



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DOTTORATO IN LETTERE (XXXII CICLO)

CURRICULUM DI FILOLOGIA E LETTERATURA GRECA, LATINA E BIZANTINA

Dee di maggio:
introduzione e commento a Ovidio, *Fasti* 5, 1-110; 159-378

TUTOR

prof.ssa Federica BESSONE

CANDIDATO

Luca BASSO

Anno accademico 2019-2020

INDICE

INTRODUZIONE	4
1. Le incertezze del maestro: strategie di un proemio	4
2. Intorno a maggio: esperimenti letterari.....	19
3. Flora: ritratto di una dea.....	32
PREMESSA E NOTA AL TESTO	58
P. Ovidi Nasonis <i>FASTORUM LIBER QUINTUS</i>	59
COMMENTO	68
Le Muse (5, 1-110)	68
Le Iadi (5, 159-182).....	129
Flora (5, 183-378).....	139
BIBLIOGRAFIA	225

INTRODUZIONE

1. LE INCERTEZZE DEL MAESTRO: STRATEGIE DI UN PROEMIO

Arrivati al quinto libro dei *Fasti*, dedicato come da programma al mese di maggio, si ha l'impressione che Ovidio inizi a prendere poco sul serio il suo ruolo di cantore dell'anno romano.

Il libro precedente si era chiuso con una sequenza energica, politicamente impegnata, in cui il poeta esibiva (quanto sinceramente è un altro problema) una piena adesione al nuovo apparato concettuale e iconografico del principato, chiudendo trionfalmente il mese di Venere sotto gli auspici della nuova triade palatina di Vesta, Apollo e Augusto (4, 953-954, *state Palatinae laurus, praetextaque quercus / stet domus: aeternos tres habet una deos*).

Mese nuovo, vita nuova, verrebbe da dire. “Volete sapere che cosa, secondo me, ha dato il nome al mese di maggio?”. L'inizio è sostenuto, plateale nel senso proprio del termine, dato che il maestro si rivolge a una platea generica, fatto abbastanza insolito nei *Fasti* (quando non si tratti ovviamente di una fittizia comunità di fedeli a cui il vate rivolge indicazioni rituali); e non manca peraltro una certa ostentazione di efficienza, visto che, tagliato ogni preambolo, si entra subito in argomento.

Una domanda retorica presuppone una risposta ovvia, in questo caso due. Parafrasando: “si (vogliamo saperlo)” e “ecco che cosa gli ha dato il nome”. Invece, a sorpresa: “il motivo non mi è del tutto chiaro”. L'attrito tra la risolutezza della domanda e la candida confessione di ignoranza è abilmente costruito, ma una similitudine di autentica tradizione poetica interviene a rassicurare l'allievo, vagamente disorientato dal cedimento del maestro.

La metafora del *uiator* serve ad approfondire la natura paradossale del problema: Ovidio non è frenato dalla mancanza di risposte, ma dal loro numero eccessivo. Come un viandante non sa quale strada imboccare quando ne vede partire in ogni direzione, così il maestro delle *causae* rimane incerto quando se ne offrono troppe alla trattazione. A questo punto, un lettore più o meno pratico di argomenti antiquari può facilmente scusare il poeta, dato che l'etimologia di maggio è realmente una *uexata quaestio*, e il poeta, da parte sua, può recuperare la dignità del suo ruolo ricorrendo a un espediente importante, che è anche l'espedito poetico per eccellenza: “ditelo voi, Pieridi, che occupate le fonti dell'Aganippide Ippocrene, diletta impronta del cavallo meduseo”. L'invocazione è suggestiva, evoca il coro delle Muse nel suo complesso (ancora un gesto 'plateale'), con una perifrasi dalla ricercatezza quasi frastornante. E di nuovo il risultato delude: “le dee non erano d'accordo tra di loro”.

L'inizio del libro, insomma, è abbastanza disarmante. Dopo soli nove versi, l'andamento 'a sbalzi', fondato su una stringente dialettica tra creazione e frustrazione di aspettative, ha già messo a dura prova la fiducia del lettore. Le premesse non sono le migliori.

Ma smascherare Ovidio non richiede un ingegno troppo fine, se farsi smascherare è sua precisa intenzione. Un proemio apparentemente desolante (troppo desolante!) rivela in realtà una complessa trama di riferimenti letterari con chiara funzione programmatica.

Riprendiamo dall'inizio: *quaeritis unde putem Maio data nomina mensi?* (v. 1). Come ha già suggerito Barchiesi, l'attacco con *quaeritis unde* riproduce in modo abbastanza evidente l'inizio della prima elegia del secondo libro di Propertio: *quaeritis unde mihi totiens scribantur amores / unde meus ueniat mollis in ore liber* (2, 1, 1-2).¹ All'*occupatio* iniziale il poeta elegiaco

¹ Barchiesi 1991. Nega invece la dipendenza Loehr 1996, 225 n. 116, sulla base della ricorrenza di formule interrogative analoghe in altri luoghi properziani (anche 3, 13, 1 inizia effettivamente con *quaeritis unde*, su cui vd. Fedeli *ad loc.*). Ma la confutazione della Loehr mi sembra troppo limitativa, in quanto non tiene in

risponde in modo imprevisto e provocatorio, 3-4: *non haec Calliope non haec mihi cantat Apollo: / ingenium nobis ipsa puella facit*. La “rinnovata fedeltà del libro ai contenuti erotici e la ribadita analogia fra scelta di poesia e scelta di vita” (Fedeli *ad loc.*) inducono Properzio a trasgredire le convenzioni del mestiere, negando il ruolo delle tradizionali fonti di ispirazione e sostituendole con la *puella*. Segue un lungo elenco di ‘pose’ di Cinzia (introdotto da una serie di *siue/seu*: sei in tutto) per mostrare come in ogni circostanza la donna offra motivo di canto (vv. 5-16). A diverse di queste pose consegue, espressa nel pentametro, un’azione che rimanda esplicitamente a un contesto di produzione letteraria (*totum de Coa ueste uolumen erit; inuenio causas mille poeta nouas; tum uero longas condimus Iliadas; maxima de nihilo nascitur historia*). Credo che questo sia uno degli elementi portanti alla base del richiamo ovidiano. L’elegia properziana mette in luce l’eccezionale produttività della scelta elegiaca, tanto che, sorprendentemente, al rifiuto delle Muse e di Apollo non consegue l’afasia del poeta, ma piuttosto una moltiplicazione della materia trattabile. È seducente pensare che il poeta dei *Fasti* abbia colto l’occasione di adattare lo spunto del predecessore elegiaco al diverso contesto del poema eziologico. È quanto mai agevole trasformare idealmente un elenco di *causae* poetiche (cf. *inuenio causas mille*, v. 12) in un ventaglio di *causae* antiquarie, cioè di ἀῖτια.²

Ma le certezze del poeta d’amore lasciano spazio all’incertezza del poeta maestro. È appunto la vastità della materia a mettere in difficoltà Ovidio all’inizio del nostro libro (*sic quia posse datur diuersas reddere causas*, v. 5) e l’intervento delle Muse è invocato proprio per arginare, in direzione ‘anti-properziana’, sviluppi potenzialmente incontrollabili. Invece le Muse, lungi dal risolvere la difficoltà proponendo una sola risposta giusta, non fanno che confermare una pluralità irriducibile, avanzando tre tesi perfettamente paritetiche. A livello teorico, far tacere le Muse e farle parlare troppo, in modo inconcludente, non sembrano due soluzioni troppo distanti, pur se apparentemente opposte; ma questo è un fatto solo secondario, perché la presenza/assenza delle Muse, in entrambi i casi, è indice di una riflessione sulle infinite possibilità creative del poeta, una riflessione che Ovidio eredita dal passo properziano per esplorarne le conseguenze nell’ambito della poesia eziologica.

Non è un caso che il discorso di Properzio abbia come corollario una tipica strategia di autoaffermazione poetica, la *recusatio*: il poeta sostiene che, se ne avesse le forze, canterebbe argomenti alti, non però soggetti convenzionali (come la Gigantomachia, un grande classico) o lontani nel tempo, bensì le imprese recenti di Cesare e Mecenate (vv. 17-38). In questo passaggio Properzio fornisce un programma abbastanza dettagliato della potenziale opera grande e celebrativa, ovviamente liquidata per il momento con accenti callimachei per ribadire la propria aderenza alla scelta elegiaca (vv. 39-46). Credo che anche queste suggestioni giochino un ruolo importante nella ripresa di Ovidio, che offrirà nel discorso della prima Musa un saggio di poesia celebrativa, comprendente, peraltro, proprio una Gigantomachia. Ma spero che questo aspetto si potrà apprezzare meglio nel corso delle nostre riflessioni.

Nessuno meglio di Ovidio avrebbe saputo sfruttare il motivo della confusione di fronte a troppa materia. Una declinazione spiritosa di questa situazione, applicata all’argomento erotico, è fornita in modo brillante in *Am.* 2, 4, l’elegia degli amori plurimi. Riprendendo, e in un certo senso stravolgendo, un’altra elegia di Properzio (2, 22A), Ovidio si dice soggetto all’attrazione di qualsiasi donna, vagliando i diversi ‘tipi’ femminili in un lungo ed esaustivo elenco che, come avverte accortamente McKeown *ad loc.*, “ensures that we do not mistake Ovid for a soul in torment”. Ancora una volta sono le *causae* al centro dell’attenzione: *centum sunt causae cur ego semper amem* (v. 10). Si può accostare concettualmente questa elegia, oltre che ai modelli primari giustamente indicati da McKeown, anche a Properzio 2, 1.³ Quest’ultimo parla di

considerazione la coincidenza del contesto proemiale e soprattutto le affinità tematiche che trascendono la semplice ripetizione verbale.

² Per la traduzione del concetto greco vd. Bömer *ad Fasti* 1,1. Sul lessico eziologico in generale Myers 1994, 63-67.

³ Sulla relazione di *Am.* 2, 4 con le due elegie properziane vd. Bessone 2008.

infinite 'varianti' di una stessa donna, Ovidio di infinite donne, ma entrambi prospettano un'espansione potenzialmente illimitata dell'orizzonte del narrabile, con la differenza che, nel contesto proemiale di Properzio, emergono distintamente le implicazioni del tema sull'attività compositiva (le *causae* dell'amore diventano *causae* di poesia: da ricordare *inuenio causas mille poeta nouas*, v. 12), mentre in Ovidio il discorso rimane al livello di un (fittizio) *lusus* amoroso. Ma Ovidio, da parte sua, mette bene in evidenza la disponibilità di una materia che non è solo ampia, ma anche contraddittoria al suo interno: donne di carattere e aspetto opposto convivono senza tensioni nei gusti del poeta, il quale, anziché selezionare, si dimostra umoristicamente aperto all'inclusione.

L'elegia degli *Amores* ci aiuta così a mettere a fuoco una situazione in cui il poeta non domina l'oggetto del suo canto, ma ne è (volentieri) dominato. La sua confusione è descritta con un'immagine abbastanza convenzionale (*auferor ut rapida concita puppis aqua*, v. 8),⁴ simile a quella del proemio del quinto libro dei *Fasti* (*qua ferar ignoro, copiaque ipsa nocet*, v. 6, subito dopo il distico del *uiator*). Come nel caso di Properzio 2, 1, la provocazione al codice del genere letterario (là all'autorità delle fonti di ispirazione, qui all'esclusività dell'amore) comporta un generale arricchimento di prospettive, quale si può intravedere anche nel proemio di *Fasti* 5.

Mi rendo conto, ovviamente, che le tre situazioni di cui parlo non sono perfettamente sovrapponibili tra loro, non solo per la diversa materia trattata (materia erotica e materia eziologica), ma anche per le diverse implicazioni sull'impianto teorico delle opere di appartenenza; tuttavia, credo che tener conto di un'impostazione mentale predisposta al pluralismo possa rivelarsi produttivo nella lettura del nostro proemio.

Abbandoniamo il terreno della poesia amorosa per rientrare in una regione più familiare al nostro poema.

Sollecitare l'interesse della classe con una domanda è certamente un gesto didattico efficace, ma aprire un intero libro didascalico con una frase interrogativa (*quaeritis unde putem?*) è una scelta alquanto insolita. Tanto insolita che colpisce di trovarla eccezionalmente nel quinto libro di Lucrezio, che si apre così: *quis potis est dignum pollenti pectore carmen / condere pro rerum maiestate hisque repertis?* (Lucrez. 5, 1-2). Stabilire un confronto tra i due proemi è allettante, e non sono solo la singolare coincidenza di posizione (quinto libro su un totale di sei) e l'attacco interrogativo a giustificare una tale attenzione.

Apprendo il libro dedicato alla cosmogonia, Lucrezio si interroga sulle difficoltà di adattare la propria poesia alla *maiestas rerum*, intesa come la dignità delle scoperte scientifiche acquisite da Epicuro. L'espressione esatta (*maiestas rerum*) ritorna una seconda volta nel proemio per conferire al filosofo greco lo statuto di dio 'laico' (*nam si, ut ipsa petit maiestas cognita rerum / dicendum est, deus ille fuit deus, inclyte Memmi*, vv. 7-8), le cui scoperte sono considerate superiori a quella dei tradizionali *protoi euretai* divini, come Cerere e Bacco (vv. 14-21).⁵

È curioso che il primo dei discorsi di *Fasti* 5, quello di Polimnia, sia incentrato proprio sulla *maiestas*, che costituirebbe una delle possibili etimologie di *Maius*, e si è tentati di leggere il lungo resoconto biografico della Musa come una risposta, certamente provocatoria, alle pretese dell'elogio lucreziano. In Ovidio, infatti, la *maiestas*, da concetto astratto, è trasformata in una vera e propria persona divina (un procedimento per certi versi analogo e opposto a quello della 'divinizzazione' di Epicuro). Alcuni dettagli suggeriscono che questa rappresentazione voglia rappresentare un contrappunto a Lucrezio. La nascita di *Maiestas*, nel racconto della prima Musa, è radicata vistosamente in un contesto cosmogonico, e questo potrebbe avere un legame con il fatto che il quinto libro di Lucrezio introduce nel poema proprio la sezione relativa alla cosmogonia. Inoltre, *Maiestas* stessa è una sorta di *protos eures*, in quanto porta nel mondo i

⁴ Vd. ancora McKeown *ad loc.* per passi paralleli.

⁵ Vd. le note di Jackson ai due luoghi cit.; Gale 1994, 191-207 (e 2000, 198); Schrijvers 1970, 82-83 (e ancora 2007, 58-61); Pigeaud 1972; Renard 1954.

concetti della *dignitas* e della gerarchia. In altre parole, Maiestas sembra presentarsi, capricciosamente, come l'ennesima divinità di cui il mondo, in un'ottica lucreziana, aveva a stento bisogno.

C'è di più: il concetto di *maiestas* ritorna molto più avanti nel quinto libro di Lucrezio (anche questo un fatto rilevante: il termine ricorre solo tre volte nel poema, e tutte nel quinto libro), nell'esposizione della storia del genere umano. Siamo arrivati alla svolta costituita dall'invenzione della proprietà privata: *posterius res inuentast aurumque repertum / quod facile et ualidis et pulchris dempsit honorem* (5, 1113-14). L'ambizione corrompe gli uomini e il loro desiderio di prestigio li porta alla rovina (1123-26):

*nequiquam, quoniam ad summum succedere honorem
certantes iter infestum fecere uiai
et tamen e summo, quasi fulmen, deicit ictos
inuidia interdum contemptim in Tartara taetra.*

In questo contesto si colloca, a un certo punto, il crollo del potere regale, con un conseguente periodo di anarchia, prima della costituzione delle nuove magistrature (1136-42):

*ergo regibus occisis subuersa iacebat
pristina maiestas soliorum et scepra superba,
et capitis summi praeclarum insigne cruentum
sub pedibus uulgi magnum lugebat honorem;
nam cupide conculcatur nimis ante metutum.
Res itaque ad summam faecem turbasque redibat,
imperium sibi cum ac summatum quisque petebat.*

Il racconto ovidiano su Maiestas segue un copione diverso, ma sembra legittimo ritenere che Ovidio abbia recepito qua e là spunti lucreziani. L'immagine dorata della dea (Maiestas è *aurea purpureo conspicienda sinus*, v. 28) sembra rispondere all'affermazione di Lucrezio secondo cui l'oro avrebbe sottratto l'*honor* ai forti e ai belli (*ualidis et pulchris*). Ovviamente la stretta relazione tra *maiestas* e *honor*, presente tanto in Lucrezio che in Ovidio (il quale instaura un rapporto genealogico tra i due concetti), non è un'invenzione, ma la trasposizione poetica di un sistema di valori radicato nella società romana. L'immagine lucreziana della scalata al *summum honor*, frenata dall'invidia che si abbatte come un fulmine sugli uomini, precipitandoli nel Tartaro, richiama abbastanza da vicino il materiale mitico della Gigantomachia, che in Ovidio è rappresentata in modo esplicito (vv. 39-42):

*exstruere hi montes ad sidera summa parabant
et magnum bello sollicitare Iouem;
fulmina de caeli iaculatus Iuppiter arce
uertit in auctores pondera uasta suos.*

Dopo la vittoria di Giove, Ovidio ci mostra Maiestas saldamente unita al trono del dio e preposta a difenderne il temibile scettro (43-46; per l'incertezza tra *timenda* e *tenenda* vd. il commento *ad loc.*):

*his bene Maiestas armis defensa deorum
restat, et ex illo tempore culta manet.
Assidet inde Ioui, Iouis est fidissima custos,
et praestat sine ui scepra timenda Ioui.*

La concezione monarchica di *maiestas* che emerge dal dettato ovidiano è del tutto accostabile all'immagine lucreziana della *maiestas soliorum* e degli *sceptra superba*. Il loro abbattimento causa disordine e anarchia (vd. ancora 1136-42), concetti che in Ovidio entrano in opposizione tematica con la figura di *Maiestas*, sia nella sfida dei Giganti al potere olimpico, sia, prima, nel quadro dell'uguaglianza sociale che precede la sua nascita (vv. 17-22, in part. *saepe aliquis solio, quod tu, Saturne, tenebas, / ausus de media plebe sedere deus*).

