (trad. M. Centanni); cfr. anche la «schiera di coloro che divennero uomini dai denti di serpente» che combatte valorosamente in Euripide, *Supp.* 703-4, e l'eroismo di Meneceo, unico sopravvissuto fra chi è «disceso dalla mascella del serpe» che sacrifica la sua vita per la patria in Euripide, *Phoen.* 941 sgg. Il riferimento è consono allo spirito patriottico e militarista di Penteo, ma è anche deviante rispetto alla situazione reale, che pone un'emergenza ben diversa.

542. *thyrsos ... fronde*: vengono citati di scorcio due elementi fondamentali del culto bacchico, il tirso (bastone o stelo vegetale) e l'edera (più probabilmente che la vite; cfr. vv. 664-7; 712, in cui proprio l'apparentemente innocuo tirso diventa arma contro Penteo in un momento decisivo della sua catastrofe).

543-5. *memores ... serpentis*: può sembrare bizzarra l'insistenza patriottica sulla discendenza dai denti del drago e dalla terra, ma in tragedia greca non mancano tentativi di valorizzare in questo senso l'eredità degli Spartoi, in termini di autoctonia e marziale orgoglio (cfr. Eschilo, *Sept.* 16-20; Pindaro, fr. 29, 2 Maehler; Euripide, *Phoen.* 821 e 1006-8; *Her. fur.* 797; Mastronarde 1994, p. 388), anche se rimane sempre possibile l'implicazione alternativa, brutalità e istinto fratricida (cfr. Euripide, *Supp.* 578-9; *Bacch.* 537-44).

545. *pro fontibus ... lacuque*: Bömer, *ad loc.*, osserva che sarebbe più esatto *pro lacu fontis*, ma l'espressione risulta più chiara se si considera quale sarebbe, in latino normale, il cliché per esortare un valoroso combattente a dare la vita per la patria, o per lodarne il sacrificio: *pro aris focisque* (Livio, V 30, 1; Quintiliano, *Decl.* 3, 13). Di

nuovo si nota l'ironia per cui Penteo si appropria della virtù patriottica e oratoria di un buon comandante romano.

548-50. *si fata ... sonarent*: la solennità dell'espressione è garantita dal richiamo alla catastrofica visione della storia dei grandi imperi propria di Virgilio (*Aen.* VIII 398-9 *nec pater omnipotens Troiam nec fata uetabant / stare*). Del resto il desiderio irrealizzato di Penteo di vedere piuttosto Tebe messa a ferro e fuoco da veri guerrieri ha una risonanza di ironia tragica, se si pensa che proprio Tebe è proverbiale nel mito e nella storia per assedi e distruzioni terribili: in mito e tragedia a opera dei Sette, e degli Epigoni, nella storia a opera soprattutto di Alessandro Magno (p. es. Plutarco, *Alex.* 11), un eroe spesso associato a Dioniso nel bene e nel male.

555-6. *murra ... aurum*: l'accusa a Bacco di promuovere un culto effeminato richiama la reazione ambivalente di Penteo verso l'aspetto efebico e le chiome ben curate dello Straniero in Euripide (*Bacch.* 235 «dai riccioli biondi della sua chioma emana un buon profumo»; 455-6; 493), ma soprattutto ha analogie con le accuse e le offese lanciate contro Enea e i Troiani in Virgilio, *Aen.* IV 215-7; IX 614-20 (dove le accuse sono in relazione al culto effeminato della Grande Madre frigiana); XII 99-100. Penteo coincide quindi con una linea ideologica anti-orientale che trova risonanze nella cultura romana ma che nell'*Eneide* è sconfitta dall'assimilazione dei Troiani al progetto di una unificazione costruttiva fra Occidente e Oriente. Per la rappresentazione di Dioniso come giovanetto languido e femminile, comune nell'arte attica a partire dall'epoca di Euripide e poi in età ellenistica, cfr. Gasparri 1986, pp. 508-14.

557. *actutum*: il suo uso è eccezionale in poesia augustea, mentre l'avverbio è usato da poeti scenici repubblicani come Pacuvio; il trattamento della sequenza *quem quidem ego* è metricamente eccezionale. Se ne può concludere che c'è una ricerca specifica di *pathos* concitato, o addirittura una speciale eco di Pacuvio (così J. Soubiran, *L'élosion dans la poésie latine*, Paris 1966, p. 229); sull'altro caso di *actutum* in Ovidio come memoria di poesia drammatica cfr. Bessone 1997 a *Her.* 12, 207.

559. *Acrisio*: per Acrisio ad Argo cfr. IV 607 sgg. con relativa nota. Va notato che la sua storia, parallela a quella di Penteo quanto la più diffusa leggenda del re trace Licurgo, viene di solito considerata posteriore e non anteriore a quella di Penteo (sulle motivazioni di questo trattamento del tempo cfr. Cole 2004, p. 375), ma Ovidio ha voluto anticipare la trattazione di Tebe rispetto a quella di altre genealogie eroiche ed altre città greche.

562. *ite ... ite*: questi imperativi ripetuti sono tipici di formule di comando, come pure di espressioni rituali greche e romane: qui c'è

dell'ironia perché Ovidio ha ripreso le parole del coro in Euripide, *Bacch.* 83-5 «andate, Baccanti, andate, Baccanti» (notato da Wills 1996, p. 101) attribuendole però a un nemico che sta cercando di soffocare i riti bacchici.

563. *mora segnis*: esprime l'impazienza di Penteo con un registro tipico della poesia elevata (cfr. Virgilio, *Geor.* III 42-3; *Aen.* X 308, riferito al proverbialmente irruento Turno).

564. *Athamas*: Atamante, zio di Penteo, non è citato nelle *Baccanti*, ma Ovidio lo ricorda sia per la sua importanza nella tradizione tragica (dà il nome a tragedie di Ennio e Accio) sia perché sarà orribilmente colpito da Giunone nel libro IV (v. 489 sgg.).

568-71. *sic ego ... ibat*: la notazione personale *sic ego* è insolita non solo nella tradizione delle similitudini epiche, ma anche nello stile assai più imprevedibile e soggettivo di Ovidio. In Virgilio, *Aen.* II 496-9 si ha una comparazione epica simile, in cui l'azione di un personaggio infuriato è paragonata a uno straripamento, ma la formula *uidi ipse* è usata dal narratore Enea per indicare non il tema della similitudine ma il ritorno all'azione principale. L'uso di *uidi* da parte del narratore è generalmente riservato alla poesia didascalica o a quella elegiaca, ved. p. es. Ovidio, *Am.* I 2, 11; III 4, 13; *Ars* III 67; *Trist.* II 143; V 8, 11. Il *non aliter uidi* che introduce una similitudine a *Met.* IX 46 è detto invece da un narratore interno. Forse non è un caso che qui il poeta (come poi nell'inno a Bacco di IV 11-30, che comincia in stile narrativo ma poi trapassa in una diretta apostrofe *ex persona poetae*) proprio in quanto tale, abbia una sorta di interesse personale nella vicenda, che rappresenta il momento fondante del dionisismo, il culto a cui i poeti sono consacrati. Nevio, *Lucurgus* 39 Ribbeck *sed quasi amnis t̄cis̄t̄ rapit, sed tamen inflexu flectitur* (sul testo ved. S. Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 23-7, che discute le congetture *cita, celeris e acris*) preserva una similitudine che descrive il contrasto di forze tra un corso d'acqua in piena e un ostacolo. Mariotti (pp. 25-7) porta buoni argomenti per interpretare il passo come un contrasto fra Licurgo e Dioniso: sarebbe interessante se la similitudine ovidiana, nella sua apparente immediatezza (*sic ego ... uidi*) avesse, ironicamente, riscontro in una tradizione di *imagery* drammaturgica ben precisa.