Le analogie che ho cercato di rilevare si collocano, come dicevo, all'interno di un copione differente, anche per quanto riguarda la disposizione sull'asse cronologico di una dialettica ordine-anarchia. Si potrebbe altresì assumere che la vicinanza tematica tra i due passi sia attivata, genericamente, dal ricorso a un patrimonio concettuale assodato nella mentalità romana, più che da una cosciente relazione intertestuale.

Se tuttavia supponiamo che gli elementi fin qui raccolti inducano a puntare l'attenzione sul quinto libro di Lucrezio, avremo a disposizione un ulteriore spunto programmatico per leggere il modello didascalico del proemio di *Fasti* 5. Alessandro Schiesaro ha posto giustamente in luce che la consuetudine delle cause multiple, onnipresente nei *Fasti*, non è solo da ricondurre a una pratica specifica del discorso eziologico, già attestata negli *Aitia* di Callimaco (oltre che nella prosa antiquaria romana), ma risente anche della trasposizione lucreziana di un approccio tipico dell'epistemologia epicurea, il cosiddetto *πλεοναχός τρόπος* (Epic. *Epist. Pyth.* 36).⁶ Secondo Epicuro di alcuni fatti, e più precisamente dei fatti celesti e astronomici, non si può stabilire una causa unica e certa, per via della loro eccessiva lontananza dall'uomo. Lo scienziato può limitarsi a rilevare le diverse cause (*αἰτίαι*), consapevole che tale pluralità non compromette la validità del sistema epistemologico, perché non contraddice il suo fine ultimo, cioè la ricerca della felicità. Se per il filosofo greco tali cause rimangono confinate nell'ambito della possibilità, sembra invece che il poeta latino sia propenso ad ammettere l'effettiva verità delle spiegazioni multiple, almeno considerandole nell'infinita dei mondi possibili.

È proprio nel quinto libro (il primo della coppia dedicata alla materia cosmologica) che Lucrezio introduce l'uso delle spiegazioni multiple. Il concetto è espresso in via preliminare nell'introduzione ai moti celesti, 5, 509-533, in part.: *id doceo plurisque sequor disponere causas / motibus astrorum quae possint esse per omne* (529-530). Lucrezio specifica che affermare quale, tra le tante, sia la *causa* agente nel nostro mondo non si addice ai *pedetemptim progredientis* (v. 533, "chi procede con passi cauti e lenti", trad. di Armando Fellin). Il concetto ritorna poi più volte negli ultimi due libri, e l'esempio più articolato e rappresentativo di cause multiple è senz'altro quello del fulmine, trattato con ampiezza in 6, 219-422. E ancora nel sesto libro, ma applicata alla materia terrestre, ricorre la necessità di fornire diverse spiegazioni (di cui però, in questo caso, una sola può essere vera) riguardo alle piene del Nilo: *sunt aliquot quoque res quarum unam dicere causam / non satis est, uerum pluris, unde una tamen sit* (6, 703-704).

Certo, i *Fasti* non si occupano di *αἰτίαι*, ma di *αἴτια*, tuttavia si ha l'impressione che Ovidio, come abbiamo rilevato per il rapporto con Properzio, abbia colto l'occasione per adattare l'impostazione concettuale del suo modello alle necessità del proprio programma poetico. Rilevare la presenza di Lucrezio proprio all'inizio del quinto libro ci aiuta a identificare questo passaggio quale snodo fondamentale in una prassi (quella delle cause multiple) che trama tutto il poema. Credo che la figura di *Maiestas* rappresenti il segnale più importante al lettore. Altri aspetti di dettaglio possono essere più o meno convincenti (e rilevanti). Mi chiedo, per esempio, se l'immagine ovidiana del *uiator* confuso dall'abbondanza di cause non debba qualcosa a quella lucreziana dello scienziato 'possibilista' che procede con passi "cauti e lenti" (con un risvolto paradossale: la cautela è tale da diventare un arresto). O, a livello ancora più microscopico, se la risposta che Ovidio dà alla sua stessa domanda, *non satis est liquido cognita causa mihi*, non richiami, in stessa sede, il *non satis est* di Lucr. 6, 704 (*unam dicere causam /*

⁶ Schiesaro 2002. La stessa idea si ritrova anche in Labate 2010, 195. Sul *pleonachos tropos* vd. soprattutto Hankinson 2013, Hardie 2008.

non satis est). Al di là di questi particolari, conta l'idea di fondo: la strategia delle cause multiple, strategia per certi aspetti singolare, e vistosa, dell'epistemologia epicurea (richiamata attraverso il libro che la inaugura nella trasposizione lucreziana), ci prepara ad accettare l'espedito, altrettanto vistoso, di presentare tre tesi per bocca delle autorità divine per eccellenza senza optare per una soluzione definitiva.⁷

A una lettura superficiale le interrogative con cui si aprono i due libri di Lucrezio e Ovidio hanno non solo contenuti diversi, ma anche uno statuto differente nella costruzione del discorso poetico. La domanda di Ovidio riguarda uno specifico argomento erudito, che costituisce l'oggetto centrale della trattazione didascalica (il nome di maggio), mentre quella di Lucrezio implica, a un livello superiore, una riflessione di poetica, in quanto riflette la relazione non facile tra canto e materia, tra *carmen* e *res*.⁸ Anche l'attacco ovidiano, tuttavia, porta con sé le tracce di una riflessione che investe le prerogative del genere didascalico.

Consideriamo prima di tutto la risposta che Ovidio dà nel pentametro: *non satis est liquido cognita causa mihi*. La risposta è negativa, come già in Lucrezio (*quis potis est? [...] Nemo, ut opinor, erit mortali corpore cretus*, v. 6), ma mentre l'inadeguatezza di quest'ultimo, estesa ingegnosamente all'intero genere umano, è convertita *ad maiorem Epicuri gloriam* (*nam [...] si dicendum est, deus ille fuit*, vv. 7-8), l'ammissione di impotenza di Ovidio suona assai più dannosa per la credibilità del poeta maestro. La perdita di autorità è tematizzata nel proemio attraverso alcune strategie che rimandano chiaramente a una riflessione di natura programmatica e il nesso *cognita causa* si rivela un segnale importante in questo senso. Ovviamente *causa*, come traduzione favorita del greco αἴτιον, si riferisce all'oggetto fondamentale del poema che canta *tempora cum causis*, ma allo stesso tempo il contesto proemiale suggerisce di tenere a mente anche il celebre elogio virgiliano di *Georg.* 2, 490-492, in cui il *rerum cognoscere causas* definisce una prerogativa della poesia scientifica di stampo lucreziano.⁹ La felicità quasi ultraterrena dell'indagatore delle *causae* (*felix qui potuit...*) ci richiama ancora alla mente la divinizzazione di Epicuro presente in Lucrezio, che ha come presupposto la *maiestas cognita rerum* (la maestà conosciuta delle cose, v. 7). La materia *non satis liquido cognita* di Ovidio, dunque, sembra porsi coscientemente agli antipodi di un modello forte e autorevole di insegnamento fondato sulla conoscenza delle verità scientifiche, quale si può rintracciare nella tradizione della poesia didascalica.

Si può aggiungere, a margine, un dettaglio: a fronte dell'ovvia pervasività del termine *causa*, il nesso *cognoscere causas* ricorre nei *Fasti*, oltre che nel nostro proemio, solo un'altra volta, nello stesso libro: trattando dei *Lemuria*, celebrati il 9 maggio, Ovidio fa dipendere strettamente la spiegazione della loro *causa* dall'autorità di un dio, Mercurio: *uenit adoratus Caducifer. Accipe causam / nominis: ex ipso cognita causa deo* (vv. 450-451). L'origine del culto è quindi collegata a un incubo vissuto da Faustolo e Acca Larenzia, cui il fantasma di Remo raccomanda di istituire nuovi riti in onore delle anime dei morti. Anche in questo caso l'uso dell'espressione *cognita causa* delinea una generale presa di distanza dal modello didascalico di stampo scientifico: se si pensa al rigetto della religione, quale forma di interpretazione della realtà, operato da Lucrezio a favore della conoscenza scientifica, e se si considera, nello stesso ambito, il giudizio sui sogni da lui espresso nel quarto libro del *De rerum natura*,¹⁰ appare evidente che l'impostazione didattica di Ovidio tende a svilupparsi in forme assai diverse. È certamente la differenza dei contenuti (antiquari, si potrebbe dire 'culturali' in senso più generico, e non scientifici) a produrre una tale distanza ideologica, ma trovo significativo che Ovidio non

⁷ Schiesaro 2002, in part. 65-66: "the role of this practice (*scil.* del *pleonachos tropos*) in the *Fasti*, once read against the Lucretian model, reveals that the distinction between ultimate truths and phenomena subject to multiple explanations is no longer possible, and all *causae* inhabit a more relativistic universe".

⁸ Attraverso lo spunto convenzionale della *recusatio*, Jackson *ad loc.* Volk 2004, 116-118.

⁹ Schiesaro 1997, 80-86; Gale 2000, 8-11; Volk 2004, 143-144.

¹⁰ Lucr. 4, 453-461; 962-1036.

rinunci, in sede proemiale, a definire il proprio orizzonte poetico attraverso una cosciente riflessione sullo statuto del genere e sulla sua tradizione.¹¹

Ad approfondire il senso di tale riflessione concorre la similitudine che segue immediatamente il primo distico. Il poeta maestro si paragona a un viandante che, giunto a un incrocio e ignorando la strada giusta da imboccare, si ferma incerto: *ut stat et incertus qua sit sibi nescit eundum / cum uidet ex omni parte, uiator, iter* (vv. 3-4). L'immagine è convenzionale: risale, per quanto possiamo stabilire, almeno a Teognide, e nella tradizione filosofica è nota soprattutto per la parabola di Eracle al bivio.¹² Più in generale, come ha mostrato Katharina Volk, la metafora del viaggio è una delle strategie più frequenti nella retorica del discorso didascalico e Ovidio stesso vi fa ricorso più volte nel poema, applicandola sia a sé sia alla propria poesia, soprattutto in contesti proemiali.¹³ Per riprendere i momenti principali: all'inizio del primo libro l'immaginario di viaggio e movimento, in varie forme, è abbastanza diffuso, *timidae dirige nauis iter* (v. 4), *adnue conanti per laudes ire tuorum* (15), *si licet et fas est uates rege uatis habenas* (25). La stessa idea di movimento è presente anche nella metafora dei fiumi di ingegno che il dedicatario, Germanico, effonde quando si rivolge all'attività poetica (*scimus et, ad nostras cum se tulit impetus artes / ingenii currant flumina quanta tui*, vv. 23-24), metafora nella quale è legittimo supporre l'idea che l'ingegno di Germanico e quello di Ovidio, in virtù dell'affinità professionale, scorrono insieme. È chiaro che la sfera concettuale della progressione e del movimento si adatta particolarmente a un poema che tratta del corso dell'anno, come emerge chiaramente nel verso finale del primo proemio (*auspice te felix totus ut annus eat*, 26).¹⁴ Se consideriamo brevemente il proemio al secondo libro, vediamo che l'immagine della strada serve anche da indicazione programmatica, in quanto ricorre nella definizione del progetto poetico di Ovidio, delineato anche in forma oppositiva mediante la *recusatio* (rivendicato, cioè, quale alternativa al servizio militare che il poeta non può svolgere): *idem sacra cano signataque tempora fastis. / ecquis ad haec illinc crederet esse uiam? / haec mea militia est: ferimus quae possumus arma* (vv. 7-9), e, poco più avanti, *at tua prosequimur studioso pectore Caesar / nomina, per titulos ingredimurque tuos* (15-16).¹⁵ Accostando questi due proemi a quello del quinto libro, osserviamo facilmente il cambiamento che si è verificato. Il poeta sembra aver perso la sua sicurezza e il poema-viaggio è ora interrotto dall'indecisione e dall'ignoranza. Ciò che era stato precedentemente concepito come peculiarità del progetto didascalico, ora mette in chiara luce un ostacolo alla continuazione del progetto stesso.

Ma oltre che lo sviluppo del concetto all'interno del poema stesso, è ancora una volta il rapporto con i modelli della tradizione didascalica a fornire un orientamento nella lettura. Suggestivo di porre l'attenzione a un altro importante passo programmatico del poema didascalico di Virgilio. Nel proemio al primo libro delle *Georgiche* il poeta chiede a Ottaviano di aiutarlo a condurre sulla retta via gli *agricolae*, che ignorano la strada da percorrere: *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis, / ignarosque uiae mecum miseratus agrestis / ingredi et uotis iam nunc adsuesce uocari* (1, 40-42). Il passaggio illustra in modo assai

¹¹ Vd. ancora Schiesaro 2002, 64 per la combinazione del modello didascalico lucreziano con quello georgico nell'impianto concettuale dei *Fasti*: "Ovid's *Fasti* can be read as an attempt to combine Lucretius's interest in *causae* with Virgil's ethical and religious concerns. Ovid's *causae*, in fact, are rooted in history and tradition, not in the eternal laws of nature celebrated in *De rerum natura*, and are thus ultimately less absolute and less reliable, and less disruptive of traditional religious observance".

¹² Vd. commento ad 3-6; Newlands 1995, 74-75.

¹³ Volk 2004, 20-24 (e n. 31 per bibl.). Si noti, per inciso, che la studiosa non considera i *Fasti* come poema didascalico vero e proprio per la mancanza di un esplicito intento didattico (pp. 42-43).

¹⁴ Su queste espressioni di *poetic simultaneity*, di cui i *Fasti* possono essere considerati il massimo esempio, vd. in generale Volk 1997.

¹⁵ Naturalmente la *recusatio* tradisce, come di consueto, una speciale sicurezza di sé da parte dell'autore. Robinson *ad loc.* osserva giustamente che il lessico del procedere (*prosequor, ingredior*) richiama l'andatura risoluta del trionfatore.

chiaro la funzione ‘orientativa’ che l’azione didascalica svolge nei confronti del suo pubblico, in questo caso in collaborazione con il progetto politico e culturale del nascente principato. Una funzione analoga è attribuita anche da Lucrezio all’insegnamento di Epicuro, nel proemio al sesto libro del *De rerum natura: exposuitque bonum summum quo tendimus omnes / quid foret, atque uiam monstrauit, tramite paruo / qua possemus ad id recto contendere cursu* (vv. 26-28). L’immagine del cammino, dunque, veicola la prerogativa dell’azione didattica, che si ritiene possa dare indicazioni esatte sull’itinerario della conoscenza.¹⁶ Ma Ovidio, paragonandosi a un viandante che *qua sit sibi nescit eundum* e ammettendo poi *qua ferar ignoro*, dimostra una discreta vicinanza agli *agricolae* di Virgilio (*ignaros uiae*), ponendosi quindi, in un certo senso, dal lato sbagliato della cattedra. Non occorre tornare qui sulla figura del poeta-maestro dei *Fasti*, in quanto molte osservazioni sono state avanzate dalla critica. Carole Newlands, in particolare, ha dimostrato come la voce narrante del poema sia interpretabile non come quella di un vero e proprio maestro, dotato di autorità e di dottrina indiscusse, ma piuttosto come quella di un ricercatore, che pone costantemente di fronte al lettore i risultati di un’indagine ancora in corso.¹⁷

Torneremo più avanti sulle implicazioni politiche che la studiosa legge in una tale costruzione del personaggio principale. Limitiamoci per il momento a rilevare l’impostazione che sta alla base del discorso ovidiano, condotto attraverso una cosciente revisione della tradizione di stampo lucreziano e virgiliano. Per usare un lessico già impiegato da Labate nell’analisi del sistema concettuale dei *Fasti*, possiamo dire che a prevalere non è un modello ‘forte’, di una didattica basata sulla proposizione di contenuti indiscutibili e sull’azione di una guida indefettibile, bensì quello più aperto di una ricerca ‘inclusiva’ e ancora in corso d’opera.¹⁸ Ovidio lavora sulle convenzioni del genere didascalico, selezionando (metodo delle spiegazioni multiple e indifferenti) o rovesciando (immagine della strada e del viaggiatore) per creare un terreno fertile al discorso eziologico. La ‘retta via’ dell’insegnamento si ramifica in infinite vie diverse e tutte ugualmente percorribili, *ex omni parte iter*. La moltiplicazione riflette in modo evidente la tradizionale pluralità di *causae* della materia eziologica, come dimostra anche il verso 5, *sic quia posse datur diuersas reddere causas*, dove *diuersus*, pur se riferito alla *causa/αἴτιον*, è da intendere letteralmente come “divergente”, “che punta in direzioni diverse”, continuando l’immagine espressa nel distico precedente.

La ricerca di un modello aperto è dunque condotta anche attraverso la relazione con i modelli più influenti della poesia didascalica, non in un’ottica di opposizione polemica, bensì con l’intento di mostrare le potenzialità che, in certo senso, provengono ‘dall’interno’, che sono offerte dal genere stesso. È il poema didascalico stesso, sembra suggerire Ovidio, a offrirsi come produttore di nuovi significati e nuove realtà narrabili.

Un dibattito erudito condotto dalle Muse in persona è senz’altro l’esito più lineare, ma non per questo meno eclatante, di un modello di poesia inclusiva.¹⁹ A partire da Esiodo le Muse emergono come garanti, se non della verità in senso stretto, almeno del ruolo del poeta in quanto maestro e dell’attendibilità di ciò che egli canta. In questo senso, il gesto con cui Ovidio si

¹⁶ L’idea è sottintesa anche in un altro passo programmatico di Lucrezio, 2, 7-13, in cui è rappresentata la deriva cui sono sottoposti gli animi privi di conoscenza (*despicere unde queas alios passimque uidere / errare atque uiam palantis quaerere uitam*, 9-10).