572-700. *Acete e i pirati tirreni*. La storia dei pirati tirreni è introdotta come risposta all'interrogatorio del tiranno, in una situazione drammatica parallela a Euripide, *Bacch.* 432-518, dove lo Straniero, che è Dioniso in incognito, risponde brevemente all'interrogatorio di Penteo prima di essere incarcerato; la vicenda però è estranea a Euripide e chiaramente modellata sull'*Inno omerico 7, a Dioniso*; non esiste al-

cuna prova che la storia figurasse nella tragedia di Pacuvio che potrebbe, ma anche questo è controverso (cfr. la nota a 511-732; M. Willgodsky, *Vergil and early Latin poetry*, Wiesbaden 1972, p. 84 e nt. 413), avere fatto da modello per il personaggio di Acete. Ovidio stesso accosta la metamorfosi dei Tirreni alla fine di Penteo in *Fasti* III 721-6 come pure nell'inno a Baccho che apre il libro IV delle *Metamorfosi*, vv. 22-4 (cfr. anche IV 423-5; ved. S. Hinds, in J.P. Schwindt (ed.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg 2005, pp. 208-9). Nei *Fasti* si tratta di una sorta di rimando incrociato al poema epico, visto come sede appropriata per celebrare questi miracoli; nelle *Metamorfosi*, di una sorta di inno istantaneo che indica il passaggio dalla narrazione al discorso religioso (cui appartiene il modello dell'inno omerico). Se il collegamento tra il mito di Penteo e quello dei Tirreni è innovazione di Ovidio, questi rimandi incrociati possono essere interpretati come atti di consapevolezza letteraria. Alla fine del racconto, che come è tendenza generale delle *Metamorfosi* non sortisce alcun esito pragmatico (cfr. Barchiesi 1997), Penteo dichiara di aver ascoltato con pazienza per far sbollire la sua ira (vv. 692-3), ma è subito chiaro che la sua violenza non è destinata a fermarsi. Questo aspetto ha un interessante parallelismo con la versione del mito di Penteo in Nonno, XLV 102-69. Nonno introduce la storia dei pirati tirreni come apologo, facendolo narrare a Tiresia, con l'intenzione di mettere in guardia Penteo contro la pericolosità dell'ira di Dioniso. Anche Nonno ha quindi utilizzato la trama di Euripide – dove, in una scena Tiresia insieme a Cadmo tenta di ammonire Penteo con esempi e argomentazioni (vv. 215-369) – per recuperare un modello del tutto diverso, quello dell'inno arcaico. Nel quadro generale dei rapporti Nonno-Ovidio, in cui si tende oggi a svalutare l'ipotesi di una dipendenza diretta dal poeta latino, questo è uno dei casi in cui è più difficile escludere questo tipo di dipendenza (cfr. Accorinti 2004, p. 346, con bibliografia; contro un rapporto specifico fra i due testi, A.W. James, *Dionysus and the Tyrrhenian pirates*, «Antichthon» IX 1975, pp. 17-34; a favore di un modello ellenistico comune a Ovidio e a Nonno, O. Crusius, *Der homerische Dionysoshymnus und die Legende von der Verwandlung der Tyrsener*, «Philologus» XLVIII 1889, p. 226): in ogni caso, appare scelta originale di Ovidio quella di sviluppare un racconto di metamorfosi in prima persona, non in terza come avviene nell'inno omerico e in Nonno.

Acete, sulla cui identità molto si è discusso, sarebbe il primo narratore umano del poema, se non ci fosse il sospetto che si tratti di un dio sotto copertura. Infatti la critica moderna ha giustamente ipotizzato che il timoniere sia in realtà Dioniso, e che questa identificazione, contro le regole tradizionali dell'epos, dipenda dal rinvio implici-

to alle *Baccanti*. Quindi il personaggio rimarrebbe senza modello diretto in Euripide, ma coerente, in senso profondo, con il suo audace sperimentalismo drammaturgico: per far funzionare un dramma di tipo nuovo come le *Baccanti* «ci vuole un dio disposto a imbrogliare e a mentire» (Di Benedetto 2004, p. 6). La questione dell'identità, dunque, resta aperta a due sole soluzioni, o meglio sfumature diverse della stessa soluzione: «Ovidio non identifica Acete con Dioniso, ma si aspetta chiaramente che sia il pubblico a operare questa identificazione», cfr. vv. 658-9 *nec enim praesentior illo / est deus* (con la nota relativa), con l'addizionale ironia che Dioniso, oltre a essere virtualmente presente se si accetta l'identificazione con il personaggio, e a essere per eccellenza «dio delle maschere», è anche in generale il più presente in un testo poetico e nella sua composizione in quanto dio della poesia, tanto più se si tratta di un poema dedicato alla metamorfosi; oppure «Ovidio lascia aperta la questione dell'identità di Acete con Dioniso» perché vuole richiamare l'attenzione sulla forte unità che si instaura tra i «Baccanti» e il dio, e sulla capacità di Dioniso di creare illusioni che i mortali non possono controllare.

L'impostazione dell'*Inno omerico* 7 è fortemente apologetica (cfr. Di Benedetto 2004, pp. 42-5; 277-8): il testo, che sembra risalire al VI secolo a.C., non presuppone certo la stessa problematica di resistenza al dionisismo e incorporazione del culto di Dioniso nella *polis* che troviamo in Euripide (cfr. Càssola 1975, p. 287). Tuttavia è chiaro che le scelte narrative dell'*Inno* tendono a correggere l'impostazione negativa del più autorevole testo epico relativo a Dioniso, il passo del libro VI dell'*Iliade* (vv. 132-7) sul dio e Licurgo. Ovidio inserisce nella narrazione del mito di Penteo, come ammonimento carico di ironia tragica, uno dei più «filo-bacchici» tra i canti greci dedicati a Dioniso, e lo mette in bocca a un personaggio che è insieme un sopravvissuto (l'unico) alla metamorfosi narrata nell'*Inno*, e una sorta di incarnazione o maschera di Dioniso stesso. (Per l'uso ricorrente di modelli innici nelle *Metamorfosi* ved. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 112-26; T. Fuhrer, «Hermes» CXXVII 1999, pp. 356-67; Y. Syed, in A. Barchiesi – J. Rüpke – S. Stephens (edd.), *Rituals in ink*, Stuttgart 2004, pp. 99-112.) La storia del rapimento da parte dei pirati tirreni è abbastanza nota alla fine del V secolo a.C. da formare il presupposto iniziale del *Ciclope* di Euripide (10-22).

575. *manibus ... ligatis*: il prigioniero appare in scena come Sinoe in Virgilio, *Aen.* II 57 *manus iuuenem ... post terga reuinctum*: anche Virgilio in quell'episodio aveva rielaborato modelli tragici. Se Penteo sapesse decifrare l'allusione a Virgilio, avrebbe motivo di preoccuparsi: la storia di Sinoe è un esempio da manuale di come un

prigioniero indifeso possa provocare, solo con le sue parole e la sua capacità di suggestione, la caduta di un'intera città. L'insistenza sulla cattività di Acete in tutto il racconto crea un ovvio parallelo con il totale dominio che i rapitori hanno su Dioniso nell'apologo: un tema ironico alla luce sia della possibilità che i due personaggi ne nascondano uno solo, sia del fatto che il nome latino del dio è normalmente *Liber*, il dio della libertà e della liberazione.

576. *Tyrrhena gente*: i cattivi dell'*Inno omerico* sono velocemente identificati (vv. 6-8) come «pirati tirreni», e si comportano subito di conseguenza, balzando su Dioniso che credono una facile preda. Ovidio caratterizza i suoi personaggi come marinai, disponibili anche a gesta criminali, come Licabante, uno dei peggiori fra i membri della ciurma, «espulso da una città dell'Etruria» (vv. 624-5). Nel testo greco Τυρρηνοί deve avere il valore originario di abitanti di alcune isole greche, come Lemno, ma in epoca più tarda il termine è comunemente sinonimo di «Etruschi». Forse Ovidio ha un motivo particolare per fare un riferimento agli Etruschi; nel racconto dello scandalo dei Bacchanali in Tito Livio, XXXIX 8, 8-9, *multa dolo, pleraque per uim audebantur. occulebat uim quod prae ululatus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla uox quiritantium inter stupra et caedes exaudiri poterat. huius mali labes ex Etruria Romam ueluti contagione morbi penetrauit* («molte azioni erano perpetrate con l'insidia, ma nella maggior parte dei casi prevaleva la violenza. Era una violenza che restava celata tra gli strepiti e il frastuono di timpani e cembali, che impedivano di udire la voce di quanti chiedevano aiuto in mezzo agli stupri e alle uccisioni. Questo male penetrò come un contagio dall'Etruria a Roma») la descrizione negativa dei tiasi bacchici (alquanto simile al punto di vista di Penteo ai vv. 533-7) è seguita da un riferimento all'origine etrusca dell'infiltrazione di questi riti e di queste sette in territorio romano. In ogni caso al v. 583 Acete si presenta come meonio, popolazione identificata con gli Etruschi sin da Erodoto, I 94. Alla luce di questi collegamenti, non sembra probabile che il v. 576 sia spurio (come ritengono Heinsius e Tarrant 2004). Restano però ragioni di sospetto almeno per *quondam*, la cui funzione narrativa non è chiara, e non si può negare che l'anticipazione sarebbe eliminabile senza danno (a parte *Tyrrhena*, ved. sopra), con un risultato anche sintatticamente elegante (cfr. Galasso 2006).

577-8. *Pentheus ... differt*: di nuovo, come al v. 565 e sgg., Ovidio attira l'attenzione sull'ira di Penteo, che è un vero filo conduttore di tutta l'azione, e trova espressione in moduli stilistici aspri (cfr. l'abbondanza di suoni -r- ai vv. 565-7 e 692-5, e la rima in -ure al v. 579). Si tratta di una costante della rappresentazione del tiranno in tragedia, ma per questo aspetto Ovidio si allontana dal Penteo di Euripi-

de, che è un personaggio meno monocorde e provvisto di una sua evoluzione psicologica; cfr. le note a 701-33 e a 706-7.

580. *nomen ... parentum*: la domanda corrisponde a quella che Penteo fa allo Straniero in Euripide, *Bacch.* 460: questo è il punto di unione fra la trama di Euripide e la ripresa dell'*Inno omerico* 7.