¹⁷ Newlands 1992 (= 2006), ripreso anche in 1995, 51-86; sulla figura del ricercatore anche Miller 1982.

¹⁸ Labate 2010, 195: “persino sistemi di pensiero ‘forte’ come l’epicureismo avevano legittimato, seppur entro limiti ben definiti, la pluralità delle cause [...]. Il lettore dei *Fasti* di Ovidio (forse ancora di più del lettore degli *Aitia* di Callimaco) impara ben presto che, nella struttura interrogativa che abitualmente dà forma al discorso eziologico, non deve aspettarsi dagli informatori (neppure da quelli più autorevoli e promettenti) risposte univoche [...], non troverà nel poeta un giudice che si assume la responsabilità della scelta, ma piuttosto un poeta che si propone come modello di una ricezione ‘plurale’ e ‘inclusiva’”.

¹⁹ Vd. ancora la citazione di Labate alla n. prec.: le Muse sono senz’altro da annoverare tra gli informatori “più autorevoli e promettenti”.

rivolge alle Muse in apertura del quinto libro dei *Fasti* per risolvere la questione del nome di maggio è certamente un gesto esiodeo, ma più ancora un gesto callimacheo.

Non è questa la prima apparizione delle Muse nel poema. In 1, 659-662 una Musa anonima (e non interpellata) distoglie con un breve monito Ovidio dal cercare sul calendario le *feriae Sementiuae* (feste *conceptiuae* e quindi mobili). In 2, 269-270, la prima vera invocazione alle Muse (*dicite, Pierides, sacrorum quae sit origo, / attigerint Latias unde petita domos*) rientra in una convenzione del genere epico e non si traduce in un vero colloquio. Curiosamente in 2, 359-360 una Musa ‘nostrana’ è consultata da Ovidio perché affianchi alla spiegazione greca della nudità dei Luperci una versione latina (*adde peregrinis causas, mea Musa, Latinas*). Solo in 4, 193, dopo un’invocazione collegiale (*pandite, mandati memores, Heliconis alumnae*), abbiamo il primo dialogo con una Musa specifica, Erato, che agisce da portavoce della Magna Mater riferendo l’origine di diverse usanze. Si giunge così al nostro passo, che costituisce l’unico vero caso di colloquio con le Muse nel loro complesso. Infine, nell’ultima sezione del sesto libro (6, 797-811), le dee compariranno ancora (estrema traccia callimachea) in occasione della dedica del tempio di Hercules Musarum, e sarà questa volta Clio a fare da portavoce. L’assenso delle sorelle alle informazioni fornite della Musa, insieme a quello di Ercole, segnerà solennemente la conclusione del libro e (per noi) del poema.²⁰

Dunque è soprattutto nella seconda metà del poema che le Muse emergono dallo sfondo opaco della convenzione epica per diventare attori veri e propri dell’azione didascalica. La struttura narrativa dell’intervista alle Muse è, come si diceva, una chiara riproposizione del modello degli *Aitia*, che prevedeva, almeno per i primi due libri, un serrato dialogo erudito tra Callimaco e le dee (Miller 1983). È certamente un fatto significativo che un’imitazione ravvicinata dell’originario schema callimacheo ricorra solo in una fase avanzata dei *Fasti*, e che l’appello alle Muse come ‘professioniste’ del discorso antiquario avvenga, di fatto, per la prima volta all’inizio del quinto libro. Tale collocazione non può essere casuale, e deve avere, per così dire, qualcosa di strategico. Va da sé che la nostra valutazione è fortemente limitata dalla perdita del modello nella sua interezza. Non possiamo ricostruire con completezza le modalità e gli sviluppi della struttura di base impiegata da Callimaco. Nella ricomposizione dei frammenti ci sfuggono, perlopiù, movenze e variazioni della partitura generale, che si potrebbero apprezzare solamente in una lettura continua degli episodi, e non sappiamo, per esempio, se anche Callimaco raffigurasse in qualche punto una scena di *dissensio* tra le sorelle.²¹ Tutto ciò induce a prudenza nelle nostre riflessioni, ma non impedisce comunque di intravedere il senso dell’operazione ovidiana.

La presenza delle Muse qui, dunque, deve funzionare da segnale per un’importante svolta tematica nella trattazione. La rilevanza del momento è sottolineata in modo inequivocabile dalla ricca invocazione iniziale, che occupa i versi 7-8, *dicite quae fontes Aganippidos Hyppocrenes / grata Medusaei signa tenetis equi*. Abbiamo già osservato come la ridondanza del passaggio serva a creare un efficace contrasto con il successivo disaccordo delle dee. La ricchezza di tale invocazione è stata messa in luce più volte dalla critica: su una base abbastanza generica e convenzionale (si prenda ad esempio l’invocazione omerica prima del catalogo delle navi, *Il.* 2, 484, ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι) Ovidio costruisce una fitta rete di allusioni, che sembra preparare il lettore per qualcosa di importante. Per gli aspetti di dettaglio rimando alla discussione di Barchiesi:²² egli ha mostrato in modo esauriente in questo passo la tendenza di Ovidio a un callimachismo ‘estremo’, che penso possa avere, programmaticamente,

²⁰ Sulle strategie di chiusura del poema vd. l’approfondita analisi di Newlands 1995, 209-236, sempre improntata a una lettura ‘pessimista’ del rapporto tra poesia ovidiana e potere augusteo.

²¹ L’accostamento di *causae* divergenti è senz’altro un’eredità callimachea, ma il disaccordo delle Muse sembra comunque uno stratagemma ovidiano: Barchiesi 1991, 8, “the aporia of Ovid’s Muses seems to me to be not so much a development as a mischievous inversion of Callimachus’ technique”; così anche Miller 1983. Sulle Muse in Callimaco vd. Morrison 2011.

²² Barchiesi 1991.

la funzione di far pregustare i frutti di un dispiegamento totale, quasi iperbolico, delle risorse connesse alla creazione poetica, delle potenzialità della poesia svelata quale atto compositivo.

L'invocazione è dominata dalla vistosa menzione delle fonti poetiche dell'Elicona, tradizionalmente associate alle Muse, l'Ippocrene e l'Aganippe. Come è stato osservato, questi nomi fanno emergere i due modelli principali che interagiscono nel passo, rispettivamente Esiodo e Callimaco.²³ L'Ippocrene è legata a Esiodo, che la cita nel proemio della *Teogonia* tra i luoghi di residenza delle dee, in un passaggio che qui lascia una traccia evidente, *Theog.* 2-3, αἴθ' Ἐλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε / καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν / ὀρχεῦνται [...] λοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησσοῖο / ἢ Ἴππου κρήνης. La relazione tematica tra il poeta di Ascra e la fonte del cavallo è mediata soprattutto dal Callimaco degli *Aitia*, che nella scena del sogno colloca appunto l'investitura poetica del predecessore didascalico presso le correnti di Ippocrene, fr. 2, 1-2, Pf.: ποιμένοι μῆλα νέμοντι παρ' ἴχνιον ὄξεος Ἴππου / Ἡσιόδωι Μουσέων ἔσμὸς ὄτ' ἠντίασεν. Ma sappiamo dagli scoli che nello stesso contesto Callimaco citava anche l'Aganippe, una fonte meno frequentata dalla geografia poetica dei Greci. Purtroppo le condizioni del testo non ci consentono di ricostruire con precisione il ruolo specifico di questo secondo elemento, in particolare (ciò che più ci interesserebbe sapere) il suo rapporto con l'Ippocrene e con la poetica di Callimaco, di cui doveva forse definire l'autonomia rispetto al modello esiodico. La ripresa da parte dei poeti latini può suggerire qualcosa sul valore poetico delle sorgenti, e soprattutto su una loro possibile specializzazione in riferimento a due diversi livelli stilistici di poesia (poesia alta l'Ippocrene, poesia più modesta l'Aganippe), ma anche in questo caso la nostra conoscenza è viziata dalla perdita di snodi importanti nello sviluppo della tradizione relativa a questi elementi (in particolare, in ambito latino, Ennio e Cornelio Gallo) e perciò ogni conclusione avanzata, retrospettivamente, sulla traccia originaria di Callimaco è destinata a rimanere provvisoria.²⁴

La precarietà delle nostre conoscenze non impedisce comunque di apprezzare l'esito del prodotto ovidiano. Ciò che più colpisce (e che, sono abbastanza certo, doveva colpire anche il lettore antico in possesso di tutte le certezze del caso) è la commistione delle due fonti, che qui risultano apparentate attraverso un legame genealogico ("Ippocrene Aganippide"). Penso sia quanto meno ragionevole supporre, come fanno tutti gli interpreti, che tale formulazione costituisca una vistosa innovazione ovidiana, non ascrivibile né a Callimaco né ad altri modelli. D'altra parte la relazione è fondata su una base etimologica abbastanza riconoscibile (Ippocrene, Agan-ippe), accentuata, se occorresse, da uno scorporamento degli altri costituenti del sintagma (*fontes ... grata*, che traducono il greco κρήνη e ἀγανός), e questa ricercata (quasi artificiosa) impalcatura linguistica rafforza il sospetto che Ovidio voglia in effetti esibire un prodotto inedito.

Posto dunque che quanto abbiamo sotto gli occhi rappresenta un'originale operazione del poeta all'interno di una tradizione consolidata, occorre domandarsi il senso che essa può assumere a livello tematico in relazione al contesto proemiale dal quale emerge in modo così appariscente. Carole Newlands fornisce una lettura 'pessimista' del passaggio, inserendolo tra le prove di una crisi epistemologica che accompagna il narratore nella seconda metà del poema e che trova nel dibattito iniziale del quinto libro la sua massima espressione.²⁵ L'opinione della studiosa è orientata in modo abbastanza deciso dalla visione che sta alla base della sua intera lettura dei *Fasti*, una lettura essenzialmente politica, che tende a far emergere soprattutto gli aspetti di attrito tra esigenze del poema e esigenze di 'regime'.²⁶ La crescente insicurezza del personaggio Ovidio, maestro dei *sacra*, andrebbe letta così come una risposta (in qualche modo remissiva) alle pressioni di un potere sempre più autoritario, anche nel campo della cultura, e

²³ Mackie 1992, 85, Loehr 1996, 227-231.

²⁴ Per dettagli sui vari pareri vd. commento ad 7 *Aganippidos Hippocrenes*.

²⁵ Newlands 1995, 51-86; sul problema dell'autorità connesso all'episodio delle Muse vd. anche Harries 1989; *contra* cf. Graf 2016.

²⁶ Oltre a Newlands 1995, vd. anche Newlands 2002.

tale da compromettere la libertà artistica fino agli estremi di una crisi autoriale vissuta sul piano dell'ispirazione poetica. In quest'ottica un oggetto sconcertante come l'Ippocrene Aganippide rappresenterebbe per la Newlands l'esito della confusione che regna nella mente del poeta, il quale non sarebbe più in grado di distinguere chiaramente le due fonti. Sulla scorta della puntualizzazione geografica di Frazer, la studiosa fa osservare che l'Aganippe si trova molto più in basso rispetto all'Ippocrene, e che quindi il rapporto di parentela, se proprio necessario, dovrebbe essere invertito. Questa osservazione, di per sé legittima, corre però il rischio, come spesso per la materia geografica, di pretendere troppo da un poeta latino. Il fatto che Ovidio altrove distinguesse chiaramente le fonti (*Met.* 5, 312) non fornisce sufficienti garanzie sui suoi scrupoli topografici per affermare che un nesso 'Ippocrene Aganippide' dovesse rappresentare un segnale di confusione mentale più di un eventuale 'Aganippe Ippocrenide'. Quanto alla seconda osservazione della Newlands, secondo cui *Medusaei signa equi* sarebbe riferito erroneamente a entrambe le fonti e non alla sola Ippocrene, mi sembra si basi su un'interpretazione troppo rigida del plurale poetico (*signa*), che può regolarmente essere apposto a un nome singolare (*Hippocrenes*).

Su una linea opposta si attesta invece la lettura di Johanna Loehr, il cui studio sulle *Mehrfacherklärungen* si basa su prospettive totalmente diverse.²⁷ La studiosa tedesca conferisce un peso maggiore al valore poetico delle fonti eliconie, e in particolare alla loro funzione di segnalare un preciso modello poetico (secondo l'equazione, per lei assodata, Ippocrene = Esiodo, Aganippe = Callimaco). Da questo punto di vista è abbastanza inverosimile che Ovidio confonda i rapporti genealogici tra le due sorgenti (non meno che se confondesse quelli cronologici tra i due modelli), e perciò si dovrebbe pensare piuttosto a una positiva integrazione. I due modelli di Esiodo e Callimaco vengono, in qualche modo, idealmente combinati per ampliare le prospettive epistemologiche del poeta maestro. Il discorso della Loehr investe, in modo non sempre convincente, l'ambito della 'verità eziologica', e, sotto questa luce, il passo delle Muse è letto come espressione di una verità complessa, risultante dalla ricomposizione di frammenti di significato che si traducono in spunti tematici disseminati dall'autore in tutto lo sviluppo del libro, in un'ottica, appunto, integrativa.

Prescindendo da ulteriori considerazioni sulla natura forse troppo 'filosofica' connessa alla linea esegetica della Loehr (è chiaro che parlare di 'verità' nell'ambito della poesia eziologica spalanca questioni abbastanza complesse), condivido il suo atteggiamento di fondo nell'interpretazione del nostro passo e sono d'accordo nel leggere programmaticamente la combinazione di Ippocrene e Aganippe (e poi il disaccordo delle Muse) in senso 'ottimista', come espressioni di diverse (e divergenti) risorse artistiche, di diverse prospettive letterarie che, riunite e integrate, possono formare un prodotto poetico estremamente ricco e vitale.

A questo punto, occorre interrogarsi sulla relazione che si stabilisce tra il dispiegamento di un tale apparato teorico e i contenuti poetici cui esso fa da introduzione e cornice. Non può essere un caso che Ovidio collochi proprio qui, in sede proemiale, gli accenni più consistenti a una poetica 'aperta', e che proprio qui metta in scena Muse particolarmente callimachee per aspetto e funzioni. Il senso di tale collocazione, a mio avviso, andrà cercato non, come per la Newlands, nella raffigurazione di un progressivo fallimento del progetto didascalico, bensì nel rapporto con l'argomento trattato, argomento sottoposto nel poema a uno sviluppo tematico che proprio nel quinto libro giunge a una svolta fondamentale.

Mi riferisco al problema erudito del nome del mese, che appunto diventa sempre più rilevante e articolato man mano che ci si avvicina alla fine del poema. Per i primi mesi non sorge alcuna difficoltà: gennaio è così denominato da Giano, febbraio dai *februa* (il problema è semmai nella loro precisa identificazione), marzo da Marte. È a partire dal quarto libro che il tema inizia a essere ritenuto meritevole di qualche attenzione in più. Per aprile il poeta rigetta

²⁷ Loehr 1996, in part., sul nostro passo, 214-291.

una possibile dipendenza dal verbo *aperire* e accoglie decisamente l'etimologia dal nome greco di Venere, con una partecipazione sentimentale e poco scientifica, ma gravida di implicazioni sull'impostazione ideologica del poema (4, 85-132).²⁸ È significativo che il problema insorga per la prima volta in relazione a un argomento su cui, in un certo senso, risultano sensibili tanto il poeta quanto il principe (Venere può essere considerata patrona di entrambi). La sicura adesione di Ovidio all'interpretazione teologica avviene dunque su uno sfondo non neutrale, dominato da ragioni che investono sia l'ambito della composizione poetica (attraverso il tema, giocosamente affrontato, del rapporto tra la vecchia elegia d'amore e la nuova elegia dei *Fasti*) sia quello del potere e della sua immagine pubblica.²⁹

Negli ultimi due libri, invece, il problema erudito è drammatizzato in due ampi dibattiti, e, paradossalmente, proprio in questa articolata trattazione viene a mancare alla fine una risposta certa da parte del poeta. Nel quinto libro il nome di maggio è discusso da tre Muse (Polimnia, Urania e Calliope), mentre nel sesto il nome di giugno è difeso a turno da tre dee (Giunone, Iuventa e Concordia). Le analogie strutturali tra le due scene non devono oscurare le profonde, e per certi aspetti ben più rilevanti, differenze. I due dibattiti hanno toni e movenze assai diversi, e anzi, quello delle Muse si esiterebbe di fatto a definirlo un vero dibattito, perché le tre oratrici non entrano in competizione tra loro. La formulazione *dissensere deae*, infatti, non indica una contrapposizione conflittuale, ma una normale divergenza erudita.³⁰ Tra i tre discorsi si instaura una fitta rete di richiami tematici e verbali, ma ogni discorso sembra costituire un universo autonomo rispetto agli altri, e le tre oratrici parlano con il distacco e la sobrietà che ci si aspetta in un convegno di accademici.

Ben diversa è la situazione di giugno, per il quale Ovidio costruisce un quadro assai più movimentato e accattivante, con un uso più scoperto dell'ironia.³¹ Qui tre figure femminili, dal carattere non particolarmente accomodante, rivendicano il dominio sul nome di *Iunius* collegandolo al proprio. A differenza che nella scena precedente, la componente di dibattito è ora notevolmente accentuata, fino a far assumere alla scena i toni di una disputa familiare, che vede contrapposte Giunone e la figlia Iuventa. È Ovidio stesso ad osservare che la situazione è destinata a finire male (neanche a dirlo, esito abbastanza improbabile per le Muse, pur se in disaccordo), finché Concordia non interviene a fornire una terza spiegazione e a ristabilire un certo (paradossale) equilibrio (6, 91-96).³² La tensione comunque non svanisce, e anzi rimane implicita nella nota conclusiva del poeta, dominata dall'eloquente riferimento al giudizio di Paride (6, 97-100).

Le differenze tra le due scene sono dunque ben percepibili e non rispondono, a mio avviso, solo a una esigenza di variazione. Esse servono a mettere luce una distinzione fondamentale tra i due gruppi di personaggi: mentre le Muse trattano il problema da osservatrici esterne e imparziali, le tre dee di giugno difendono una causa personale, si impongono come eponime del mese in questione, con l'inevitabile conseguenza di veder messa alla prova, nell'esito della discussione, la propria credibilità, non solo di oratrici, ma anche di divinità tutelari.

²⁸ Hinds 1992, 85-87, Barchiesi 1994, 45-55. Per aprile interpretato come 'mese di Venere' proprio a partire dal proemio vd. Pasco-Pranger 2006, 126-173.

²⁹ Sull'argomento vd. Herbert-Brown 1994, 81-95.

³⁰ Mi sembra poco persuasiva la lettura di Brookes 1992, 47-50, che invece enfatizza l'aspetto dialettico dei discorsi vedendo qui ricalcato il contesto di un dibattito giuridico.

³¹ La differenza tra le due scene è ben espressa da Rutledge 1980, 329-330, "because the problem is of purely academic interest to them, they (scil. the Muses) do not let their tempers rise very high. One genteel Muse after another calmly states her own belief without denigrating the rival theories. A much more explosive situation is found at the beginning of Book 6 when the etymology of "Iunius" comes under scrutiny". Il confronto tra i due dibattiti ora è anche in Leiendecker 2019, 335-338.

³² Paradossale perché Concordia, invece che assegnare un giusto riconoscimento alla tesi vincitrice, aggiunge una terza personale interpretazione, che va ad aggiungersi all'*impasse* (Newlands 1995, 78); ma anche perché, in ogni caso, in una disputa come questa ci si aspetterebbe come esito l'emergere di una sola verità, e non la conciliazione tra i contendenti.

Si tratta di una differenza importante che, in due scene solo apparentemente sovrapponibili, fa emergere l'esistenza di un passaggio ulteriore nello sviluppo del tema 'nome del mese', con un sensibile crescendo di intensità. Tale ricerca di progressione è testimoniata dall'inserzione stessa di un dibattito tra Muse, che per certi aspetti risulta molto meno scontato di un contenzioso tra divinità eponime (su cui incombe peraltro l'ombra del classico giudizio di Paride). Credo che anche per le tre spiegazioni di maggio Ovidio avrebbe potuto facilmente sfruttare oratrici eponime, o almeno 'interessate'. Non è difficile immaginarsi una *Maiestas* che avanza sulla scena con la gravità di una *Tragoedia* e racconta con abbondanza di dettagli la propria storia (magari partendo comunque dal Caos, con un po' di giocoso anacronismo); Maia potrebbe difendersi da sé, o addirittura essere difesa dal figlio, Mercurio, che proprio nel discorso di Calliope appare particolarmente incline agli omaggi familiari. Per quanto riguarda i *maiores*, la tesi che Ovidio non avesse a disposizione una divinità eponima per questo concetto, e che solo per questo motivo fosse costretto ad affidare il dibattito a personaggi esterni, credo che sottovaluti le risorse del nostro:³³ pensando a una Concordia che interviene a rivendicare il diritto su *Iunius* in base a *his iunctis* (6, 96, cioè i popoli Romano e Sabino unificati da Romolo), sospetto che una soluzione si sarebbe trovata anche per i *maiores*.

Dunque mi sembra evidente che la scelta di divinità non eponime risponde all'esigenza di rendere più articolata la progressione dell'argomento. Il tema dell'onomastica plurale del mese deve essere inaugurato come problema oggettivo ed erudito, da delle professioniste della cultura, per poi passare nelle mani di divinità che danno il proprio nome al mese in questione.

Apparirà abbastanza chiaro, ormai, a quale obiettivo tendono le nostre riflessioni. Il tema dell'onomastica del mese si sviluppa in forme e implicazioni sempre più rilevanti all'approssimarsi della seconda metà dell'anno e il lettore, ricollegando le tappe del processo, si renderà conto che tutto sembra puntare irresistibilmente, come in una *climax*, verso quei mesi nei quali la natura erudita del problema lascerà il posto a un significato schiettamente politico. Quintile e Sestile, rinominati luglio e agosto rispettivamente da Cesare e Augusto, sono frutto di un'importante manipolazione culturale da parte del potere politico, forse la più vistosa nella cornice del calendario. Attraverso questi due mesi, non meno che con le nuove ricorrenze festive, la cultura augustea celebra la propria acquisizione del tempo civile e religioso e ne pone sotto gli occhi del popolo i risultati con efficace regolarità.³⁴

Non voglio toccare qui il problema, sempre aperto, della completezza del poema, e tanto meno speculare su un ipotetico programma ovidiano per i mesi successivi a giugno.³⁵ Ciò che abbiamo dice molto, se non sui piani futuri di Ovidio, certamente sulle aspettative che egli vuole creare nel lettore in vista della seconda metà dell'anno, che egli l'abbia scritta o meno; che avesse intenzione di scriverla o meno.

Il lettore accorto non potrà fare a meno di collegare il problema dell'onomastica, che prende piede progressivamente fino a giugno, con la trattazione dei due mesi recentemente ribattezzati. Se per giugno abbiamo di fronte a noi dee tradizionali che rivendicano una antica denominazione del mese, per i due mesi successivi ci prefiguriamo, idealmente, un'operazione di recente memoria, che coinvolge una divinità nuova e una ancora in vita. Il tema, dunque, sembra culminare, in modo ideale ma comunque molto eloquente, nei due mesi in cui l'appropriazione da parte di una divinità (o di una divinità *in fieri*) assume una rilevanza storica decisiva; e che questo costituisca il culmine del processo è facilmente ipotizzabile anche dalla considerazione che, per contro, la sequenza di mesi da settembre a dicembre avrebbe fornito spunti piuttosto scarsi al riguardo.

³³ È l'idea di Hübner 1998, 553.

³⁴ Sull'appropriazione del tempo nella propaganda augustea è sempre fondamentale Wallace-Hadrill 1987, rispetto al quale giungo però a conclusioni diverse riguardo al rapporto con i *Fasti* di Ovidio.

³⁵ È naturale, comunque, considerare che la struttura fondamentale a mesi 'accoppiati' (strutturalmente e tematicamente) si sarebbe estesa facilmente anche al settimo e all'ottavo: Hübner 1998, Braun 1981.

Se dunque l'assenza dei libri successivi non ci consente di apprezzare concretamente lo sviluppo dell'argomento (specialmente nelle sue stringenti connotazioni politiche), possiamo tuttavia valutare le strategie impiegate preventivamente da Ovidio per assorbire la materia all'interno del canto. Accogliere nuove divinità e, più in generale, nuovi orientamenti culturali all'interno di un poema di erudizione, di un'opera che, per il suo argomento, si presenta come fortemente tradizionale, non è un'operazione che può essere attuata con leggerezza e in modo improvvisato. Credo che all'inizio del quinto libro dei *Fasti* Ovidio voglia rafforzare, con i mezzi che abbiamo visto, l'idea di un modello didascalico aperto a diverse possibilità in vista di una credibile integrazione di nuovi argomenti e nuovi personaggi. Le scene di disputa erudita che aprono gli ultimi due libri, attraverso il loro pluralismo di fondo, forniscono una attuazione più vivida di questa rinnovata concezione, in quanto drammatizzano non solo il processo della conoscenza, ma anche la creazione 'artificiale' di nuove verità, che procede parallelamente all'autopromozione e alle rivendicazioni in campo culturale da parte di nuovi attori. La mia tendenza è a non leggere, come la Newlands, in modo negativo le conseguenze di tale impostazione. È vero che il poeta narratore deve arrendersi, in qualche modo, a una perdita di autorità, accettando di diventare una figura insicura che non domina saldamente la materia, ma noi non dobbiamo essere parziali nel valutare la varietà di implicazioni di tale strategia. Ciò che si perde è una risposta unica e certa ("che cosa ha dato il nome al mese di maggio?"), un esito che nel campo dell'eziologia risulta assai meno allarmante che in quello della filosofia; ciò che si acquisisce è la possibilità di esplorare nuovi argomenti e nuovi linguaggi. In altre parole, si acquisisce una pluralità di prospettive che incontra le esigenze di una stagione culturale incline ad adattamenti e innovazioni, inserite nel solco di una tradizione antica e consolidata.³⁶

Come Properzio, richiamato programmaticamente nel primo verso, Ovidio si riserva di trovare nuovi spunti per la sua poesia, di moltiplicare le risorse del genere letterario, e in questa prospettiva le Muse non vengono rifiutate in segno di resa e fallimento, ma divengono espressione stessa di una poesia aperta. Il loro ruolo tradizionale e codificato serve ad accreditare i primi frutti di tale concezione, perché, in bocca alle Muse, ogni soggetto diventa potenzialmente materiale letterario. Come Maiestas. Credo che il suo caso sia emblematico della tendenza che abbiamo individuato: Maud Pfaff-Redeyllet, in quella che considero una delle letture più stimolanti del passo, ha mostrato che il racconto di Polimnia rappresenta efficacemente un'esplorazione di nuove possibilità da parte della poesia, in connessione con un discorso imperiale sempre più esigente (possibilità, ovviamente, aperte ad ambiguità e arbitrarietà).³⁷ Giustamente la studiosa ha messo in luce il rapporto con un'elegia dell'esilio, *Pont.* 4, 8, tutta incentrata sulla prerogativa della poesia di fornire un valido sostegno alle esigenze di rappresentazione del potere. In una celebre e paradossale rivendicazione Ovidio afferma che persino gli dei, in un certo senso, esistono grazie ai *carmina*, e aggiunge che anche la *maiestas* del principe ha bisogno di un cantore: *di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt / tantaque maiestas ore canentis eget* (4, 8, 55-56). Subito dopo, menziona altri due soggetti poetici noti grazie alle opere in versi, la cosmogonia e la Gigantomachia (57-60), e molto opportunamente Pfaff-Redeyllet ricorda che essi si trovano anche nel discorso di Polimnia. La studiosa conclude che "Ovide explique à son lecteur comment on peut, à Rome, créer une divinité, et quel rôle important assume alors la poésie"; parlando di *maiestas*, di cosmogonia e di Giganti (quest'ultimo un tipico soggetto da *recusatio*, non dimentichiamolo) il discorso della Musa sembra mettere in pratica quell' "aspect démiurgique" rivendicato alla poesia nell'epistola dell'esilio. In più, sul ruolo della Gigantomachia in questi testi (partendo sempre da *Pont.* 4, 8) è tornato recentemente anche Rosati, osservando come "un mito di chiarissima valenza politica" diventi il terreno ideale per riflettere sulla collaborazione tra poesia e potere

³⁶ Scettico, al contrario, sulla possibilità di assorbire l'elemento augusteo all'interno del canto è Wallace-Hadrill 1987.

³⁷ Pfaff-Redeyllet 2003a.

politico, tema sempre più rilevante per il poeta esule.³⁸ L'immagine esiodea delle Muse che rallegrano la mente di Zeus cantando la sua vittoria contro i Giganti (*Theog.* 50-52) diventa immagine stessa della poesia panegiristica (via Orazio, che già connetteva il canto delle Muse alla Gigantomachia in *Carm.* 4, 3, su un modello pindarico: Romano 1983), e il fatto che qui sia proprio una Musa a inglobare nella sua creazione su *Maiestas* una Gigantomachia conferma l'intento 'dimostrativo' che sorregge l'intero passo.

Attraverso *Maiestas* (e il suo mondo), dunque, Ovidio dimostra di fatto di saper creare nuove divinità, cioè, più in generale, di saper assorbire nuove forze culturali. Ma allo stesso tempo rivendica la propria autonomia nel trattamento della conoscenza, lasciando spazio per spiegazioni e 'verità' alternative. L'incrocio con infinite strade rappresenta la possibilità di scegliere (non solo di perdere!) la propria strada, così come la giustapposizione dei discorsi di tre Muse rappresenta la possibilità di creare prodotti poetici diversi, ma tutti dotati di un loro prestigio. In quest'ottica, dobbiamo prendere sul serio Ovidio quando confessa candidamente che *copia ipsa nocet* (v. 6), leggendo i *Fasti*, con Carole Newlands, come se fossero proiettati inesorabilmente verso il fallimento didascalico? O non dovremo piuttosto intendere la *copia* come la vera virtù della poesia di Ovidio, che gli consente di rendere il dovuto omaggio al *princeps* senza rinunciare al proprio, originale, modo di essere augusteo?

Nel capitolo che segue cercheremo di riprendere più approfonditamente le caratteristiche dei singoli discorsi delle Muse per portarne alla luce la qualità di 'esperimenti letterari', finalizzati a esemplificare le nuove potenzialità attivate dal proemio.

³⁸ Rosati 2012.

2. INTORNO A MAGGIO: ESPERIMENTI LETTERARI

Da dove deriva il nome di maggio? Bisogna dare atto a Ovidio che la questione erudita non è di immediata soluzione. Al di là di tutte le implicazioni che si possono individuare sul piano ideologico nell'insicurezza del *uates dierum*, è opportuno non dimenticare che il problema esiste davvero.

Un passo del primo libro dei *Saturnalia* di Macrobio, all'interno dell'esposizione del calendario condotta da Pretestato, si rivela assai prezioso per conoscere le principali tesi degli eruditi antichi intorno all'argomento. Vale la pena riportare il passaggio nella sua interezza (*Sat.* 1, 12, 16-21):

Maium Romulus tertium posuit, de cuius nomine inter auctores lata dissensio est. Nam Fulvius Nobilior in fastis quos in aede Herculis Musarum posuit Romulum dicit postquam populum in maiores iunioresque diuisit, ut altera pars consilio altera armis rem publicam tueretur, in honorem utriusque partis hunc Maium, sequentem Iunium mensem uocasse. Sunt qui hunc mensem ad nostros fastos a Tusculanis transisse commemorant, apud quos nunc quoque uocatur deus Maius, qui est Iuppiter, a magnitudine scilicet ac maiestate dictus. Cingius mensem nominatum putat a Maia quam Vulcani dicit uxorem argumentoque utitur quod flamen Vulcanalis Kalendis Maiis huic deae rem diuinam facit. Sed Piso uxorem Vulcani Maiestam, non Maiam dicit uocari. Contendunt alii Maiam Mercurii matrem mensi nomen dedisse, hinc maxime probantes quod hoc mense mercatores omnes Maiae pariter Mercurioque sacrificant. Adfirmant quidam, quibus Cornelius Labeo consentit, hanc Maiam cui mense Maio res diuina celebratur terram esse, hoc adeptam nomen a magnitudine, sicut et Mater Magna in sacris uocatur, adsertionemque aestimationis suae etiam hinc colligunt quod sua praegnans ei mactatur, quae hostia propria est terrae. Et Mercurium ideo illi in sacris adiungi dicunt quia uox nascenti homini terrae contactu datur, scimus autem Mercurium uocis et sermonis potentem. Auctor est Cornelius Labeo huic Maiae, id est terrae, aedem Kalendis Maiis dedicatam sub nomine Bonae Deae et eandem esse Bonam Deam et terram ex ipso ritu occultiore sacrorum doceri posse confirmat.

La *lata dissensio* messa in luce da Macrobio (si noti, per inciso, che l'espressione collima curiosamente con la situazione delineata da Ovidio: *dissensere deae*, 5, 5) si articola in cinque filoni principali: 1) *Maius* da *maiores*, come categoria di popolo omaggiata da Romolo, tesi ricondotta all'autorità di Fulvio Nobiliore e dei *Fasti* commentati da lui posti nel tempio di Hercules Musarum; 2) da *Iuppiter Maius* (senza autorità), per influenza del calendario di *Tusculum*; 3) da Maia di Vulcano, cui era offerto un sacrificio alle calende del mese; questa tesi, ricondotta all'autorità di Cincio, è ampliata dalla notizia secondo cui la stessa dea era chiamata *Maiesta* da Pisone; 4) da Maia di Mercurio (senza autorità), per influsso della teologia greca 5) da Terra (Cornelio Labeone), con gli epiteti di *Maia* e *Bona Dea*, il primo con riscontro nel nome del mese, il secondo nel rito femminile svolto alle calende.