583. *Maeonia*: questa regione dell'Asia Minore, identificabile con la Lidia, ripropone il problema della provenienza dei Tirreni in questo episodio, cfr. v. 576. D'altra parte Baccho stesso è definito «Meonio» in poesia, con riferimento al vino famoso di Lidia e al culto bacchico, cfr. Virgilio, *Geor.* IV 380, e, soprattutto, nelle *Baccanti* si presenta in scena proveniente «dalle terre aurifere di Lidi e Frigi» (vv. 13-4); il suo tiaso che forma il coro viene dal lidio Tmolos (vv. 55, 154); cfr. v. 234 «un ciarlatano dalla terra lidia» (detto da Penteo); soprattutto, nello scambio con Penteo che per Ovidio fa da modello-cerniera fra le *Baccanti* e l'*Inno omerico*, Dioniso-lo Straniero si presenta così: «[Penteo] "Dunque: per prima cosa dimmi a che stirpe appartieni". [Dioniso] "Sai tu, forse ne hai sentito parlare, del fiorito Tmolos? ... di lì io sono: la mia patria è la Lidia"» (vv. 460-4). Solo qui in Ovidio si ha *patria* con sillaba iniziale lunga, su più di centocinquanta attestazioni del sostantivo o dell'aggettivo corrispondente; nominativo e vocativo, con la normale misurazione breve, diventano impossibili nell'esametro, salvo che ricorrere, come Virgilio fa più di una volta, a sinalefe o prodelisione nella sillaba finale. Keith, in Boyd 2002, p. 265 nota finemente che la provenienza meonia di Acete, il narratore, può funzionare come una glossa della fonte di questo episodio, l'*Inno omerico a Dioniso*. Gli inni omerici maggiori erano probabilmente attribuiti a Omero in tutta la cultura ellenistico-romana di quest'epoca (cfr. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 123-5). *Maeonides* ha sei attestazioni in Ovidio, tutte a indicare Omero; per usi analoghi di *Maeonius*, cfr. Orazio, *Carm.* I 6, 2 e IV 9, 5; *Laus Pisonis* 232; *Ciris* 62; Columella, I *praef.* 30; si potrebbe confrontare l'importanza di Chio nel seguito del racconto, cfr. v. 597 (Omero «uomo di Chio», cfr. *b. Ap.* 169-81, in riferimento anche a Delo; per la tradizione successiva ved. A. Barchiesi, «CA» XV 1996, p. 36 e nt. 104).

588. *ars ... erat*: il tono sentenzioso e la visione cruda della vita dei lavoratori sul mare ricordano (anche se in una versione di stile volutamente più elevato) lo spirito dell'idillio 21 del *Corpus* teocriteo, *I Pescatori*, che inizia con «Solo la povertà ... risveglia le arti: è lei che insegna la fatica»; la vita del pescatore è quella del padre di Acete, vv. 586-7. Per una visione ancora più aspra del mestiere di pescatore cfr. Plauto, *Rud.* 290-305.

593. *regimen ... carinae*: il ruolo di timoniere coincide con quello

dell'unico pirata che viene risparmiato dal dio, personaggio che nell'*Inno omerico a Dioniso* (v. 15) resta anonimo. Sia in greco sia in latino, il timoniere (κυβερνήτης, *gubernator*) è figura di responsabilità usata anche come metafora di chi guida una comunità politica: può darsi quindi che il ruolo, oltre a contrassegnare la superiorità morale e intellettuale di Acete sui suoi brutali compagni, agisca come ammonimento simbolico nei confronti di Penteo, «timoniere» della città lanciato verso una catastrofe.

594-6. *Oleniae ... aptos*: Acete dà prova della propria arte di nocchiero con una sofisticata enumerazione di punti di riferimento astronomici, tutti significativi per l'orientamento e soprattutto per la meteorologia. La Capra è detta Olenia secondo l'uso di Arato, 164, un epiteto dotto già discusso dagli scolasti antichi (cfr. Kidd 1997, p. 243; Rosati 1996, a *Her.* 18, 188); si tratta di un'indicazione legata al pericolo della navigazione autunnale (come Arato enfatizza a 157-9 e 679-82), un segnale confermato dal successivo nome delle Iadi. Taigete è una delle Pleiadi, gruppo stellare proverbialmente difficile da osservare e collegato anch'esso ai rischi della navigazione fra autunno e primo inverno (cfr. Kidd 1997, p. 274). Il nome delle Iadi è spesso ricondotto al greco ἄειν «piovere» (cfr. Michalopoulos 2001, p. 94), concetto che è anticipato dall'aggettivo *pluuiale* nel verso precedente: cfr. Virgilio, *Aen.* I 744 = III 516, con O'Hara 1996, pp. 130 e 145; Ovidio, *Fasti* V 166. Infine, l'Orsa, segno fondamentale per i navigatori, probabilmente l'Orsa maggiore dato che si tratta di un greco e non di un fenicio (cfr. la nota a 44-5).

597. *Delon ... oras*: dopo la dettagliata autopresentazione del narratore, che non ha ovviamente paralleli nel modello innico, ci ritroviamo nel pieno di un viaggio per mare, nel punto in cui si colloca l'incontro soprannaturale. La rotta della nave è verso Delo, e il rapimento del giovinetto avviene durante uno scalo a Chio, isola assai vicina alla costa lidia; successivamente Baccho chiede di essere portato a Nasso (v. 636), ma la rotta viene deviata dai rapitori, sino a che il dio prende il controllo della nave e si fa portare da Acete a destinazione (v. 690 *Dian*, ved. nota *ad loc.*). Il modello innico non contiene alcuna specificazione geografica. Nella versione di Apollodoro (III 5, 3 [38]) si dice che Dioniso prese a nolo una nave per andare da Icaria a Nasso, ma i marinai lo rapirono per trarne riscatto facendo vela verso l'Asia. Igino, *Fab.* 134, parla di un viaggio verso Nasso e di propositi di stupro da parte dei pirati tirreni (un tema che Ovidio tace, pur segnalando all'inizio l'aspetto virginale dell'adolescente, v. 607). Le isole menzionate in queste varianti hanno legami con il culto e la mitologia di Dioniso (e con la viticoltura).

605. *Opheltes*: i nomi dei marinai (ne vengono forniti nel comples-

so nove sui venti totali: ved. v. 687; gli altri sono ricordati nel vivo della narrazione, ai vv. 615 sgg., 647, 671 sgg.) non sono presenti nell'*Inno omerico*, che ha una trama meno dettagliata, e comunque parla di «pirati» non di «marinai», ma ricorrono quasi identici nella lista di dodici fornita da Igino, *Fab.* 134. Ovidio ha evitato di proporre uno statico catalogo e ha valorizzato (se non escogitato lui stesso) il carattere espressivo di alcuni nomi (cfr. la nota a 617-9). L'uso di nomi greci parlanti, o almeno rimotivati dal contesto, è un fenomeno tipico della poesia latina, ma il rapporto che si instaura qui tra alcuni degli antroponomi e l'attività lavorativa (p. es. *Proreus*, «vedetta di prora») suggerisce anche una sorta di realismo basso: nomi parlanti di quel tipo si adattano a umili marinai o a schiavi (cfr. il catalogo dei cani e quello delle ninfe nell'episodio di Atteone); altri nomi sono invece dettati dalla tradizione epica.

607. *uirginea ... forma*: l'immagine di giovinetta di Dioniso rappresenta una correzione del modello innico, in cui si parlava di un dio «simile a un giovane uomo nel fiore dell'età» (v. 3); questa scelta rende ancora più drammatico il rovesciamento dei rapporti di forza che seguirà, e si collega bene con il contrasto tra femminilità e mascolinità che ha grande importanza sia nella cornice di questo racconto sia nel modello di Euripide.

608-10. *somno ... uidebam*: il riconoscimento da parte del narratore è progressivo e deduttivo, nell'*Inno*, invece, c'è un immediato impatto del soprannaturale. La descrizione è del tutto ellittica: *cultus* e *facies* non sono rappresentati, e questo senso di mistero va a intrecciarsi con l'incertezza sull'identità del narratore Acete (ved. la nota a 572-700). *Mero somnoque grauis* è basato su una formula epica solenne, come *uino domiti somnoque sepulti* di Ennio (*Annales* 288 Skutsch) e *somno uinoque soluti* di Virgilio (*Aen.* IX 189; *sepulti* 236; *urbem somno uinoque sepultam*, II 265; cfr. Livio, IV 37, 2 *graues somno epulisque incolas*), ma l'uso di *merum* «vino puro, non annacquato» introduce una nota più forte e trasgressiva – questo giovinetto è il dio dell'ebbrezza, del paradiso artificiale (cfr. Curzio Rufo, VIII 9, 30 *regem mero somnoque sopitum*, in una presentazione negativa di Alessandro, giovane eroico ma vizioso e «dionisiaco»; Valerio Massimo, II 5, 4 *mero somnoque sopitos*).

617-9. *Libys ... Epopeus*: i nomi greci possono avere, in modo occasionale, qualche implicazione a livello di senso: *flauus ... Melanthus* crea un contrasto fra aggettivo e nome, «biondo ... Fiore Nero» (anche in tensione con il precedente *Libys*, che può suggerire un uomo di pelle scura); forse significativa anche l'assonanza rispetto a *Melanthius* (*Melanthheus*, fratello di Melanto), che è il più depravato tra i lavoratori dell'*Odissea* (XVII 212-4 ecc.); *Epopeus* potrebbe essere

un nome di tipo professionale, dato che per ἑλωπεύς è linguisticamente ipotizzabile il valore di «sorvegliante» dei rematori; poco probabile il nesso con *Epopoios* ipotizzato da Michalopoulos 2001, pp. 14-5; più interessante (F. Williams, in Michalopoulos 2001) il nesso con le grida ritmiche dei rematori greci, attestate in Aristofane, *Ran.* 208 come ὦ ὄποπ, ὦ ὄποπ. Inoltre il nome è attestato in un paio di contesti che potrebbero essere significativi (un pescatore: Ateneo, VII 283b; Eliano, *Nat. An.* XV 23; un re famoso per la sua empietà, Diodoro, VI 6, 2). La frase adotta un modulo stilistico «infausto»: cfr. Virgilio, *Aen.* II 394-5 *hoc Ripheus, hoc ipse Dymas omnique iuuentus / laeta facit* (dove i Troiani portano in città il rovinoso cavallo di Troia: Dioniso sulla nave è destinato a produrre un effetto simile all'inganno del cavallo). In contesto marinaro, *hortator* è un calco del greco κελουστής, già attestato in Plauto, *Merc.* 695-7 *sed coquos, / quasi in mari solet hortator remiges hortarier, / ita hortabatur*; Ennio, *Annales* 467 Skutsch; Servio, *ad Aen.* V 177, ma Ovidio sceglie una perifrasi elegante e complessa più che un tecnicismo.

620. *caeca cupido*: è nesso di origine filosofica, cfr. Lucrezio, III 59 *honorum caeca cupido*. Il proposito di trarre profitto da un riscatto non è dichiarato esplicitamente, mentre è chiaro nelle altre fonti del mito.

623-5. *furit ... luebat*: sui problemi creati dal riferimento all'Etruria in rapporto ai «pirati tirreni» dell'*Inno omerico* ved. le note a 576 e a 583. *Lycabas* ha un nome dalle implicazioni non evidenti (significa «anno» o altra misura di tempo in greco; è concepibile che abbia giocato un ruolo l'assonanza con λύκος, «lupo» dato il carattere spietato e violento del personaggio); la sua qualifica di esule bandito da una città etrusca ricorda il personaggio di Mezenzio nell'*Eneide*, anche lui esiliato da una città etrusca per crudeli misfatti (per le analogie con Penteo ved. la nota a 514).

632-48. *quid facitis ... posita est*: i dialoghi raggiungono un livello di nervosa brevità che è insolito in poesia epica; c'è da chiedersi se Ovidio stia consapevolmente suggerendo un tono da poesia scenica: in tragedia classica, ma non nell'epos, dialoghi fatti di battute brevi («sticomitie») sono parte dello stile normale. Questo ci ricorda che il racconto è inserito in una situazione drammatica, parallela al modello delle *Baccanti* di Euripide; sul problema dell'influenza di tragedia romana ved. la nota a 511-732.

638. *per mare ... iurant*: il giuramento per il mare è naturale da parte di marinai (*maria aspera iuro*: il nocchiero Palinuro in Virgilio, *Aen.* VI 351), ma è anche un legame con un elemento potenzialmente traditore e infido, come mostra l'ordine delle parole che accosta «mare» a «ingannatori». Quando un innamorato giura «per il mare»

(*Her.* 2, 35-6) non c'è da aspettarsi grande fedeltà, visto che è un elemento proverbialmente mutevole; più solenne il giuramento di Ovidio stesso ad Augusto in *Trist.* II 53.

641. *quid facis, o demens*: è la riscrittura, argutamente deformata, di un modulo della poesia amorosa (con il più patetico a!), cfr. Virgilio, *Ecl.* 2, 60 *quem fugis, a demens*; Properzio, II 30a, 1 *quo fugis, a demens*.

642. «*persequitur?*» *retinens*: è correzione di Tarrant per *pro se quisque timet* della tradizione manoscritta, che è insostenibile e potrebbe derivare da interferenza (cfr. forse Orazio, *Serm.* II 1, 23 *cum sibi quisque timet*). Per una congettura alternativa ved. M. Possanza, «BMCR» 2005, 06.27; tuttavia, come nota Galasso 2006, l'incertezza rimane notevole e ci sono ragioni di pensare a *cruces*.

656. *flebam*: la reazione di pianto del narratore coincide con la simulazione del pianto da parte del dio, forse un altro indizio della identità fra i due che sta per essere ironicamente suggerita ai vv. 658-60.

658-60. *praesentior ... fide*: dicendo che nessun dio è più presente < di lui, lo straniero propone un caso complesso di ironia drammatica: da un lato offre *bona fide* un ammonimento a Penteo, perfettamente funzionale alla situazione, dall'altro potrebbe voler insinuare che Dioniso è così presente perché è proprio lui che parla – ma questo livello di ironia, contro le regole normali della poesia drammatica, dipende da un'informazione che non verrà mai resa esplicita. In ogni caso questo narratore si esprime in modo assai consono alla poetica di Ovidio quando dice che cose troppo grandi per essere vere devono essere recepite come vere dall'ascoltatore. In questo ammonimento, se accettato, risiede per Penteo la salvezza, e per il lettore di Ovidio una strategia di fruizione dell'intero poema. Se il narratore è davvero Dioniso, sarebbe una conferma dell'analogia che lega il dio della finzione teatrale al poeta delle trasformazioni impossibili. D'altra parte dire che il dio è «più presente» di altri dèi non è affatto illogico in un quadro di pratica religiosa antica: le parole di Ovidio suonano quasi come la versione latina di certi studi moderni sul dionisismo, cfr. Seaford 1996, p. 35 «more than most Greek deities, Dionysos is imagined as *present* (corsivo dell'autore) among his worshippers»; Henrichs in Carpenter-Faraone 1993, p. 19 «*deus praesentissimus*»; ved. anche Henrichs 1995 sugli effetti dell'estasi e dell'invasamento. Questo aspetto è fonte di ironia tragica, sicuramente con forte influsso su Ovidio, nella sticomitia fra Penteo e Dioniso nelle *Baccanti*, vv. 500-2: «[Dioniso] "Eppure egli è qui, vicino, e vede ciò che mi si fa subire"; [Penteo] "E dov'è? agli occhi miei, almeno, non è manifesto"; [Dioniso] "Non è lontano da me; ma tu personalmente non lo vedi, perché sei empio"; cfr. v. 848: «[Dioniso]: "Dioniso, ora è lavoro tuo –

perché non sei lontano». L'intenzione di Dioniso nella tragedia di Euripide era stata l'apparizione del dio come ἐμφανής δαίμων (v. 22), ma naturalmente l'azione dipende in gran parte dalla sua presenza in incognito e dalla sua manipolazione obliqua di Penteo. In latino, l'ideologia del *numen praesens* è adattata sin da Virgilio, *Ecl.* 1, 41 al caso di Ottaviano come dio ἐπιφανής, cfr. Orazio, *Carm.* III 5, 1-4; IV 14, 43; *Ep.* II 1, 15 *praesenti tibi* (con Brink 1982, *ad loc.*); Ovidio, *Trist.* II 54 *per te praesentem conspicuumque deum*. Il comparativo appare nella sfera religiosa in Virgilio, *Aen.* XII 245.

664-5. *hederae ... corymbis*: nell'*Inno omerico* 7, 35-42, si hanno miracoli diversi: vino che sgorga sulla nave, profumo, tralci di vite sulla vela, edera fiorita e con grappoli che cresce sull'albero, e ghirlande di fiori sugli scalmi (cfr. anche la versione di Seneca, *Oed.* 452-6). Si deve confrontare, anche per il periodo storico, la *kylix* attica di Exekias del 530 a.C. circa, dove vela e albero fanno crescere grappoli d'uva, e sette delfini attorniano la nave: Gasparri 1986, p. 489 n. 788. Ovidio può presupporre uno sviluppo della pittura dionisiaca come quello che troviamo attestato a Pompei nel I sec. a.C. L'effetto estetico variopinto ed elegante è parallelo a quello del miracolo delle Minieidi, IV 389-415 (cfr. la nota *ad loc.*). Il corimbo, grappolo fiorito dell'edera, appare in latino sin da Virgilio, *Ecl.* 3, 39. Ovidio innova l'aggettivo *corymbifer* in *Fasti* I 393, cfr. qui *racemiferis*. Sui corimbi ved. Plutarco, *Quaestiones coniuales* 648f; Longo, II 26,1; Imerio, *Declamationes* 46, 42; soprattutto, Plinio, *Nat. Hist.* XVI 146-7 *fructum quoque candidum ferentium aliis densus acinus et grandior, racemis in orbem circumactis, qui uocantur corymbi, iidem Silenici, cum est minor acinus, sparsior racemus, simili modo ut in nigra. alicui et semen nigrum, alii crocatum, cuius coronis poetae utuntur, foliis minus nigris, quam quidam Nysiam, alii Bacchicam uocant, maximis inter nigras corymbis. quidam apud Graecos etiamnum duo genera huius faciunt a colore acinorum, erythranum et chrysocarpum* («E ancora, delle edere a frutto bianco, alcune hanno acini fitti e più grandi, con grappoli di forma arrotondata chiamati corimbi, questi stessi sono invece detti Silenici quando presentano acini più piccoli e più radi, come avviene nell'edera nera. Una varietà ha il seme nero, un'altra color zafferano – di corone di questa varietà fanno uso i poeti –, con foglie meno scure; alcuni la chiamano di Nisa, altri di Bacco e fra le edere nere è quella che ha i corimbi più grandi. Alcuni autori greci in base al colore degli acini distinguono due sottospecie e le chiamano "rossiccia" e "dal frutto color dell'oro"»). La popolarità dei corimbi come simbolo dionisiaco dipende dal parallelo con gli acini d'uva.