Non rientra tra le nostre esigenze stabilire qui la spiegazione che può aver effettivamente dato origine al nome di maggio, visto che, come sappiamo, non esiste una risposta ovidiana da mettere a confronto con una moderna tesi 'scientifica'. Occorre specificare però che in altri punti del poema Ovidio sembra propendere per la dipendenza dai *maiores*. Nel primo libro, illustrando sinteticamente l'assetto dell'anno romuleo (diviso in dieci parti, con inizio a marzo), egli spiega anche l'origine del nome dei mesi: *Martis erat primus mensis Venerisque secundus: / haec generis princeps, ipsius ille pater. / Tertius a senibus, iuuenum de nomine quartus, / quae sequitur numero turba notata fuit* (1, 39-42). Non mi sembra particolarmente ragionevole esasperare il contrasto tra la linearità di questa annotazione e l'ampio sviluppo del quinto libro. Al di là di ovvie giustificazioni sul piano strutturale, dai due distici citati emerge chiaramente come Ovidio intenda costruire una precisa simmetria tra le due coppie di mesi, marzo-aprile (Marte-Venere) e maggio-giugno (*senes-iuuenes*), con l'effetto di attribuire una certa solidità concettuale all'intervento normativo del primo re, teso a rappresentare le principali componenti

delle società cittadina (uomini-donne, vecchi-giovani).¹ Un po' più sorprendente, invece, è l'accenno al nome di maggio che ricorre in un punto più avanzato del quinto libro, in occasione dei *Lemuria*. Parlando degli onori tributati ai defunti, Ovidio ci informa che simili pratiche devozionali erano diffuse già ai tempi dell'anno 'breve' (quello in dieci mesi) e avvenivano appunto nel mese di maggio, riguardo al quale il poeta annota: *Maius erat mensis, maiorum nomine dictus* (5, 427). A questo punto il lungo dibattito etimologico delle Muse è già avvenuto ed è quindi legittimo un certo disappunto da parte del lettore per la superficialità del dettaglio, ma anche in questo caso bisogna tener conto del contesto: parlando dell'ossequio verso i *Lemures*, cioè le anime degli avi defunti, la nota etimologica ha evidentemente una giustificazione nel suo rapporto con il tema. Anche se *maiores* è puntualmente inteso, da Ovidio stesso, non come "antenati", bensì come *seniores* (cioè *maiores natu*, in opposizione a *iuniores*), la relazione con gli avi appare abbastanza spontanea. Senza contare che, ancora una volta, l'indicazione linguistica è racchiusa in confini temporali piuttosto netti, coincidenti con la forma del calendario romuleo; questo rende in qualche modo più circoscritta la tesi dei *maiores*, e di conseguenza più legittima una maggiore speculazione sul piano teorico. Con ciò non voglio escludere che Ovidio avesse una sua idea precisa in proposito, ma solo evitare conclusioni troppo rigide sull'incompatibilità di scelte operate in contesti diversi, contesti, peraltro, sempre influenzati da esigenze tematiche estranee al semplice discorso scientifico.²

Una cosa, però, è sicura: se un problema esiste, Ovidio non tende certo a semplificarlo. È pur vero che delle cinque tesi riportate da Macrobio, la cui conoscenza mi sembra lecito estendere anche ai limiti cronologici dell'età augustea, Ovidio ne seleziona due, le più autorevoli: la dipendenza da *maiores* e da Maia. La prima tesi, attribuita a Fulvio Nobiliore, è attestata anche da Varrone nel *De lingua Latina* (6, 33) e doveva probabilmente essere discussa anche nelle *Antiquitates*. La seconda è fonte di un'ambiguità: Maia potrebbe riferirsi alla sposa di Vulcano, invocata dal *flamen Volcanalis* alle calende di maggio, o alla madre di Mercurio. Che Ovidio prediligesse la maggiore 'narrabilità' della seconda non desta a mio avviso particolari sorprese. Sorprende, invece, che non si limiti a presentare le due possibilità più probabili, ma ne inserisca una terza, creata ad arte. Se la tesi di una *Maia Volcani*, attribuita a Lucio Cincio, è completamente trascurata, l'introduzione di *Maiestas* deve forse qualcosa alla variante di Pisone, che, come apprendiamo da Macrobio, chiamava *Maiesta* la stessa dea latina. Non è prudente avanzare conclusioni troppo nette, ma è possibile che Ovidio abbia raccolto uno spunto offerto dalla tradizione erudita per sviluppare la terza tesi: certo, *Maiesta*, *alias* Maia di Vulcano, dice poco all'immaginario collettivo, ma basta un lieve slittamento lessicale (da *Maiesta* a *Maiestas*) ed ecco evocato un concetto della mentalità politica romana assai più attuale. Credo che siano nel giusto gli interpreti quando leggono questa tesi come frutto della fantasia di Ovidio: io tenderei a considerarla, se non come pura invenzione, almeno come rivitalizzazione di un dato poeticamente poco produttivo della memoria antiquaria.

Come dovremmo leggere, allora, la protesta di Ovidio, espressa in sede introduttiva, *copiae ipsa nocet*, se lui stesso sembra darsi da fare per accrescere la *copia*? A rischio di decifrare in modo troppo meccanico l'ironia ovidiana, sospetto che la frase vada intesa come segnale paradossale per sottolineare non tanto la vastità della materia esistente, quanto piuttosto l'apporto personale di Ovidio, teso addirittura ad ampliarla. Credo che una tale premessa sia importante per rilevare fin da subito il carattere 'costruito' del passo, per via del quale il tema del nome di maggio esula dall'orizzonte scientifico per diventare oggetto di una accorta manipolazione poetica. A livello di architettura generale, si può cogliere l'esistenza di tale

¹ Pasco-Pranger 2006, 29-31.

² Dello stesso avviso è Porte 1987, 74, "le choix d'Ovide – ainsi, d'ailleurs, que son refus de choisir – nous apparaît donc étroitement assujetti aux nécessités du moment". Più netta è l'opinione di Newlands 1995, 231; vd. anche Murgatroyd 2005, 47 n. 44, secondo cui "Ovid had already accepted Urania's explanation of *Maius* at 1.41", Harries 1989, Wilkinson 1955, 266.

manipolazione proprio nella scelta di tre tesi. Concordo infatti con la Porte che l'introduzione di una terza spiegazione, quella di *Maiestas*, si possa giustificare con la necessità di ottenere l'*ex aequo* (unica soluzione possibile in un coro di nove Muse), e proprio questa misura preventiva dimostra, a mio parere, come l'uso poeticamente 'interessato' del tema erudito prenda il sopravvento sullo scrupolo scientifico.³

Come abbiamo visto, il problema eziologico del nome del mese culmina, negli ultimi due libri, in due scene di ampio respiro che rappresentano l'avvio dei libri stessi. Se fino ad aprile ogni mese si apriva con una divinità o un concetto identificativo (Giano, i *februa*, Marte, Venere), per maggio e giugno un'entità simile viene a mancare, lasciando una lacuna tematica iniziale che investe l'intera lettura del libro. In un certo senso, è il dibattito stesso (non risolto) a diventare il concetto di avvio degli ultimi due mesi, inaugurando uno sviluppo della materia che, non a caso, è stato spesso giudicato meno coeso rispetto ai libri precedenti.⁴ In questo terreno si muove l'importante articolo di Barbara Weiden Boyd, che, alla luce del dibattito proemiale delle Muse, cerca di individuare per il quinto libro motivi unificanti in una materia apparentemente disordinata:⁵ crisi autoriale, *pietas*, nascite miracolose (questi i temi individuati dalla Boyd) tramano l'intera narrazione di maggio, ma proprio l'esistenza di questi frammenti tematici sparsi porta alla luce, a mio avviso, gli esiti estremi del pluralismo su cui poggia l'intera trattazione poetica del calendario.

Il significato del dibattito delle Muse, dunque, non si esaurisce nell'argomento erudito, ma introduce un importante discorso di poetica. D'altra parte le Muse non sono soggetti neutrali in questo senso: esse non sono chiamate in soccorso solo come professioniste della cultura, sulla scia della tradizione alessandrina, ma anche per il loro legame profondo con la letteratura. Come abbiamo già accennato al termine del capitolo precedente, il loro ruolo è anche quello di accreditare il proprio materiale in vista di una potenziale opera letteraria. In altre parole, ogni Musa è non solo informante didascalica, ma anche produttrice di un testo. Alessandro Barchiesi, in un articolo ormai considerato fondativo nella tradizione degli studi sui *Fasti*, ha dimostrato che ognuna delle tre allocuzioni fa ricorso a un diverso linguaggio poetico, a un diverso genere letterario: Polimnia rappresenta la tradizione epico-lirica di stampo esiodeo, Urania la produzione didascalica romana, Calliope la poesia narrativa di stampo alessandrino.⁶ Ciò che qui ci interessa, alla luce dell'importante acquisizione di Barchiesi, è che ogni Musa 'rappresenta' il proprio linguaggio poetico nel senso che lo mette in pratica, ne fornisce un saggio concreto. La cornice delle Muse, invocate solennemente come detentrici delle fonti poetiche della tradizione, accentua il carattere letterario delle etimologie esposte da Ovidio, con l'effetto di portare allo scoperto la componente di finzione e artificio inerenti alla creazione del poeta.

Cercherò, con quanto segue, di illustrare più concretamente questa idea.

La sezione su *Maiestas*, che costituisce il discorso della prima Musa, Polimnia, si impone all'attenzione per molti aspetti. A una valutazione complessiva rappresenta senza dubbio un motivo di interesse la sua lunghezza: mentre i due discorsi successivi occupano una ventina di versi ciascuno (rispettivamente 22 e 26), il primo ne occupa il doppio (42). Questa circostanza si può spiegare in base a una quantità di ragioni. Senz'altro agisce la volontà di fornire una cornice adeguata all'imponenza del soggetto di cui si tratta, *Maiestas* appunto, come se la tendenza della dea alla preminenza (fisica e sociale) influenzasse, in qualche modo, anche il contenitore che la racchiude. In secondo luogo, il fatto che Polimnia, come abbiamo detto, rappresenti la tendenza più epica tra le sorelle comporta comprensibilmente delle conseguenze

³ Porte 1987, 217-218.

⁴ Per es. Newlands 1995, 84-86, Merli 2000, 96-97.

⁵ Boyd 2000.

⁶ Barchiesi 1991. Mazurek 2010 ha tentato di applicare la stessa idea di fondo anche al dibattito parallelo del sesto libro.

strutturali anche a livello macroscopico. Infine, è abbastanza scontato leggere una certa dose di ironia, da parte di Ovidio, nell'attribuire lo spazio maggiore all'unica tesi che suonerà del tutto inaudita. Fin qui sulle dimensioni del discorso.

Ma ecco appunto un altro fattore di interesse: il carattere inaudito del racconto di Maiestas, una dea partorita (siamo abbastanza sicuri nell'affermarlo) dalla fantasia di Ovidio. Mettendo in scena Maiestas, il poeta attinge a uno dei concetti portanti della mentalità politica romana, quella caratteristica che definisce una certa forma di superiorità connessa all'esercizio di un'autorità, generalmente una carica pubblica.⁷ Ma la scelta di non trattare il tema in modo impersonale, bensì di inserirlo in un immaginifico contesto divino, porta a un esito senz'altro inedito nella produzione letteraria romana. Ed è proprio la novità dell'argomento a contrastare significativamente con il singolare dispiegamento di materiale tradizionale messo in atto da Polimnia.

Anche a una lettura superficiale si possono riconoscere le molteplici influenze letterarie che agiscono sul canto della Musa. Nel suo complesso la narrazione ha una chiara impronta esiodea, come hanno dimostrato puntualmente Nicola Mackie e più recentemente Mario Labate, che la considera "l'esempio più significativo di storia 'teogonica' nei *Fasti*".⁸ Riprendo rapidamente gli elementi già messi in evidenza. La biografia di Maiestas inizia molto prima della sua nascita, addirittura dal Chaos, o, per la precisione, da subito dopo (*post Chaos, ut primum data sunt tria corpora mundo*, 5, 11); e iniziare dal Chaos, come ci ricorda Labate, "è un'evidente rivendicazione di ascendenze esiodee" (Labate 2010, 194; cf. *Theog.* 116). Segue una cosmogonia con materiali tradizionali, ma già orientata tematicamente al significato profondo della figura di Maiestas:⁹ il *kosmos*, in principio, appare ancora segnato da residui di disordine, che si traducono in una generale equità sociale e politica (17-24), e che si dissolvono solo con la nascita della dea, promotrice del senso della gerarchia (25-32). All'interno del quadro cosmogonico si colloca il tema genealogico (23-26), che la Mackie considera cruciale nell'impianto del discorso: anche questo un ingrediente esiodeo adattato alla vocazione civile del discorso ovidiano, dato che Maiestas non nasce da rapporti occasionali di divinità, ma da un'unione legittima (*legitimis toris*) e con un autentico atto di registrazione (*hos est dea censa parentes*).¹⁰ L'ordine imposto da Maiestas permane nel cielo fino alla caduta di Saturno (accennata in modo insolitamente diplomatico; si veda il commento *ad* 5, 33-34), quando viene sfidato dall'attacco dei Giganti a Giove e al potere olimpico (33-44). Al pari della cosmogonia, anche la Gigantomachia rappresenta un patrimonio mitologico tradizionale, che appare qui combinato con elementi di altre saghe affini (Titanomachia, Aloidì) secondo un uso che risale probabilmente alla tradizione ellenistica. Oltre a questi grandi pannelli, Nicola Mackie aveva già rilevato, nel contesto della ripresa esiodea, la presenza di un ulteriore filone narrativo della *Teogonia*, quello relativo a Stige (Hes. *Theog.* 383-403). Quando Zeus promette gli onori in premio a chi gli era stato fedele durante la guerra contro i Titani, Stige, madre di Kratos e Bie, si presenta per prima, ottenendo per sé di essere la patrona del giuramento divino e per i suoi figli di sedere perennemente accanto al trono del sommo dio. Nella costruzione delle prerogative di Maiestas Ovidio sembra aver recepito alcuni di questi spunti. Il rispetto degli *honores* che Maiestas trasmette alle altre divinità si può collegare idealmente al tema della

⁷ Per un orientamento generale sul concetto di *maiestas* vd. recentemente D'Aloja 2011: si tratta di uno studio di carattere perlopiù lessicografico, ma si rivela assai esauriente per la raccolta delle fonti. Trattazioni classiche sull'argomento sono l'articolo di Kübler in RE 14.1, 542ss., Hellegouarc'h 1963, Bauman 1967, Gundel 1969. Si veda inoltre il dibattito instaurato da Wagenvoort e Dumézil (Wagenvoort 1947; 1952, Dumézil 1952; 1954) sulla ricostruzione antropologica del concetto.

⁸ Mackie 1992; Labate 2010, 210-214.

⁹ Sul carattere versatile del materiale teogonico, sfruttato da Ovidio, vd. Labate 2010, 194-195: "l'eclittismo di Ovidio [...] propone invece, di volta in volta, una interpretazione che esibisce, accanto a una base comune, tratti specifici, adatti all'occasione (al micro-contesto e al macro-contesto)".

¹⁰ Per l'ironia sottesa al capovolgimento logico (è Maiestas a registrare i propri genitori) e per i problemi testuali relativi all'emistichio vd. commento *ad loc.*

divisione delle τιμαί (*protinus intravit mentes suspectus honorum: / fit pretium dignis, nec sibi quisque placet*, 31-32). Inoltre la figura della dea seduta in mezzo all'Olimpo (*nec mora, consedit medio sublimis Olympo*, 27) e poi, dopo la Gigantomachia, accanto a Giove (*assidet inde Ioui, Iouis est fidissima custos*, 45) richiama abbastanza da vicino l'immagine dei figli di Stige, cui è riservato lo stesso privilegio.¹¹

Giustamente, dunque, Labate parla in generale di un passo “costruito secondo la grammatica del racconto esiodeo” (2010, 212), quindi su un tracciato tradizionale e ben riconoscibile. Su questo corpo principale si innestano però materiali eterogenei. È l'argomento romano a determinare in maggiore misura la contaminazione.¹² Come abbiamo già osservato, gli spunti convenzionali (cosmogonia, genealogia) sono perlopiù influenzati dalla componente civile connessa alla figura di Maiestas. Persino la Gigantomachia appare costruita con una vistosa tendenza alla dilatazione iperbolica (*immania monstra; mille manus illis dedit, in magnos arma mouete deos; magnum bellum sollicitare Iouem; pondera uasta*), che ben si allinea alla grandezza intrinseca del concetto romano di *maiestas* (riconducibile alla radice di *magis*; cf. già l'allusione etimologica al v. 26, *quaque die partu est edita, magna fuit*). Nell'ultima sezione del discorso l'impronta nazionale diventa più esplicita, quando di Maiestas si ricorda la discesa sulla terra e il culto a lei tributato da tutti i re, a partire da Romolo (47-48). Gli ultimi due distici sono occupati da un inno che definisce il campo d'azione della dea in ambito sia pubblico sia privato (49-52), e l'ultimo verso è dominato dallo scenario tipicamente romano del trionfo (*illa coronatis alta trimuphat equis*, 52). Come già osservava la Mackie, sembra ravvisabile altresì nel racconto l'influsso di iconografie familiari al frequentatore dell'Urbe, tanto in quest'ultima immagine di Maiestas trionfante sul carro, quanto nella sua rappresentazione in trono sull'Olimpo, affiancata da due divinità nella tipica funzione di paredre, secondo un modello tripartito assai diffuso (27-30).¹³

Una volta accertata la varietà dei materiali che costituiscono l'impalcatura del discorso (è spontaneo definirlo una ‘teogonia romana’),¹⁴ si potrebbero elencare numerosi aspetti di dettaglio, singole riprese, allusioni e suggestioni che ne determinano la polifonia. Nel capitolo precedente abbiamo avuto modo di individuare la presenza di un ‘filone’ lucreziano all'interno della biografia di Maiestas, condotta provocatoriamente in opposizione alla visione laica del poeta filosofo. Numerosi altri spunti di lettura si potrebbero individuare. Rimandando al commento per osservazioni più puntuali, si può ricordare qui, per esempio, il confronto che inevitabilmente si attiva tra i vari esperimenti ovidiani in materia di cosmogonia. Come abbiamo già osservato, la teogonia romana di matrice esiodea è inserita da Polimnia all'interno di una cornice cosmogonica chiaramente modellata sulla poesia scientifica di Lucrezio (il quale, tra l'altro, aveva collocato la discussione sull'origine dell'universo proprio nel quinto libro). La versione che la Musa fornisce di questo tema non è isolata; interagisce a breve distanza con quella di Giano nel primo libro, ma anche con quella delle *Metamorfosi*, e con entrambe instaura analogie e differenze. Una caratteristica (forse la più evidente) che la accomuna alla prima contro la seconda è l'assenza di un demiurgo (Polimnia dice genericamente *data sunt tria corpora mundo*; cf. anche 1, 107-108). Un *deus* o la *melior natura* (*Met.* 1, 21) sono del tutto assenti dalle versioni dei *Fasti* e la ragione è comprensibile: se Giano non ha alcun interesse a crearsi un rivale sulla scena cosmica,¹⁵ Polimnia, da parte sua, evita di inserire una figura ordinatrice che possa destabilizzare l'assoluta centralità di Maiestas. Interessante si rivela anche il confronto con la breve cosmogonia del secondo libro dell'*Ars amatoria* (2, 467ss.): la

¹¹ A sua volta Maiestas ha come compagni Pudor e Metus, trasposizione latina di un'altra famosa coppia esiodea, Αἰδώς e Νέμεσις, *Op.* 200.