666-7. *racemifer ... pampineis*: l'uso del poetico *pampineus* stabilisce un collegamento con il trionfo di Bacco in Virgilio, *Aen.* VI 804-5

nec qui pampineis uictor iuga flectit babenis / Liber, agens celso Nysae de uertice tigris («neanche Libero vittorioso che guida pariglie con redini pampinee, spingendo tigri dall'altissima vetta di Nisa») e soprattutto con la breve rappresentazione del mito dei pirati tirreni in Properzio, III 17, 25-6. Per la ghirlanda bacchica fatta con le viti cfr. p. es. Orazio, *Carm.* III 25, 20 *cingentem uiridi tempora pampino* (con il commento di Nisbet – Rudd 2004, *ad loc.*); *racemifer* non è attestato prima di Ovidio, e composti arditi e insoliti si adattano bene allo stile della poesia dionisiaca per eccellenza, il ditirambo; per la designazione del tirso cfr. Virgilio, *Ecl.* 5, 29-31 *Daphnis et Armenias curru subiungere tigris / instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi / et foliis lentas intexere mollibus hastas* («Dafni insegnò a sottoporre al cocchio le tigri armena, e ancora Dafni insegnò a introdurre i tiasi di Bacco e a intrecciare i flessibili tirsi di molle fogliame», dove *hastas* è privo di connotazioni violente e l'uso di *foliis mollibus* non permette una sicura identificazione del materiale); *Aen.* VII 396 *pampineasque gerunt incinctae pellibus hastas* («cinte di pelli brandiscono aste ornate di pampini», dove nel contesto *hastas* crea ambiguità tra la designazione neutra e l'idea di una potenziale arma; cfr. Euripide, *Bacch.* 25 e la nota a 712). Il tirso può essere identificato sia per l'uso di tralci di vite che per quello, comune, di edera.

668-9. *tigres ... pantherarum*: l'apparizione degli animali ha precisi riscontri nel repertorio figurativo del dionisismo, molto diffuso nell'Italia ellenizzata del I secolo a.C.: gli animali selvaggi indicano in genere non solo l'epifania ma anche il «trionfo» di Bacco, spesso con riferimento alla vittoria sull'Oriente indiano, all'opera di civilizzazione e all'azione di domare forze selvagge. Dioniso si trasformava in un leone, animale anch'esso presente nell'iconografia del dio, nell'*Inno omerico* 7, 44 sgg. La tigre è associata al dio in poesia romana sin da Virgilio, *Ecl.* 5, 29 sgg. (Dafni come nuovo Dioniso); cfr. poi *Aen.* VI 805 (trionfo sugli Indiani); Orazio, *Carm.* III 3, 13-4 (che sottolinea il miracolo dell'ammansire le tigri per usarle come pariglia da tiro); Ovidio, *Am.* I 2, 47-8; *Her.* 2, 80; *Ars* I 545-50; 559 (quando Ovidio scrive, l'animale è stato mostrato ai Romani da Augusto e non è più solo una presenza figurativa). L'associazione con la pantera, o leopardo, è più antica (le attestazioni figurative sono piuttosto frequenti: Gasparri 1986, pp. 461; 463; 545). Per le linci ved. Virgilio, *Geor.* III 264 (associate con Bacco); trainano il carro di Bacco in *Met.* IV 24-5 e già in Properzio, III 17, 8. Per *simulacra* cfr. IV 404 (con la nota *ad loc.*). *Pictarum* indica il manto screziato o maculato della fiera, ma in un contesto così irrealista di animali esotici fa pensare anche a figure dipinte, cioè alle tipiche immagini del trionfo di Bacco con il corteggio di belve addomesticate. *Fera* traduce, in qualche modo, la seconda

parte del termine greco πᾶνθηρ, che deriva da πᾶν «tutto» e θήρ «belva», e accentua la pericolosa natura della metamorfosi dionisiaca (cfr. Michalopoulos 2001, p. 137 sg.).

670-86. *La metamorfosi in delfini*. L'intera descrizione mirabolante sviluppa il racconto breve e asciutto dell'*Inno omerico 7, a Dioniso*, 48-53 «Essi fuggirono a poppa e intorno al timoniere dall'animo saggio si fermarono attoniti: il dio, d'improvviso balzando, ghermi il capo; e gli altri, evitando la sorte funesta, come videro, si gettarono fuori tutti insieme, nel mare divino, e diventarono delfini. Ma il dio ebbe pietà del timoniere». Immagini di delfini sono particolarmente amate dai poeti tragici romani (cfr. Livio Andronico, 5-6 Ribbeck; Accio, 403-4 Ribbeck; in particolare l'ardito lessico di Pacuvio, 408 Ribbeck; Tarrant a Seneca, *Ag.* 449 sgg.), ed è possibile che Ovidio abbia presente modelli di questo tipo. I delfini sono spettacolo amato dai naviganti e preziosa indicazione di tempeste imminenti: i pirati miscredenti sono quindi trasformati in animali miti, docili e utili alla navigazione, in antitesi con l'esplosione di ferinità selvatica che caratterizzerà il finale della storia di Penteo. Per lo specifico collegamento con l'«invenzione» del coro dionisiaco e la sua musica ved. la nota a 685. Ovidio, però, risente anche di rielaborazioni moderne, in elegante stile elegiaco, della metamorfosi in delfini, come quella di Propertio, III 17, 25-6 *curuaque Tyrrhenos delphinum corpora nautas / in uada pampinea desiluisse rate* (in una poesia a Bacco in stile innico, che cita nel contesto Penteo, Licurgo, e Tebe e Nasso.).

670-1. *exsiluere ... timor*: il punto di innesto della similitudine è facilitato dall'uso di *exsiluere*, verbo adatto sia alla reazione dei marinai sia (per anticipazione ironica) alla loro imminente metamorfosi in delfini. Nel punto corrispondente del racconto, l'*Inno omerico* ha il meno espressivo ἐφόβηθεν, «fuggirono» (v. 48). Il nome specifico degli animali, *delphines* (in Ovidio sempre usato con declinazione alla greca), è evitato in tutta la descrizione, con un divertente effetto di interrogazione al lettore, rispecchiato dalla bizzarra domanda di Licabante «in che razza di mostro stai trasformandoti?» (vv. 673-4); la messa a fuoco progressiva di curvatura, muso, narici, squame, pinne e coda falcata, consente al lettore di ricomporre l'intero repertorio anatomico del delfino. Distratto da questa esibizione di spettacolari sorprese, Penteo non presta attenzione al messaggio importante che si nasconde nel racconto del suo prigioniero, e che corrisponde al termine chiave *insania* (v. 670): presto sperimenterà sul suo corpo gli effetti di follia e allucinazione che Dioniso sa produrre.

671-3. *toto ... incipit*: la congettura di Shackleton Bailey permette

di interpungere dopo *incipit*, che assume così maggiore rilievo drammatico.

685. *in ... speciem*: l'accostamento con i movimenti di un coro, un gruppo di danzatori che si muove al suono di canto e musica, non va preso solo in modo esornativo: è parte fondamentale del senso della metamorfosi, e si accorda bene con l'adesione di Acete ai *sacra* dionisiaci. I delfini sono animali che sembrano vivere in scuole, proverbialmente attratti dalla musica (Plutarco, *de sollertia animalium* 984b; Eliano, *Nat. An.* II 6; XII 45; Luciano, *Naugiium* 19); in particolare i movimenti circolari della loro danza nell'acqua vengono paragonati all'attività di un coro, e specificamente di un coro dionisiaco (che è poi in latino il referente tipico del termine *chorus*): cfr. Arione, *PMG* 939, 4-6; Pindaro, fr. 140b, 13-7 Maehler; Euripide, *Hel.* 1454-5 (con il commento di R. Kannicht, Heidelberg 1969, p. 379); per la specifica disposizione circolare che caratterizza il ditirambo dionisiaco cfr. Pindaro, fr. 70b (con A. D'Angour, *How the dithyramb got its shape*, «CQ» XLVII 1997, pp. 331-51). Del resto l'episodio narrato da Ovidio può essere considerato rappresentativo della tradizione del ditirambo, composizione mitologica in onore di Dioniso che poteva includere dialoghi e illustrazioni della potenza del dio, e Arione, mitico inventore del ditirambo, è anch'egli famoso per una miracolosa storia di delfini (cfr. *Fasti* II 83-118).