¹² Sugli elementi romani (sociali e politici) nel discorso di Polimnia si sofferma Brookes 1992, con osservazioni non sempre convincenti.

¹³ Mackie 1992, 87.

¹⁴ Così Labate 2010, 193; cf. anche, per l'idea generale, Newlands 1995, 81.

¹⁵ Labate 2010, 196.

divisione di base è in tre elementi originari (*sidera, terra, fretum*, 2, 468; *tria corpora*, 5, 11; cf. per contro *Fasti* 1, 105, *lucidus hic aer et quae tria corpora restant*), e abbiamo per di più una ripetizione verbale abbastanza ravvicinata (*inque suas partes cessit inane Chaos*, 2, 470; *inque nouas species omne recessit opus*, *Fasti* 5, 11); ma l'aspetto più interessante è che il quadro del *kosmos* delineato nell'*Ars* appare ancora fortemente compromesso dalla sopravvivenza di vistosi tratti di arretratezza: gli uomini, ancora *rudes*, sono del tutto estranei all'attività amorosa, finché *uoluptas* (*Voluptas* Ramírez de Verger) non giunge a convertire gli animi selvatici (*silua domus fuerat, cibus herba, cubilia frondes: / iamque diu nulli cognitus alter erat. / Blanda truces animos fertur mollisse uoluptas: / constiterant uno femina uirque loco*, 475-478). La situazione è, *mutatis mutandis*, paragonabile a quella descritta da Polimnia: anche qui, in un'ottica retrospettiva, permane una condizione di incompiutezza fino all'intervento del concetto che rappresenta il vero centro di gravità di tutto il racconto.

In generale, dunque, il discorso di Polimnia presenta due caratteristiche di fondo tra loro apparentemente antitetiche, ma in realtà correlate: da un lato un argomento inaudito (la storia di *Maiestas*), dall'altro una costruzione visibilmente improntata a materiali tradizionali, specialmente di natura letteraria.

Il passo ha impegnato numerosi studiosi in interpretazioni che hanno toccato soprattutto aspetti politici. Che il discorso abbia una coloritura politica è implicito nell'argomento stesso, dato che il concetto incarnato dalla protagonista del racconto rappresenta un elemento di rinnovato interesse nella mentalità contemporanea. Tanto Elaine Fantham quanto Nicola Mackie, infatti, in due articoli fondamentali sull'argomento, hanno messo in luce come il racconto della Musa faccia emergere non solo il valore politico del concetto di *maiestas*, ma anche il suo aspetto dinamico, la sua evoluzione tra la fine della repubblica e i primi decenni del principato.¹⁶ La Fantham, in particolare, si è spinta al punto da proporre una revisione molto tarda del passo del quinto libro, riconoscendo nel racconto un graduale passaggio da una concezione monarchica di *Maiestas* a una più repubblicana, passaggio che rifletterebbe l'evoluzione del concetto tra il regno di Augusto e quello di Tiberio. Dalle stesse basi parte, più recentemente, l'analisi della Pasco-Pranger, che però, al contrario, preferisce individuare nell'evoluzione di *Maiestas* il trapasso dalla concezione monarchica di Cesare a quella più tradizionalista del primo Augusto.¹⁷

Credo che le opinioni di queste studiosi abbiano senz'altro il merito di toccare l'argomento politico senza concedere troppo a categorie poco produttive nell'interpretazione dei *Fasti*: è ormai chiaro che difendere la causa di un Ovidio 'celebrativo' o di un Ovidio 'sovversivo' può portare a letture intriganti, ma che raramente lasciano l'impressione di una visione completa del problema.¹⁸ Per quanto riguarda il nostro caso, credo che l'intento di Ovidio nello scrivere un passaggio come quello su *Maiestas* non fosse di natura politica, almeno non in senso stretto, ovvero non fosse né quello di appoggiare né quello di contestare (con un lambiccato dispiegamento dell'arma dell'ironia) l'immagine di Augusto e del suo potere. Ciò che mi colpisce è soprattutto l'intenzione di inserire un argomento di attualità in una cornice di elementi convenzionali, tali da dare l'impressione che esso abbia già una sua affermata dignità letteraria. Questa operazione ha, di fatto, una valenza politica, ma solo in quanto interpella il potere come suo potenziale interlocutore. In quest'ottica, credo che le esagerazioni ironiche che percorrono la narrazione (in cui l'ironia è da mettere sul conto di Ovidio, più che di Polimnia),¹⁹

¹⁶ Fantham 1985, Mackie 1994.

¹⁷ Pasco-Pranger 2006, 227-240.

¹⁸ La critica ha sempre avuto la tendenza, con posizioni più o meno sfumate, ad attestarsi su una delle due linee, oppure, in alternativa, a mettere da parte il discorso politico concentrandosi principalmente sugli aspetti letterari del poema. Per un orientamento sul problema esegetico, cui fu sensibile la critica fin dagli inizi della riscoperta dei *Fasti* alla fine del secolo scorso, rimando a McKeown 1984, Feeney 1992, Fantham 2002. Credo, peraltro, che i lavori di Elaine Fantham rappresentino per ora la mediazione più soddisfacente tra le diverse esigenze di lettura attivate dal poema.

¹⁹ Sull'ironia che emerge dal discorso di Polimnia vd. alcuni dettagli in Murgatroyd 2005, 47.

abbiano sì l'effetto di incrinare la gravità dell'argomento, ma non in senso sovversivo, bensì con lo scopo di farne emergere più chiaramente il carattere 'costruito': un *topos* appare tanto più 'topico' quanto meno è dissimulato. Se dunque la Gigantomachia è particolarmente spropositata (i Giganti non sono solo combinati con i Centimani, ma hanno anche mille braccia anziché cento!), se Maiestas, come le divinità degli inni, non solo cresce in fretta, ma nasce direttamente grande, se il suo drappeggio di porpora e oro ricorda in modo troppo ostentato qualche rappresentazione pittorica, è perché il lettore possa percepire tutta la portata dell'artificio ovidiano, fondato sullo sfruttamento di diversi ingredienti convenzionali.

Se Maiestas si presenta perciò come un oggetto poetico finito e perfettamente autonomo, allo stesso tempo essa si trova a convivere con prodotti parimenti provvisti di una loro dignità. Anche i discorsi delle altre due Muse, come abbiamo detto, rappresentano un saggio concreto di creazione poetica e per questo esibiscono a loro volta tratti piuttosto convenzionali. Il discorso di Urania, incentrato sui privilegi e le virtù politiche dell'età senile, fa ricorso a un patrimonio filosofico e concettuale ben consolidato nella tradizione romana e non si discosta molto dal repertorio di immagini e formule che ci si aspetterebbe in una discussione perfettamente in linea con il *mos maiorum*: una visione piuttosto materiale della vecchiaia (*capitis reuerentia canis*, 5, 57; *ruga senilis*, 58), la complementarità tra la vita attiva dei giovani e quella riflessiva dei vecchi, la naturale attitudine al comando dei secondi, la dipendenza etimologica di *Senatus* da *senex*, l'origine romulea dell'istituzione del mese dei *maiores* rappresentano spunti generici che ritroviamo puntualmente in altri passi, precedenti e successivi, dedicati a questo tema.²⁰ E a ciò aggiungiamo che l'etimologia stessa di *Maius* da *maiores* costituisce probabilmente agli occhi del lettore la tesi più convenzionale tra le tre presentate da Ovidio, avendo a fondamento l'autorità di uno studioso come Varrone.

Per quanto riguarda il discorso di Calliope, nella prima parte è soprattutto il lessico a presentare un carattere fortemente letterario, in linea con la tradizione dell'epica ellenistica che la Musa incarna: lo stile e il tono del discorso sono avviati da un verso di fattura ellenizzante (*duxerat Oceanus quondam Titanida Tethys*, 5, 81), per il quale si potrebbe citare a confronto un omologo callimacheo (ὄππότερ' ἐς Ὠκεανόν τε καὶ ἐς Τιτηνίδα Τηθύον, *Hymn.* 4, 17); seguono diverse forme dalla sonorità alessandrina, come le clausole *caelifero Atlante* (83) e *cupressiferae Cyllenes* (87), e accumuli di nomi geografici (*Arcades hunc Ladonque rapax et Maenalos ingens*, 89).²¹ Nella sezione romana del discorso, relativa ai culti laziali legati alla figura di Evandro, emerge con evidenza il *topos* del confronto tra la Roma delle origini e quella contemporanea (*hic, ubi nunc Roma est*, 93), e anche il breve riferimento ai culti dei *Lupercalia* (99-102) sa di *deja-vu*, dato che la festa è stata trattata ampiamente nel secondo libro. Anche il discorso della terza Musa dunque sembra costituire un campione realizzato a partire da spunti convenzionali.

D'altra parte la giustapposizione (teoricamente) non gerarchica di tre discorsi poetici intorno allo stesso argomento costituisce a sua volta una strategia che non lascia passare inosservata la natura letteraria dei discorsi stessi. Molti hanno osservato che le Muse si riprendono spesso a vicenda a livello tanto tematico quanto lessicale, e lo fanno, aggiungerei, senza troppe dissimulazioni. Se Urania apre e chiude il proprio discorso riproponendoci i genitori di Maiestas in versione astratta (*magna fuit quondam capitis reuerentia canis*, 5, 57; *nec leue propositi pignus successor honoris*, 5, 77), Calliope da parte sua traccia una genealogia di Mercurio che risale pedantemente fino a Oceano e Teti (*duxerat Oceanus quondam Titanida Tethyn*, 5, 81), chiara risposta alle evoluzioni genealogiche di Polimnia. Anche opposizioni tematiche più marcate sono state messe in evidenza, e possiamo limitarci anche in questo caso a un paio di esempi. Un netto contrasto ideologico è attivato dalla ricorrenza di *senior* nei primi due discorsi: in quello di Urania il termine è usato in una frase che stabilisce in modo chiaro l'attitudine al

²⁰ Per i dettagli si vedano le note *ad loc.* del commento.

²¹ Sullo stile elevato di Calliope buone osservazioni in Brookes 1992, 59-63.

comando di questa categoria sociale (*iura dabat populo senior*, 5, 65), mentre nel discorso di Polimnia esso compariva come attributo di Saturno proprio nel momento di richiamare, in modo ellittico, la sua caduta dal trono (*dum senior fatis excidit arce deus*, 5, 34). Quanto al rapporto tra gli interventi di Calliope e Polimnia, è stato rilevato come gli accoppiamenti occasionali delle divinità coinvolte nel racconto della prima (Atlante-Pleione, Giove-Maia) si oppongano al fondamento matrimoniale che sorregge l'unione legittima di Honor e Reuerentia (*corpora legitimis imposuere toris*, 5, 24).²²

Personalmente non credo sia molto cauto esasperare il significato di questi rapporti interni, né per ricostruire un messaggio perfettamente unitario e coerente alla luce delle analogie, né per dimostrare una sorta di 'nichilismo' ovidiano alla luce delle opposizioni, che non sono comunque tali da annullare il valore dei singoli discorsi. Credo che la distanza tra i discorsi in fatto di stile, linguaggi, contesto, volutamente costruita, faccia sì che queste allocuzioni non siano perfettamente influenzabili l'una dall'altra. In un certo senso, è come se Ovidio volesse suggerire che un discorso poetico ha valore limitatamente al contesto in cui si attiva; ha una sua 'verità' che può essere affiancata (e non per questo compromessa) da altre che prevedano impostazioni e linguaggi differenti.

Tale lettura è sorretta anche dalla considerazione che, come già abbiamo osservato, le Muse non si impegnano in realtà in un vero dibattito. Il confronto con la scena parallela del sesto libro, sulle *causae* del mese di giugno, rivela chiaramente che, nonostante l'affinità dei due passaggi a livello strutturale e tematico, i due colloqui si collocano su piani molto diversi. Se Giunone, Iuventa e Concordia intrecciano un vero dialogo tra loro, affrontando il problema in modo realmente dialettico, le tre Muse propongono un'esposizione neutrale di cause, realizzando tre pannelli del tutto autonomi. Direi di più: a differenza delle dee del sesto, le Muse non sono nemmeno dei veri personaggi; la loro individualità si esaurisce nell'essere espressioni di una creazione poetica multiforme e allo stesso tempo garanti del prodotto finale.²³

La situazione delineata nei versi finali dell'episodio ci aiuta ancora a comprendere il senso dell'operazione ovidiana. Al termine dell'ultimo discorso, il poeta riprende la parola pronunciando una domanda imbarazzata (*quid faciam?*, 5, 108), rivolta idealmente alla platea degli ascoltatori, domanda che viene spontaneo mettere in relazione con quella di apertura (*quaeritis unde?*). Si tratta di due interrogative profondamente diverse per tono, ma la relazione strutturale che si instaura tra di esse ha l'esito di mettere da parte il problema erudito vero e proprio: la domanda sull'*unde* riceve per tutta risposta un'ulteriore domanda, e il cortocircuito ci rivela che il senso del passo è radicato su un terreno diverso da quello della ricerca eziologica. Ciò vale, come accennavo, anche per il pareggio (premeditato) delle Muse: la contesa si risolve in un armonico 3x3, dato che ognuna delle tre Muse ha dalla sua due sostenitrici, come il poeta stesso specifica in modo riassuntivo (*turbae pars habet omnis idem*). Non occorre scomodare particolari dottrine numerologiche per rilevare che tale condizione di pareggio tripartito si presta a trasmettere un'idea di compiutezza e perfezione:²⁴ e così è infatti, anche se, nel nostro caso, invece che segnare la soluzione del problema essa contribuisce, di fatto, ad annullarlo. Dunque, anche la facilità con cui Ovidio liquida il quesito alla luce di un rassicurante equilibrio numerico dimostra che nel nostro testo è in gioco molto più che il nome di maggio. Non a caso nell'ultimo distico le Muse non sono congedate come detentrici di una verità da trasmettere, ma come ispiratrici di una poesia molteplice (*gratia Pieridum nobis aequaliter adsit / nullaque laudetur plusue minusue mihi*, 5, 109-110). Ciò che interessa a Ovidio non è avere la risposta

²² Mackie 1992, 85-86.

²³ È notevole, in merito, lo scarso coinvolgimento emotivo che Ovidio dimostra in presenza delle Muse, già a partire dalla prima apparizione nel poema di una Musa anonima e piuttosto opaca, cf. 1, 659-662; Newlands 1995, 65-66; Mazurek 2010, 129 (riguardo al nostro passo): "nor does the narrator remark upon their presence with expressions of dismay or wonder. The Muses' interaction with the narrator is not an epiphany, therefore, but a civilized colloquium in which different points of view are shared and acknowledged".

²⁴ Hübner 1998; rileva l'ironia sui numeri 'pitagorici' Barchiesi 1991.

giusta, ma assicurarsi il favore di ognuna delle dee, cioè il dominio su ognuno dei linguaggi poetici che esse hanno messo in atto.²⁵ Nel giudizio finale della scena parallela del sesto libro (6, 97-100), Ovidio, sfruttando giocosamente il paradigma di Paride, avrà timore di pronunciarsi, perché la scelta della *causa* comporterebbe la scelta della divinità, con ovvie conseguenze sull'incolumità del giudice stesso. Le Muse da parte loro, come abbiamo visto, non pongono la discussione sul piano personale, trattano l'*aition* come qualcosa di estraneo a sé, e tuttavia sembra che anche qui il giudizio di Ovidio debba riguardare non tanto il contenuto in sé (cioè l'informazione erudita), quanto l'individualità della Musa quale espressione di una certa concezione poetica: si tratta di una conclusione abbastanza singolare per un passo relativo a una questione scientifica concreta.

Ma si tratta di una vera conclusione? La formula di congedo, più che una vera richiesta di ispirazione, costituisce un augurio generico che il poeta rivolge a se stesso, senza apostrofare direttamente le dee e senza sembrare molto coinvolto emotivamente. Certo, si potrebbe osservare che, al termine di una rappresentazione così distaccata e 'professionale' delle Muse, un'invocazione più elaborata poeticamente sarebbe apparsa leggermente sproporzionata, ma rimane comunque un senso di insoddisfazione se si paragona questo commiato alla grandiosità della frase di apertura (*dicite Pierides...*). Credo che, a dispetto delle apparenze, l'ultimo distico non vada inteso come la reale conclusione del passo. Segna la conclusione, o meglio l'inconcludenza, delle tesi proposte, certo. Ma il discorso di poetica continua, e questa presa di (equi)distanza dalle Muse rappresenta forse un assestamento teorico per compiere un passo ulteriore.