686. *naribus efflant*: la clausola è usata per i cavalli del Sole in Virgilio, *Aen.* XII 115 (che a sua volta si basa su Ennio, *Annales* 606 Skutsch), e, in questo poema, a II 85: il riuso ha un effetto sorprendente, dato che le narici soffiavano acqua marina e non luce fiammeggiante come nel caso dei cavalli del Sole. *Patulis ... naribus* inoltre è formula poetica, usata in Lucrezio, V 1076 per i cavalli, e in Virgilio, *Geor.* I 376 per una mucca.

690. *Dian*: il restauro dell'accusativo greco *Dian* per *Diam* della (esile) tradizione manoscritta è una proposta molto convincente (Tarrant 2004): la prosodia della prima sillaba, con vocale lunga, è sicuramente grecizzante. Il toponimo indica nel mondo greco isole diverse e ha un ruolo importante nei miti di Arianna, Teseo e Dioniso (su cui ved. Gantz 1993, pp. 115-6 e 268-70; cfr. *Met.* VIII 174); qui, alla luce del v. 636, è sicuramente un equivalente di Nasso, luogo dell'incontro fra Dioniso e Arianna. Questa equivalenza è attestata da fonti autorevoli, p. es. Callimaco, fr. 601 Pfeiffer (era il nome più antico dell'isola): forse Bacco usa il nome anche per associazione con il concetto di divino contenuto negli aggettivi δῖος e *dius*.

691. *sacris ... sacra*: la ripetizione non è tollerabile, ma non si può sanare con sicurezza: interessante la congettura di Tarrant *thiasis*. *Thiasus* è attestato in Catullo e Virgilio ma non in Ovidio. *Sacra fre-*

quanto è sicuramente genuino dato il parallelismo con la domanda di Penteo al v. 581 (cfr. anche l'uso di *sacra* ai vv. 574 e 576, quest'ultimo se genuino) e con il finale del libro v. 732, per cui la corruzione dovrebbe essere *sacris*.

692. *longis ... ambagibus*: l'espressione (per l'uso dell'epiteto cfr. Lucrezio, VI 919; Orazio, *Ep.* I 7, 82; Virgilio, *Aen.* I 341-2) denota l'impazienza di Penteo per la perdita di tempo, ma implica anche una polemica contro il carattere mirabolante ed enigmatico, quasi oracolare, della «parabola» di Acete: nell'*Ibis* Ovidio indicherà con *ambages* sia lo stile proverbialmente oscuro e allusivo dell'*Ibis* di Callimaco (v. 59) sia l'enigma della Sfinge (v. 377); cfr. anche la discussione sull'uso dell'apparato soprannaturale nell'epos in Petronio, 118, 6. Penteo del resto non è un appassionato di profezie e respinge anche messaggi molto più espliciti dell'apologo di Acete (cfr. vv. 511-26).

699-700. *sponte ... catenas*: il poeta scarica la responsabilità del miracolo sulla tradizione (*fama est*); del resto l'evento soprannaturale era riferito da testimoni, non mostrato sulla scena, nelle tragedie dedicate a questo mito. Cfr. la nota a 1-137 e Cadmo in IV 595-8; in Euripide, *Bacch.* 591-637, è Dioniso stesso, che, imprigionato in quanto Straniero, si libera e commenta la sua stessa rivelazione. L'uso di *sponte sua ... sponte sua* ricorda un altro miracolo della stessa tragedia, la liberazione delle donne dalla prigionia, con l'uso di *automata* (v. 447; Di Benedetto 2004, p. 347), anch'esso ovviamente riferito da un testimone e non messo in scena; cfr. anche Nonno, XLIV 14 sgg.

701-33. *La fine di Penteo*. È interessante notare che Penteo non manifesta segni di allucinazione o contagio rispetto ai misteri bacchici: è mosso costantemente dall'ira (cfr. la nota a 577-8) e dall'empietà ma non è posseduto dalle visioni dionisiache; per rappresentazioni diverse del suo stato mentale, cfr. Euripide, *Bacch.* 918-22 (con R. Seaford, «CQ» XXXI 1981, pp. 252-75; XXXVII 1987, pp. 76-8); Virgilio, *Aen.* IV 469-70 (dove Didone è paragonata non solo a Penteo, ma a una specifica rappresentazione teatrale della sua furia). Di converso Ovidio non spende una parola per illustrare l'effetto di Dioniso (o di altre potenze soprannaturali) sulle Menadi, e lascia al lettore, che condivide il punto di vista narrativo di Penteo, il compito di affrontare la loro frenesia senza avere strumenti per interpretarla: Penteo, ottenebrato lui stesso, aveva parlato nella sua invettiva di *furor* e di *insania* (vv. 531, 536), ora il narratore adotta lo stesso linguaggio senza spiegazione e senza proporre una causa (vv. 711 *insano*; 716 *furens*). Non a caso è stato sinora omesso qualsiasi riferimento a un dato cruciale del mito euripideo, il fatto che le donne di Tebe – in particolare

le sorelle di Semele – sono state colpite da delirio *ad opera di Dioniso* come *punizione* per la loro resistenza al dio (cfr. *Bacch.* 26-42) e si sono già scatenate di fronte a un primo tentativo di invadere il loro spazio orgiastico (vv. 664-774). Il progetto di una vera e propria azione militare contro le Menadi è ricorrente nelle *Baccanti* (cfr. p. es. vv. 50-3; 809), ma nella tragedia questa idea funziona come una *suggestio falsi*; a essa segue l'invenzione, molto più originale e sconvolgente, del Penteo travestito da donna, umiliato, e voyeuristico. Ovidio, a sua volta, sorprende il lettore, adottando una rappresentazione di Penteo in termini più elevati rispetto a Euripide, quasi fosse rispettoso della dignità di una presentazione epica. Si può osservare che ci sono indizi di un Penteo guerriero, e quindi di un Dioniso guerriero, nella rappresentazione della saga fatta da Eschilo (autore noto a Ovidio, e che poteva aver avuto influenza su tragedie romane repubblicane dedicate a questa saga: Gantz 1993, p. 483). Una breve allusione nelle *Eumenidi* (nel discorso della Pizia, vv. 24-6; per il tema bellico nelle *Baccanti* e i rapporti con Eschilo cfr. Di Benedetto 2004, pp. 16-8; 35-9; 279-80; 400), forse relativa al perduto Penteo, fa pensare a una sorta di battaglia tra le forze governative e il paradossale esercito di Dioniso. Per le tracce di questa tradizione nella pittura vascolare cfr. Gantz 1993, p. 483. In Ovidio, come anche in Euripide, però, lo slancio guerriero di Penteo finisce in una scena di misera impotenza e di regressione quasi infantile.

702. *electus ... Cithaeron*: fa pensare all'istituzione bacchica delle feste orgiastiche biennali, o *trietérica*, che saranno rappresentate come istituzioni religiose nel seguito del poema: cfr. VI 587; IX 641-2. Nella tragedia greca, tuttavia, e più tardi in Seneca tragico, è più comune trovare il Citerone associato a miti sanguinosi come quello di Atteone e Penteo (per Atteone ved. le note a 140, 143, e 155-62), piuttosto che come luogo di culto delle Menadi. In Euripide, *Phoen.* 1751-2, Antigone dice di volersi ritirare in un luogo sacro delle Menadi, inaccessibile, ed è legittimo supporre che si tratti del Citerone; ma nelle *Baccanti* non si fa riferimento a una vera e propria fondazione di rituali o di luoghi di culto: il Citerone è importante come luogo dove le Baccanti si sono liberate dalla vita cittadina (cfr. v. 62); nella tradizione greca si trovano però accenni generici al Citerone come paesaggio visitato dall'estasi delle Menadi (p. es. Aristofane, *Thesm.* 996). In poesia latina esiste un filone in cui il Citerone, invece che essere visto come luogo funestato dal sangue di Atteone e Penteo e dalla maledizione di Edipo, viene rivalutato come spazio sacro a Bacco e ai suoi rituali: Accio, 243-4 Ribbeck *ubi sanctus Cithaeron / frondet uiridantis bus fetis*; *Tragica fragmenta incertorum poetarum*, 217 Ribbeck *Liber*,

qui augusta haec loca Cithaeronis colis; Virgilio, *Aen.* IV 300-4 *saeuit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur, qualis commotis excita sacris / Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho / orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron* («infuria smarrita nell'animo e ardente delira per tutta la città, come una Tiade eccitata al destarsi dei riti, quando udito Bacco la stimolano le orgie biennali e la richiama con grida il notturno Citerone»); Ovidio, *Met.* II 223 *natusque ad sacra Cithaeron*.