Il passaggio delle Muse non va letto in isolamento, ma in forte continuità con quanto segue. Se la struttura calendariale dei *Fasti* fa sì che ogni episodio sia in sé autonomo, cioè dotato di una sua coerenza interna, occorre però resistere alla tentazione di pensare che il significato di un passo si esaurisca del tutto all'interno dell'unità narrativa. Come è spesso stato messo in chiaro, Ovidio considera la griglia di base in modo piuttosto elastico, creando significati che si sviluppano ben oltre gli angusti confini della ricorrenza del calendario.²⁶ Per quanto riguarda il nostro passo, studi importanti hanno mostrato come il dibattito delle Muse funga da impostazione tematica all'intero quinto libro, offrendo alcuni spunti poetici che si possono ritrovare sviluppati negli episodi successivi.²⁷ Non intendo qui tornare su questi aspetti, già adeguatamente affrontati. Propongo invece una lettura del nostro testo che non si arresti idealmente al mancato verdetto finale di Ovidio, ma proceda in modo lineare, senza tener conto della divisione che, a partire da una consuetudine non troppo felice instaurata dal Merkel e adottata dalla maggior parte degli editori successivi, separa graficamente il testo dal verso 111 e introduce una nuova sezione con l'intestazione "1 maggio".²⁸

Qui, con le calende, inizia effettivamente la narrazione delle ricorrenze del mese, mentre il dibattito delle Muse costituiva una sequenza svincolata dalla successione cronologica e posta all'inizio del libro con funzione di preambolo. L'apertura del mese come entità temporale è segnalata da una vistosa citazione aratea, *ab Ioue surgat opus* (cf. *Phaen.* 1, ἐκ Διὸς ἀρχόμεσθα), che dà avvio, più nello specifico, alla trattazione della stella della Capra, legata alle prime vicende biografiche del sommo dio. Se l'attacco è arateo, osserva giustamente la Boyd, la storia invece si sviluppa seguendo più da vicino una traccia callimachea, rivelando un'instabilità di fondo che la studiosa legge ancora alla luce della perdita di un'autorità poetica 'centralizzata', i cui effetti investirebbero anche l'impiego dei modelli.²⁹ Ho già espresso alcune

²⁵ Barchiesi 1991.

²⁶ Vd. soprattutto Braun 1981; Murgatroyd 2005, 252-253.

²⁷ Questa idea è sviluppata ampiamente soprattutto da Loehr 1996 ed è alla base dell'articolo di Boyd 2000.

²⁸ La dicitura esatta, come riportata dall'edizione teubneriana di Alton-Wormell-Courtney, è A K. MAI. F.

²⁹ Boyd 2000, 71-74. Nel racconto di Arato (*Phaen.* 26-44) sono le due Orse le nutrici di Zeus, mentre la vicenda della ninfa cretese e della capra è in Call. *Hymn.* 1, 33-49 (dove è la capra stessa, tra l'altro, a chiamarsi Amaltea).

perplexità riguardo a una lettura eccessivamente orientata nella direzione del fallimento didascalico di Ovidio, e anche in questo contesto vedo in modo problematico che a una più o meno aperta confessione di insuccesso segua senza interruzione un passo fortemente celebrativo introdotto da un esibizionistico *ab Ioue surgat opus*. Personalmente credo che il percorso costruito da Ovidio vada in una direzione diversa. Dopo aver proclamato, attraverso il dibattito delle Muse, le infinite possibilità della sua poesia, dopo aver dimostrato di avere gli strumenti per assorbire realtà nuove e tradizioni, e di saperle fondere in un prodotto poetico di piena dignità (e credibilità), il poeta si avvia a presentare un saggio concreto di questa idea di fondo, applicandola ad altro genere di argomenti, sapientemente selezionati. L'invocazione del favore delle Muse (*gratia Pieridum nobis aequaliter adsit*) non rappresenta una conclusione arrendevole, ma un incentivo a procedere su questa strada, e la citazione letteraria, che segue immediatamente, è segnale dirompente dell'inizio dello svolgimento.

La sequenza delle calende di maggio è occupata da tre argomenti: la storia dell'astro della *Capella* (111-128), il culto dei Lari (129-146), i riti della Bona Dea (147-158). Al di là della coincidenza calendariale, è importante rilevare che i tre temi sono collegati da una forte coloritura politica, e che Ovidio non manca di svilupparla: certamente un dato non irrilevante nella scelta di un argomento su cui esercitarsi.

Il mito della Capra è legato alla figura di Giove: secondo la versione ovidiana, la ninfa cretese Amaltea avrebbe nutrito il dio infante con il latte di una capra e avrebbe poi usato il suo corno, spezzatosi a causa di un urto, per offrire frutti al neonato. Giove, una volta salito al trono, premiò con il cielo sia l'animale, divenuto l'astro della *Capella*, sia il corno spezzato, trasformatosi nella costellazione del Capricorno. Il significato politico del passaggio è implicito nell'argomento stesso, dato che questo materiale astronomico aveva un ruolo di rilievo nel programma ideologico e figurativo del principato: Augusto aveva assunto proprio il Capricorno come sua costellazione tutelare e la fecondità prodigiosa della cornucopia si prestava a essere riletta alla luce del mito augusteo dell'età dell'oro.³⁰ Se dunque l'associazione del tema con il principato era favorita da circostanze esterne al testo, non si può dire che esso mostri un'esplicita equazione tra Giove e Augusto. È interessante, però, che il motivo politico connesso alla figura di Giove sia veicolato in modo abbastanza evidente dal tramite di Maiestas. Un piccolo segnale è forse fornito già sul piano lessicale: la descrizione della capra di Amaltea, che è *inter Dictaeos conspicienda greges* (5, 118), potrebbe ricordare vagamente la dea *aurea purpureo conspicienda sinu* (5, 28). Ma è soprattutto nell'immagine di Giove assiso sul trono che si impone in modo inequivocabile il patrimonio concettuale che ruota attorno a Maiestas: *ille ubi res caeli tenuit solioque paterno / sedit, et inuicto nil Ioue maius erat, / sidera nutricem [...] fecit* (125-128). La presenza del discorso di Polimnia in questo passaggio è stata messa spesso in evidenza.³¹ L'espressione *solio sedit*, riferita al trono di Saturno, riprende abbastanza da vicino il distico *saepe aliquis solio quae tu Saturne tenebas / ausus de media plebe sedere deus* in 5, 19-20; ma, ancora più importante, il riferimento al soglio paterno richiama la menzione 'evitata' del passaggio di potere da Giove a Saturno nel racconto della Musa (e si noti come anche qui il dettaglio sia presentato in modo assai conciliante). Come nota la Loehr, poi, l'epiteto *inuictus* per il sommo dio fa riferimento alla sua vittoria contro i Giganti, episodio che costituisce la svolta fondamentale dalla sua giovinezza alla piena maturità, e che, come sappiamo, era uno dei momenti salienti anche della biografia di Maiestas. Il motivo "Maiestas" prorompe però con l'aggettivo *maius* nell'inciso *nil Ioue maius erat*, in cui si percepisce che il principale nucleo di senso attivato dal discorso della prima Musa, gravitante attorno all'idea di

Ovidio sembra effettivamente depistare il lettore inserendo dettagli aratei all'interno di una partitura che segue Callimaco; vd. in part. le conclusioni della Boyd: "Ovid here simultaneously sends us back to his sources and thwarts our ability to rely upon them".

³⁰ Sugli aspetti politici e celebrativi legati a questo materiale mitologico vd. soprattutto Gee 2000, 126-153.

³¹ Loehr 1996, 271-291, nella sua disamina dei motivi portanti introdotti dalle Muse e sviluppati nel corso del libro; Gee 2000, 143-145, Pasco-Pranger 2006, 250-251.

superiorità, viene ora impiegato in modo concreto nella rappresentazione del potere, di un potere colto nella sua affermazione più matura. Come già nel caso dell'allocuzione di Polimnia, una perfetta equazione tra *maiestas* e *auctoritas*, e quindi tra Giove e Augusto, non è ricavabile in modo esplicito dal testo, ma ciò che ci interessa è che Ovidio metta in pratica, in un discorso a sfondo politico, un modello poetico delineato da una Musa, su cui si può già intervenire liberamente.

Nelle due sequenze successive l'argomento si fa più scopertamente politico, in quanto sono menzionati alcuni interventi augustei in materia di culti cittadini, e anche qui sono rilevabili spunti già presenti nei saggi offerti dalle Muse. Il passaggio incentrato sui Lari fa ricorso al motivo della vecchiaia, ma in modo assai diverso rispetto alla rappresentazione di Urania. L'altare dedicato da Curio ai Lari (i vecchi *Lares Praestites*) è ormai deteriorato dal tempo, e il poeta osserva che la *senecta* è in grado di rovinare anche le pietre, *uouerat illa (scil. signa) quidem Curius, sed multa uetustas / destruit; et saxo longa senecta nocet* (5, 131-132).³² La malizia ovidiana è palpabile, tanto nell'idea complessiva, opposta a quella di Urania, quanto nella ripresa 'rovesciata' di una frase della Musa (*censuram longa senecta dabat*, 5, 70; cf. *saxo longa senecta nocet*); insomma, il valore positivo della vecchiaia umana appare ora degradato in un'azione corrosiva. Ma non penso sia obbligatorio leggere questa opposizione in termini eccessivamente polemici. Come abbiamo già detto, i discorsi delle Muse si caratterizzano per il loro valore fortemente convenzionale, e una proprietà delle convenzioni è proprio quella di poter essere manipolate per creare nuovi significati. Dopo questa immagine impietosa della *uetustas*, infatti, emerge la figura dei Lari, rappresentati come difensori della città, *stant quoque pro nobis et praesunt moenibus Urbis, / et sunt praesentes auxiliumque ferunt* (133-134). Anche in questa formulazione si può cogliere un'eco del discorso della seconda Musa,

*Martis opus iuuenes animosaque bella gerebant
et pro dis aderant in statione suis;
uiribus illa minor nec habendis utilis armis
consilio patriae saepe ferebat opem.*

Le prerogative complementari di giovani e vecchi tratteggiate da Urania sembrano qui fuse armonicamente nella figura dei Lari, che vegliano sulla città con il vigore dei giovani e la saggezza dei vecchi. Poco più avanti torna il tema della vecchiaia distruttiva, ma vi si salda subito, per contrasto, l'immagine dei mille Lari di cui il Genio del principe ha dotato la Città, vv. 143-146:

*bina gemellorum quaerebam signa deorum
uiribus annosae facta caduca morae:
mille Lares Geniumque ducis, qui tradidit illos,
Urbs habet, et uici numina trina colunt.*

L'appropriazione di questa realtà religiosa da parte di Augusto è molto netta, tanto che egli non solo restaura le statue dei due Lari nei vari incroci di Roma, ma vi aggiunge come terza divinità il proprio Genio.³³ Il tema della *uetustas*, dunque, è impiegato per far risaltare l'azione ambivalente del principe, che da un lato restaura quanto è caduto, dall'altro crea qualcosa di

³² Sul tema della rovina degli edifici religiosi, per far risaltare, come qui, la figura di Augusto restauratore, cf. anche 2, 55-66, con la lettura di Herbert-Brown 1994.

³³ Su tutto il passo vd. la lettura di Pasco-Pranger 2006, 251-259, che ricollega l'argomento dei Lari al tema del rapporto tra generazioni. Tale rapporto prefigurerebbe il motivo della successione di potere da Cesare ad Augusto, destinata a trovare una realizzazione 'macroscopica' nella sequenza dei mesi di luglio e agosto. Del tutto diversa l'impostazione di Barchiesi 1994, 96-99, che invece legge nei versi di Ovidio, e nella mancata omologazione tra i vecchi *Lares* e i nuovi, un commento polemico all'autoritarismo del principe in materia di nuovi culti.

nuovo, una nuova triade divina (i due Lari e se stesso). E Ovidio, da parte sua, non perde l'occasione per dimostrare di avere tutti gli strumenti per includere nella sua poesia tale ambivalenza. Mi sembra dunque limitativo interpretare il passo solo alla luce delle opposizioni (*senecta* positiva contro *senecta* negativa): certo, la provocazione e l'umorismo sono sempre all'opera nel nostro poeta quando si tratti di convenzioni, ma credo sia più rilevante valutare con un respiro più ampio l'operazione ovidiana, tesa a dimostrare come un certo ingrediente poetico, inserito in un certo linguaggio, possa essere sfruttato abilmente ai fini di un discorso politico. Anche in questo caso, dunque, l'esempio delle Muse fa scuola e Ovidio ci presenta il suo personale svolgimento.

Chiude le calende una breve sezione relativa ai culti della Bona Dea, il cui tempio alle pendici dell'Aventino era stato dedicato proprio in questo giorno. Anche in questo caso abbiamo un'istituzione religiosa molto antica inglobata nel progetto di restaurazione augustea. Ovidio infatti, dopo aver menzionato la dedicante originaria (*dedicat haec ueteris Crassorum nominis heres*), ci informa anche che la ristrutturazione più recente è stata voluta da Livia, spinta dal desiderio di emulare l'operato del marito, *Liuiam restituit, ne non imitata maritum / esset, et ex omni parte secuta uirum* (157-158).³⁴ L'esposizione dell'argomento coinvolge però anche un passato molto più remoto, poiché a proposito del *Saxum*, la rupe aventina sotto cui sorge il tempio (da cui l'epiteto di *Bona Dea Subsaxana*), Ovidio ricorda che proprio in quel punto si posizionò Remo per trarre gli auspici nella famosa contesa con il fratello (*huic Remus institerat frustra, quo tempore fratri / prima Palatinae signa dedistis aues*). Si tratta di un accenno rapido, ma ci consente di osservare che anche il motivo delle origini di Roma rientra tra gli spunti messi a disposizione dai discorsi delle Muse, dato che sia Polimnia sia Urania avevano citato il primo re per dimostrare le radici antiche del proprio *aition*; Calliope, da parte sua, aveva sfruttato il tema attraverso il personaggio di Evandro, cui aveva fatto risalire la fondazione dei culti di Mercurio e di Fauno. Anche in questo caso, dunque, Ovidio mostra di avere gli strumenti adatti per rappresentare un potere che è sì innovativo, ma che allo stesso tempo vuole mantenere un forte legame con la tradizione e con il passato più remoto della Città.

Come forse sarà emerso, non voglio suggerire uno schema troppo rigido in cui a ognuno dei tre quadri delle calende corrisponda un singolo discorso di una Musa. Abbiamo parlato del filone di *Maiestas* che emerge dal passaggio di Giove e della Capra, ma è evidente che in quel racconto hanno un ruolo fondamentale anche il motivo astronomico e quello della pietà filiale (in senso lato: Giove compie un atto di omaggio verso la sua nutrice, cf. ancora i versi 127-128, *sidera nutricem ... fecit*), temi che si possono trovare ben delineati invece nel discorso di Calliope.³⁵ La mia idea è piuttosto che Ovidio voglia mostrare su due piedi una possibile applicazione delle potenzialità espresse nel passo programmatico delle Muse; la scelta dell'argomento politico è ovviamente finalizzata a catturare l'attenzione di un potere nuovo, in via di definizione, bisognoso di nuove forme di rappresentazione letteraria ma anche di un aggancio credibile con la tradizione. Trovo seducente leggere in questa luce anche la breve indicazione strutturale dei vv. 147-148: in chiusura al passaggio dei Lari, avendo ricordato l'intervento augusteo in questo ambito, Ovidio si interrompe bruscamente, rimandando la discussione al mese più appropriato, cioè quello di agosto, *quo feror? Augustus mensis mihi carminis huius / ius dabit: interea Diua canenda bona est*.³⁶ L'arresto è segnato da una formula di carattere drammatico, *quo feror*, che sembra volersi collegare idealmente al *qua ferar ignoro* del proemio. Quella frase, nel contesto della similitudine dell'incrocio, avviava il tema della

³⁴ Sul passo vd. Herbert-Brown 1994, 131-145.

³⁵ Pasco-Pranger 2006, 250-251.

³⁶ Non sono molti i rimandi ai libri non scritti (o comunque non pervenuti): 3, 55-58 (rimando ai *Larentalia* di dicembre), 3, 199-200 (*Consualia* di agosto; si noti che in questo caso si anticipa anche che Conso stesso farà da informante, *Consus tibi cetera dicet*); Feeney 1992, in una lettura fortemente politicizzata del poema, interpreta queste promesse smentite nell'ottica di una progressiva preminenza del motivo del silenzio a scapito della libertà di parola, che avrebbe come esito estremo l'incompletezza dell'opera stessa.

molteplicità di scelte possibili, destinato a trovare una definitiva conferma nel pareggio finale delle Muse. L'assenza di un indirizzo unico ed esclusivo nella poesia eziologica comportava, di fatto, la possibilità di imboccare qualsiasi strada; il *quo feror* del nostro passaggio torna a riproporre la stessa idea, mostrando come la strada imboccata possa portare, volendo, anche verso la celebrazione politica. Ingegnosamente, però, Ovidio rinvia tutto a una fase successiva, al mese di Augusto, come a volere promettere che in quel contesto saprà operare un dispiegamento totale di tutte le potenzialità creative della sua arte, di cui ha fornito qui solo un breve assaggio. Il tema del nome del mese, come abbiamo visto, puntava già in quella direzione, ma ora il lettore ha la certezza che la poesia di Ovidio saprà assorbire in tutte le sue forme una realtà politica e culturale completamente nuova.

Un ultimo dettaglio. L'ipotesi di considerare il passo delle calende come un unico blocco narrativo insieme al precedente dibattito delle Muse mi sembra suggerita anche da un'altra piccola indicazione strutturale. Come abbiamo visto, l'opera di restauro di Livia, che Ovidio menziona per il tempio di Bona Dea, è attribuita al desiderio di emulare il marito: *Livia restituit, ne non imitata maritum / esset, et ex omni parte secuta uirum* (157-158). Colpisce l'espressione *ex omni parte*, che riproduce, nella stessa sede metrica, la formulazione relativa al gran numero di strade nell'immagine del *uiator*: *cum uidet ex omni parte uiator iter* (5, 4). Può forse sembrare un indizio un po' troppo pallido di *Ringkomposition*, ma non è escluso che costituisca un segnale al lettore, affinché consideri proprio questo verso come la vera conclusione dell'ampia sequenza iniziale del libro. D'altra parte, se nei versi proemiali l'espressione veicolava lo smarrimento di Ovidio, sprovvisto di una guida sicura, ma introduceva, allo stesso tempo, il tema delle infinite possibilità della poesia, ora essa è attribuita alle infinite possibilità che il nuovo potere ha di plasmare il mondo contemporaneo. Augusto ha la facoltà di intervenire liberamente, così come la moglie ha il diritto di seguirlo "da ogni parte, ovunque", e il ruolo che la poesia ovidiana rivendica per sé in questa situazione è ormai chiaro. Anche Ovidio ha strade aperte da ogni parte, e proprio grazie a questa apertura si candida a interprete ufficiale della nuova stagione politica e culturale, mettendo a disposizione gli strumenti del suo mestiere, ma conservando allo stesso tempo la legittima (e irrinunciabile) autonomia dell'artista.