704-5. *ut fremit ... amorem*: la similitudine è ironicamente sfasata rispetto allo stile epico tradizionale, dove questo tipo di immagine si riferisce di solito a un guerriero che entra in battaglia (cfr. Omero, *Il.* VI 506-11 = XV 263-8, Paride ed Ettore; Eschilo, *Sept.* 392-4, l'eroe Tideo si slancia in battaglia; Apollonio Rodio, III 1259-62, Giasone che si prepara alla sua *aristia*; Ennio, *Annales* 535-9 Skutsch; Virgilio, *Aen.* XI 492-7, Turno; Macrobio, VI 3, 7-8; sulla tradizione epica della similitudine ved. M. von Albrecht, «Hermes» XCVII 1969, pp. 333-45; P. Wülfing von Martitz, in O. Skutsch (ed.), *Ennius, Vandoeuvres-Genève* 1972, pp. 261-70; Skutsch 1985, pp. 683-7). L'intenzione di creare una piena consonanza tra similitudine e tema guerriero è, paradossalmente, più forte che nei modelli di Omero, Ennio e Virgilio: il cavallo di Ovidio non è solo un fiero animale portato dagli istinti verso la libera corsa o il sesso o il cibo, ma è un cavallo da guerra spinto dall'*amor pugnae* e dal segnale di battaglia del trombettiere. Siamo di fronte a un esemplare addestrato per la cavalleria, non a un purosangue al pascolo. I segnali allusivi indirizzano quindi verso Apollonio – la cui similitudine è più militare di quella di Omero – che parla di un cavallo «marziale» che «desidera la guerra», e più ancora verso Eschilo, che, nei *Sette contro Tebe*, tragedia spesso considerata culmine della poesia guerriera, aveva assimilato Tideo a un cavallo che «desidera la guerra» e «si slancia ascoltando il grido della tromba». Questa ricerca del parallelismo fra similitudine e racconto risponde ai requisiti della critica letteraria antica, che si poneva di continuo il problema della coerenza nelle similitudini omeriche (cfr. Skutsch 1985, p. 685 su Ennio, con bibliografia), ma poi lo sviluppo del racconto si incarica di frustrare l'aspettativa creata. Nelle *Baccanti* di Euripide, in situazione corrispondente, Penteo accetta un travestimento, per lui umiliante, da baccante per potersi avvicinare alle donne furenti, e così già compromette la propria integrità e immagine prima di essere annientato fisicamente. Ovidio, invece, sembra cercare per Penteo un'identità più consona a quella di un eroe epico, per mostrarne poi l'improvvisa distruzione, con un incredibile trionfo della donna sul guerriero (cfr. v. 728 *uictoria*). C'è inoltre un ironico contrasto con l'immagine animale usata nella tragedia per indicare lo

slancio orgiastico delle baccanti che lasciano Tebe e vanno verso la montagna (vv. 163-5 «si avventa come puledra saltellante verso il monte»).

706-7. *Penthea ... ira*: per l'ultima volta viene enfatizzata la dominante dell'ira, diversa dalle complesse motivazioni del Penteo di Euripide; Ovidio è coerente con il modello del genere tragico e della rappresentazione del tiranno in tragedia; forse anche con specifici modelli in tragedie del filone dionisiaco, cfr. Nevio, *Lucurgus* 35 Ribbeck *ne ille mei feri ingenii [iram] atque animi acrem acrimoniam* (e Virgilio, *Aen.* III 14 *acri ... Lycurgo*), dove *iram* è integrazione *metri causa* di Ribbeck: è presumibile che nel frammento parlasse il sanguigno tiranno trace Licurgo, pronto a perseguire Bacco (e anche in quella tragedia, verosimilmente, parlando di fronte a un Bacco in incognito), in una situazione caratterizzata da una sorta di paradossale fusione tra autocoscienza compiaciuta e violenza spontanea. Nelle *Baccanti* il tema dell'ira è importante nella fase centrale della tragedia, il contrasto tra Penteo e lo Straniero, ma cambia significato e poi sparisce nel sorprendente finale, in cui Penteo prima di morire subisce una trasformazione umiliante e paralizzante. Per il tema dell'ira ved. i vv. 647 *στήσον πόδ', ὄργῃ δ' ὑπόθεσ ἤσυχον πόδα*; 670-1, in cui la «velocità degli impulsi» di Penteo è spiegata dal Messaggero come un temperamento «troppo regale»; 794-5, in cui Dioniso descrive ironicamente Penteo come un essere animalesco che in preda all'emozione (*θυμούμενος*) «scalcia contro il pungolo»; ma diversa è la «leggera follia» che Dioniso comincia a infondergli nel finale (v. 851).

708-9. *monte ... campus*: la dinamica dello scontro è un po' diversa da quella delle *Baccanti* e mostra qualche influsso della scena della morte di Penteo in Teocrito, 26. È interessante che si sottolinei come lo spazio dell'azione sia sgombro di alberi (vv. 709-10) dato che nel dettagliato racconto di Euripide gioca un ruolo importante l'abete su cui sale Penteo (vv. 1061-111). Come in Euripide, c'è una forte sottolineatura dell'aspetto visivo (*spectabilis ... cernentem ... uidet*, anche se ved. la nota a 725), ma con una innovazione di Ovidio: la scena del delitto è molto più simile a un vero e proprio teatro (cfr. v. 709 *spectabilis undique*), o forse più precisamente «anfiteatro» se si pensa al sangue che scorrerà e alla confusione tra uomo e animale.

713-5. *mater ... aper*: in Euripide si parla prima confusamente di una «bestia arrampicatrice» da eliminare (vv. 1107-8), poi del trofeo di una «testa di leone» (vv. 1141-2; cfr. 1196, 1214-5), ma anche di un «vitellino giovane» (v. 1185): si tratta di espressioni dell'invasamento di Agave ma anche di allusioni alla potenza metamorfica del dio che domina tutta l'azione della tragedia.

719-22. *matertera ... abstulit*: sulla base di un'etimologia di Auto-

noe del tipo «colei che conosce sé stessa» (ved. la nota a 198-203; diversamente Michalopoulos 2001, p. 54), il nome entra in contrasto ironico con la situazione, dato che la madre di Atteone non riconosce più il nome del suo stesso figlio né, tantomeno, quello del nipote.

720. *Autonoës*: è un bell'intervento di Tarrant sul tramandato *Autonoe*: così fra l'altro acquista più valore l'effetto del nome proprio e della sua collocazione.

725. *uisis*: il riferimento alla visione scatena una violenta ambiguità, dato che la metamorfosi opera non sulla vittima (come nel caso di Atteone), ma nella mente della torturatrice, che «vede» un Penteo diverso da come lo vediamo noi: Ovidio porta all'estremo la situazione per sottolineare il potere illusionistico del dio che sconvolge le menti.

726-7. *colla ... cruentis*: nel crescendo finale, Penteo conosce la morte più orrida che la fantasia tragica possa immaginare: morire per mano della propria madre, e inoltre essere decapitato (un vero incubo questo per un lettore romano, dato che a Roma la decapitazione è sinonimo di pena capitale e di infamia). Ovidio imprime una violenta accelerazione quando il racconto raggiunge l'inquadratura più insostenibile: per un attimo non è facile distinguere la frenetica rotazione del capo di Agave (*colla ... crinem*) e la lacerazione del capo di Penteo dal tronco (*caput*). *Auolsumque caput* è usato da Virgilio (*Aen.* II 558) per descrivere il cadavere mutilato del re Priamo (uno dei numerosi nessi patetici fra Tebe e Troia, due capitali dell'epos tragico). I lettori romani potevano pensare allo strazio del corpo di Pompeo (Lucano, I 685-6) o di Crasso (la cui testa venne usata dai Parti in una macabra messa in scena tratta dalle *Baccanti*: Plutarco, *Crass.* 33, 3-4). L'ultimo grido di Penteo, dopo tanta superbia, è uguale alla voce di un bambino indifeso (*aspice, mater!*), mentre in Euripide (vv. 1118-21) gli veniva concesso lo spazio di una vera e propria supplica finale.

728. *clamat ... est!*: si ha una forte sintesi del modello euripideo, in particolare v. 1168 sgg., dove Agave ha spazio per una prolungata scena di vittoria e rientra a Tebe recando la testa della sua preda. In Euripide domina, inoltre, l'idea di una caccia gloriosa (cfr. vv. 1201-2) e di un trofeo (vv. 1239-40), in Ovidio, invece, si ha quasi un trionfo con esibizione delle spoglie. Forse è significativo che per un romano Bacco può essere visto quale inventore del trionfo: Plinio, *Nat. Hist.* VII 191; cfr. Diodoro, IV 5, 2; Varrone, *Lat.* VI 68, su *triumphus* e *thriambos*. Per vari usi significativi dell'interiezione *io!* ved. Orazio, *Ars* 460 *io ciues* con Brink 1985, p. 425; *io triumphe* (Varrone, *Lat.* VI 68; Orazio, *Epod.* 9, 21; Livio, XXIV 10, 10); più specifico Virgilio, *Aen.* VII 400 *io matres, audite* (unico esempio dell'interiezione nell'*Eneide*, in contesto bacchico). Il grido che contraddistingue il tiaso bacchico, *euboe*, è invece riservato da Ovidio a

simulazioni di rituali bacchici (IV 523; VI 597); anche in questo caso il modello è Virgilio, cfr. l'invasamento bacchico simulato da Amata in *Aen.* VII 389.

729. *non citius*: come formula iniziale di similitudine non ricorre altrove in latino. Sugli agganci tra narrazione e similitudine in Ovidio, spesso dinamici e innovativi, ved. l'analisi di Baldo 1995, pp. 186-7 e nt. 98.

729-31. *frondes ... nefandis*: la similitudine conferma la poetica < del delirio e dello straniamento che domina questo finale: l'immagine delle foglie strappate dal vento non è usata di solito per contesti così macabri, ed è un elemento di congiunzione tra successive generazioni di poeti greco-latini fin da Omero, *Il.* VI 146-9 (generazioni di uomini scompaiono, altre sono generate; cfr. XXI 464-6); Mimnermo, fr. 2, 1-2 West; Simonide, fr. 19, 2 West, che cita esplicitamente Omero; Museo, in Clemente Alessandrino, *Strom.* VI 378; Pindaro fr. 346 Maehler (in connessione con una tradizione orfica nota anche a Virgilio, secondo H. Lloyd-Jones, «Maia» XIX 1967, p. 206 sgg.); Bacchilide, 5, 63-7 (che trasferisce il riferimento dalla caducità o transitorietà umana al destino delle anime); Aristofane, *Au.* 685; Virgilio, *Aen.* VI 309-10 *quam multa in siluis autumnis frigore primo / lapsa cadunt folia* (come Bacchilide, in ambientazione ultraterrena); Orazio, *Ars* 60-3 (il motivo è trasferito, con sorprendente innovazione, alla caducità delle tradizioni linguistiche); su tutta la tradizione ved. D. Sider, in D. Boedeker - D. Sider (edd.), *The new Simonides*, Oxford 2001, pp. 272-88; Brink 1971, pp. 146-9. Alcuni di questi autori sono consapevoli che il *topos* delle «generazioni successive di umani» implica, per un processo di autoriflessività letteraria, l'idea di «generazioni successive di autori». Dato che l'elemento costante di tutta la tradizione, pur nei suoi numerosi adattamenti, è una sorta di contemplazione elegiaca della transitorietà della condizione mortale in un quadro di analogia con i ritmi della natura, è provocatorio da parte di Ovidio applicare la similitudine a una fine così violenta, insolita e innaturale, e paragonare le foglie non a individui di una specie, ma a parti organiche di un corpo unico che viene fatto a pezzi. Ovidio suggerisce una memoria specifica sia dell'archetipo omerico (con «vento» soggetto dell'azione come in *Il.* VI 147) sia della versione virgiliaiana (come in Virgilio e in altri imitatori di Omero, si parla solo di caduta delle foglie e non di ricrescita, e viene ripreso in uguale posizione metrica *autumnis frigore*). Il contrasto è ancora più pungente se si pensa che negli adattamenti della lirica corale e di Virgilio c'era un riferimento al destino ultraterreno delle anime, mentre qui Penteo viene annientato in modo totale e senza possibile compensazione. I misteri dionisiaci che ha spiato non possono certo offrirgli conforto e

la somiglianza tra la sua fine e quella di Orfeo, fondatore di una dottrina di sopravvivenza oltre il dolore e la morte, rimane solo esteriore. La sua fine, inoltre, è eccezionale in questo poema in quanto non prevede nessuna metamorfosi compensativa: il suo corpo si dissolve senza lasciare traccia (cfr. Henderson 1979, p. 7). Nel finale della tragedia di Euripide si sono colti riecheggiamenti di esperienze misteriche (cfr. Seaford 1996, pp. 42-3), che portano a un effetto di frustrazione, dato che Pentee prova le emozioni quasi estatiche di un iniziando ma viene poi trasformato in una vittima, e defraudato della promessa di immortalità tipica delle tradizioni iniziatiche. Forse Ovidio è consapevole di questo contrasto: la sua scelta dell'immagine di una pianta dalle foglie *caduche* è più significativa se si considera che fra le lamelle dionisiache, destinate a essere poggiate sulla bocca del defunto per il suo viaggio ultraterreno, ricorrono varie forme di foglia sempreverde (vite, edera, mirto, olivo). Secondo Diodoro Siculo (III 62, 6-8) la storia dello smembramento di Dioniso da parte dei Giganti figli della terra – una storia che funziona come il rovescio del mito di Pentee – è un'immagine orfica che si riferisce in realtà allo smembramento della vite da parte dei lavoratori della terra.

732-3. *Talibus ... aras*: il finale mette in primo piano la contraddizione tra le mani nefande delle baccanti selvagge e le mani pie delle donne tebane che celebrano, in un contesto cittadino e non selvaggio, i regolari riti di Dioniso, e non le sue orgie sfrenate e danze veementi. Ovidio riesce a esprimere in questo passaggio narrativo asciutto e senza commenti la duplicità tradizionale del culto di Bacco e l'alone di ansietà che sempre si sprigiona da questo dio di frontiera tra selvaggio e civilizzato. La concordia delle donne tebane nel nuovo culto è sorprendentemente smentita al principio del libro IV, che, in modo inusuale per un libro epico, inizia con *At non*, ma il narratore stesso si affretterà ad unirsi alla voce delle adoratrici di Dioniso, quasi a mettersi al sicuro mentre narra queste storie di resistenza e lacerazione (cfr. IV 11-32 con Barkan 1986, pp. 38-9). La dissociazione finale di Ovidio contrasta con la comprensione dell'operato di Dioniso e del suo culto nell'epilogo delle *Baccanti*. A prima vista Ovidio sembra più vicino a Teocrito, 26, ma quello di Ovidio è un vasto poema mitologico in cui il rapporto fra la potenza divina e gli umani viene continuamente tematizzato, mentre quella di Teocrito è una breve trattazione di un singolo mito. Inoltre, anche rispetto alle *Baccanti*, colpisce l'assenza di qualsiasi rinsavimento di Agave e di qualsiasi accenno alla *compositio membrorum*, la scena che (è stato ipotizzato sulla base del testo lacunoso e di un'imitazione cristiana: sui margini di dubbio di questa ricostruzione ved. Di Benedetto 2004, pp. 160-4, con bibliografia) doveva proporre se non una consolazione almeno una qualche

forma di epilogo sul piano dei rapporti fra i personaggi. In Euripide, Agave deve separarsi dalle donne di Tebe, cfr. *Bacch.* 1387 «altre facciano le baccanti, altre ci pensino» (cfr. Di Benedetto 2004, p. 12: «il dio è coinvolto nella tristezza illimitata di un finale di tragedia dove le ultime parole sono di dissociazione rispetto al culto dionisiaco»). D'altra parte, se Ovidio lascia intendere qui che la storia di Pentee possa avere dopo tutto un messaggio costruttivo, ben diversa sarà la lettura che di questa storia darà Giunone (IV 423-31): il furore dionisiaco delle baccanti tebane verrà imitato e deviato da Giunone nella terribile e perversa vicenda di Ino, dove il sacro orrore del mito di Pentee verrà replicato con strumenti di simulazione infernale, in una sorta di metateatro della crudeltà.

733. *Ismenides*: ricorre in contesto simile in Nonno, XLVI 172. L'Ismeno è frequente accanto a Dirce come elemento identificativo di Tebe (cfr. Euripide, *Supp.* 1214 «la città dell'Ismeno»), caratterizzata e delimitata da queste due acque; inoltre l'idronimo talora è collegato al santuario Ismenion di Apollo, dio tradizionale accanto al quale il nuovo dio Bacco deve trovare spazio; cfr. *Met.* VI 159 *Ismenides* (in un appello della profetessa Manto, figlia di Tiresia, che richiama le donne tebane agli obblighi religiosi nei confronti di *Apollo*).

OVIDIO
METAMORFOSI

a cura di A. Barchiesi

Piano dell'opera

Volume I
Saggio introduttivo
di C. Segal

LIBRI I-II

traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi

Volume II
LIBRI III-IV

traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi e G. Rosati

Volume III
LIBRI V-VI

traduzione di G. Chiarini
commento di G. Rosati

Volume IV
LIBRI VII-IX

traduzione di G. Chiarini
commento di E.J. Kenney

Volume V
LIBRI X-XII

traduzione di G. Chiarini
commento di J.D. Reed

Volume VI
LIBRI XIII-XV

traduzione di G. Chiarini
commento di P. Hardie

Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant

OVIDIO

METAMORFOSI

Volume II
(Libri III-IV)

a cura di Alessandro Barchiesi

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Ludovica Koch

Commento di Alessandro Barchiesi
e Gianpiero Rosati

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

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

ISBN 978-88-04-56234-4

Grafica di Vittorio Merico

© *Fondazione Lorenzo Valla 2007*
1 edizione marzo 2007

www.librimondadori.it