3. FLORA: RITRATTO DI UNA DEA

Iniziamo da una considerazione generale: maggio è un mese triste.

Questa premessa, solo apparentemente eccentrica, ci consente di collocare con maggiore consapevolezza il fenomeno ‘Flora’ all’interno di un preciso scenario culturale e, parallelamente, all’interno di un preciso programma poetico del cantore dell’anno romano.

Dunque, come ricorda giustamente Ogilvie, “although we think of it as a merry month, for the Romans it (scil. May) was on the whole rather gloomy”.

¹ Sull’atmosfera del mese grava fortemente l’influenza dei *Lemuria*, che rappresentano uno dei momenti più inquietanti del ciclo religioso dei Romani. Questi sono celebrati in tre riprese ravvicinate, il 9, l’11 e il 13, in un periodo ‘forte’ del mese, cioè esattamente a metà tra le none (il 7) e le idi (il 15), e dunque la loro collocazione strategica determina in modo preponderante lo spirito del mese, che per il resto, specialmente nella seconda metà, appare abbastanza privo di contenuti religiosi rilevanti.² La caratteristica dei *Lemuria* è quella di offrire una versione spettrale e terrificante del rapporto con la morte: se nei *Parentalia* di febbraio (dal 13 al 21) si ricordavano gli antenati defunti, in un clima di distesa e rassicurante armonia familiare, la ricorrenza di maggio serve invece ad allontanare il pericolo dei morti che ritornano a spaventare i vivi.³

La rielaborazione ovidiana tiene conto di queste suggestioni offerte dal calendario. La sezione sui *Lemuria* occupa in realtà uno spazio abbastanza ridotto, nemmeno un centinaio di versi (419-492), e contiene due pannelli: nel primo Ovidio riferisce (con quell’attenzione ai minuti aspetti rituali che colpiva Robert Schilling)⁴ i gesti apotropaici, accompagnati da formule di scongiuro, compiuti dal *paterfamilias* nel cuore della notte; nel secondo narra l’origine del rito e del nome, riconducendoli ad un incubo avuto da Faustolo e Acca Larenzia, in cui lo spettro di Remo avrebbe imposto di placare i defunti con riti a lui dedicati (*Remuria*, poi diventati *Lemuria*).

Le atmosfere cupe, tuttavia, oltrepassano decisamente il perimetro della specifica ricorrenza calendariale per investire il libro nella sua interezza. Al di là dei *Lemuria*, infatti, la narrazione di maggio si snoda attraverso una serie di ‘momenti bui’: la patetica morte di Chirone (vv. 379-414); il doppio quadro relativo alla costellazione di Orione, comprendente il concepimento innaturale del vedovo Irieto e la fine del cacciatore, fedele di Diana, che muore per difendere la dea dallo scorpione aizzato da Tellus (493-544); l’ambiguo rito degli Argei, dal quale Ovidio deve allontanare le dicerie che si tratti di un residuo di antichi sacrifici umani (impressione che comunque rimane sgradevolmente nell’aria, vv. 621-662). Merita una menzione speciale, in questo contesto, l’episodio di Iante e delle Iadi (159-182): anch’esso appartiene alla serie di passaggi mesti del libro (il giovane cacciatore viene ucciso da una leonessa e pianto dalle sorelle disperate, trasformatesi poi in astri per la loro *pietas*), ma ciò che colpisce è che il motivo delle Iadi riaffiori in diversi punti della narrazione.⁵ Il 2 maggio, quando racconta il mito di origine

¹ Ogilvie 1969, 84-85.

² Si segnala una sequenza di Agonalia-Tubilustrium-QRCF (*Quando rex comitavit fas*), dal 21 al 24, che riproduce in forma abbreviata quella analoga di marzo; e poi, soprattutto, la purificazione degli *Ambarualia*, che doveva tenersi negli ultimi giorni del mese. Si confronti, per contro, l’eccezionale ricchezza di riti agresti che affollava la seconda metà del mese precedente (a partire dai *Fordicidia* del 15 aprile fino all’inizio dei *Floralia* il 28). Per i dettagli su queste disposizioni del calendario si faccia riferimento a Sabbatucci 1988.

³ Sulla differenza tra le due ricorrenze vd. Sabbatucci 1988, 164-165; lo studioso rileva a riguardo anche possibili fraintendimenti di Ovidio, che in *Fasti* 5, 427-428 sembra considerare la ricorrenza di maggio come un’appendice (anche se più antica) a quella di febbraio, differenziando comunque sensibilmente le atmosfere nei due passi relativi.

⁴ Cf. Schilling 1992, *Intr.* XXII; cf. anche, su *Parentalia* e *Lemuria*, Schilling 1969.

⁵ Gee 2000, 196.

del gruppo astronomico, Ovidio pone la levata serale delle Iadi, mentre il 14 maggio sembra collocare quella mattutina (603-604, *idibus ora prior stellantia tollere Taurum / indicat*), ma quest'ultima, curiosamente, la collocherà di nuovo il 27, l'ultimo giorno di maggio (5, 733-734), e poi ancora il 2 giugno (6, 197-198). Questa distribuzione diffusa, ovviamente ingiustificata a livello astronomico, deve avere certamente una funzione caratterizzante. Personalmente intravedo la presenza di una sorta di disforico *Leitmotiv* avviato dalla vicenda patetica del giovane cacciatore, e il fatto più rilevante è che esso venga impiegato addirittura come nota di chiusura di tutto il nostro libro. L'ultimo distico, infatti, riferendo la seconda levata mattutina delle Iadi (*auferet ex oculis ueniens Aurora Booten / continuaque die sidus Hyantis erit*, 5, 733-734) le cita come *sidus Hyantis*, una menzione funzionale a far riaffiorare la figura del giovane e della sua tragica morte, a suggello di un libro improntato prevalentemente a toni tutt'altro che lieti.

In queste atmosfere cupe emergono, direi, solo un paio di figure 'felici'. Non mi riferisco alle Muse, né a Marte Ultore, protagonisti di sequenze certamente non funeste come le altre, ma nemmeno eccessivamente spassose. Parlo di Flora e Mercurio, che introducono invece un clima di maggiore distensione e spensieratezza. Non mi soffermo sul passaggio di Mercurio, celebrato alle Idi di maggio (5, 663-692): qui Ovidio inserisce una singolare preghiera pronunciata da un mercante, che, con un apparato impeccabile di formule, chiede cortesemente al dio di 'coprire' la sua condotta professionale non sempre irreprensibile. Il passaggio si chiude con la risata benevola di Mercurio, la cui tolleranza è giustificata dal non essere stato lui stesso, in gioventù, un modello di integrità (*talia Mercurius poscentem ridet ab alto, / se memor Ortygias surripuisse boues*, 5, 691-692). E la risata di Mercurio, come il profumo primaverile di Flora, è uno spiraglio di serenità del tipo che, come dicevo, non abbonda nel libro di maggio.

Flora, appunto. Prima di riprendere le caratteristiche di questa eccezionale creazione ovidiana, occorre fare ancora un paio di premesse. La prima sulla scia del discorso appena terminato: se è vero che la dea, con il suo carattere espansivo e condiscendente, rasserena le atmosfere plumbee del mese, è altrettanto evidente, però, che anche il passaggio dei *Floralia* conserva diversi aspetti che potremmo definire in vario modo inquietanti: la procreazione innaturale di Marte, ottenuta in modo quasi coercitivo da una Giunone nel pieno dispiegamento della sua prepotenza epica; il racconto della carestia, causata dalla delusione di Flora, che svela l'altra faccia di una dea generalmente associata alla vitalità e all'euforia; il tema della fugacità dei piaceri, *pendant* necessario alla concezione edonista che fa da sfondo alla personalità di Flora. Oltre che da questi elementi interni, d'altra parte, il clima gradevole dei *Floralia* è in parte viziato anche dagli episodi che si trovano a stretto contatto, la morte di Iante subito prima e quella di Chirone subito dopo. Non voglio dire che la disposizione degli episodi in sé sia sufficiente a minare i significati positivi attivati dal passo di Flora, ma la mia idea è che il rapporto del passo con il contesto del mese non vada letto in modo troppo unilaterale, e che anche l'impostazione generale del libro possa influenzare la lettura della sequenza specifica.

La seconda premessa riguarda anch'essa il contesto. Come è stato più volte osservato, la materia eziologica negli ultimi due libri dei *Fasti* tende a frammentarsi e a diventare meno omogenea. Carole Newlands, per esempio, interpreta la moltiplicazione degli informanti nell'ultima parte del poema come effetto di quella crisi autoriale che colpisce il narratore a partire dal fatidico appello alle Muse.⁶ La Boyd d'altra parte, come abbiamo visto, cerca di rintracciare degli elementi unificanti all'interno del quinto libro, proprio per correggere quell'impressione di "apparent randomness of several of the book's juxtaposed episodes".⁷ Senza tornare sui problemi sollevati dalle possibili interpretazioni di questa tendenza di fondo,

⁶ Newlands 1995, 51-86; la studiosa fa rientrare tra gli effetti di questa nuova impostazione anche l'incremento della mitologia astronomico. Cf. anche Merli 2000, 97: "gli ultimi due libri presentano un andamento e una struttura piuttosto lassi e meccanici [...] a paragone delle grandi campate e dei forti nuclei tematici che orientano il lettore in ciascuno dei libri precedenti".

⁷ Boyd 2000.

mi limito a osservare che, effettivamente, negli ultimi due libri i motivi portanti (se ci sono) si assottigliano sempre di più, e soprattutto si riducono di molto quelle grandi figure divine che in precedenza erano tali da dominare con la loro importanza l'inezienza del libro. Esiti come Giano, Carmenta, Fauno (e, se vogliamo, Lucrezia sul piano umano), Marte, Anna Perenna, Venere, Cibele, Cerere, diventano a mio avviso sempre più rari negli ultimi due libri, e Flora emerge, perciò, come uno degli ultimi grandi e memorabili personaggi del poema.

A questo proposito, colpisce fin da subito l'inizio ritardato dell'esposizione dei *Floralia*, una falsa partenza che agli occhi dei critici ha assunto, forse non del tutto a torto, l'aspetto di un vero e proprio incidente diplomatico. Ecco il fatto: le feste di Flora, all'epoca di Ovidio, hanno inizio il 28 aprile e si estendono per sei giorni, scavalcando il confine del mese e terminando il 3 maggio, con i giochi del Circo. Nell'organizzazione dei *Fasti* l'esposizione effettiva della festa è collocata nella parte finale di questo arco temporale, quindi nel quinto libro, ma già alla fine del quarto, in coincidenza con il primo giorno dei *Floralia*, Ovidio aveva accennato l'argomento, raffigurando l'ingresso in scena della dea: *mille uenit uariis florum dea nexa coronis / scaena ioci morem liberioris habet* (4, 945-946). Subito dopo, però, l'argomento viene rinviato, complice appunto la continuazione nel mese successivo, *exit et in Maias sacrum Florale Kalendas / tunc repetam, nunc me grandius urget opus* (vv. 947-948). Nel rinvio in sé non ci sarebbe nulla di strano, perché Ovidio, in teoria, è libero di trattare una festa lunga nel giorno che preferisce,⁸ ma la motivazione qui addotta (*nunc me grandius urget opus*) suona quanto meno indelicata nei confronti di Flora. Il *grandius opus* è quello introdotto subito dopo, e costituisce l'ultimo argomento del libro: la consacrazione del tempio di Vesta sul Palatino, all'interno del palazzo del principe, che va a integrare l'asse ideologico Apollo-Augusto già operante sul colle. Questa circostanza si presta ovviamente a una quantità di considerazioni, che non staremo a riprendere puntualmente.⁹ Che Ovidio non si impegni a proporre in modo molto levigato questa intromissione augustea nel calendario è cosa abbastanza evidente (diamone atto ai fautori dell'Ovidio 'anti-augusteo'), tanto più che l'esortazione con cui il poeta si rivolge a Vesta in apertura (*aufer Vesta diem*, 4, 949: "a strange command", Fantham *ad loc.*) non va nella direzione di interpretare il fatto come una banale coincidenza di date. D'altra parte, però, è vero che, come nota Molly Pasco-Pranger (2000, 215), Flora è costretta a cedere uno solo dei suoi sei giorni e che all'inizio del quinto libro le viene riservato uno spazio ben più ampio di quello che le sarebbe toccato in chiusura di un mese già saturo di argomenti. Categorie politiche a parte, dunque, il fatto certo è che Flora, personaggio corposo e importante (uno degli ultimi di questo genere, come dicevo), viene spostata essenzialmente per motivi 'di regia' (Wilkinson 1955, 251). Se un significato politico (e polemico) è sotteso al fatto che ella debba cedere il passo a una divinità augustea (o meglio, a una trinità augustea: Vesta, Apollo e Augusto),¹⁰ ciò non toglie che il suo dislocamento vada decisamente a suo vantaggio. Personalmente, dunque, con la Pasco-Pranger, tendo a non esagerare il conflitto di interessi: in fin dei conti anche il *grandius opus*, a dispetto delle attese, è congedato in pochi distici (4, 949-954; Smutek 2015, 251), e sia Flora sia Vesta avranno a tempo debito il loro giusto spazio (dominando una il quinto, l'altra il sesto libro).

In questo capitolo vorrei riprendere i principali elementi che contribuiscono a definire il personaggio di Flora e a farne un prodotto particolarmente ricco della fantasia ovidiana. Nell'arco di due centinaia di versi Ovidio realizza un edificio complesso e dalle linee

⁸ Su questi aspetti di organizzazione vd. Fantham 2002, 210-215; sulla libertà di disposizione del materiale anche Harries 1989.

⁹ Vd. per es. Barchiesi 1994, 122-126, Newlands 1995, 140-143, più recentemente Chiu 2016, 118-120. Giuste le riserve della Fantham *ad* 949: "Ovid's readers might be less sensitive than some modern critics to Augustan ceremonies being privileged over ancient fertility rituals". Sul rapporto tra Augusto e Vesta vd. Herbert-Brown 1992.

¹⁰ Fantham 2002, 204-205.

movimentate, disponendo con arte materiale di diversa natura, attingendo variamente, come di norma nei *Fasti*, al patrimonio religioso, mitologico e storico, impiegando modalità di discorso che vanno dal favolistico al sapienziale, passando da bozzetti pittorici ad ampi quadri narrativi, e ancora alla trattazione di minute questioni rituali, e infine accostando dati tradizionali a vicende di sconcertante novità.

Ma iniziamo da prima dei *Fasti*. Ricostruire l'identità e il significato della divinità chiamata Flora è compito assai arduo: le fonti a riguardo non sono abbondanti e, nella maggior parte dei casi, non consentono di chiarire molti dubbi che si affacciano spontaneamente alla valutazione di uno storico delle religioni. In questo problema la versione ovidiana di Flora si inserisce con un contributo ambivalente. Da un lato, infatti, fornisce diversi dettagli che, altrimenti, sarebbero completamente perduti (e sia detto qui: a dispetto di qualsiasi problema suscitato dalla sua natura letteraria, il nostro passo dei *Fasti* rimane per noi la maggiore fonte di informazioni su questa divinità); d'altra parte però lo sfavillante prodotto dei *Fasti*, con la sua buona dose di creatività, finisce spesso per oscurare i significati religiosi originari, relegando in una penombra indistinta tutto ciò che non è passato attraverso il filtro della selezione ovidiana. Dobbiamo perciò tenere conto che Flora noi la immaginiamo come Ovidio la immaginava, e anche che, dopo di Ovidio, non ne è rimasto molto altro.

Di recentissima pubblicazione è un volume di Lorenzo Fabbri, *Mater Florum. Flora e il suo culto a Roma*, che credo sarà considerato d'ora in poi il punto di partenza per ogni discussione su questa figura divina.¹¹ Il saggio, infatti, raccoglie tutte le informazioni note su Flora, ma soprattutto ha il merito di mettere a fuoco in modo esaustivo tutti i problemi ancora aperti. La soluzione di tali problemi è altra cosa, e infatti su molti punti lo studioso offre risposte tutt'altro che definitive, cercando anzi (a ragione) di ridimensionare letture troppo nette proposte in precedenza e mostrando, di molte, la scarsa fondatezza sulla base delle fonti. Fabbri affronta problemi importanti, che spesso sono sollevati da rapidissime ed enigmatiche affermazioni presenti nelle fonti letterarie, ma non suffragate da un adeguato riscontro archeologico (due capitoli interi sono dedicati a "questioni aperte"). In ordine sparso: le possibili origini sabine di Flora e la presenza di un tempio originario della dea sul Quirinale, collegato all'operato di Tito Tazio (da un passo di Varrone); l'esistenza di un *flamen Floralis* (Varrone) e di una misteriosa cerimonia chiamata *florifertum* (da un lemma di Festo); l'esistenza di un mese dedicato a Flora nei calendari latini; il ruolo di Flora come *ministra Cereris* (dalla tavola di Agnone) o *ministra Veneris* (da una nota degli *scholia recentiora* a Giovenale); il rapporto di Flora con le prostitute e l'identificazione di lei stessa con una prostituta (dai polemisti cristiani); la tradizione sul nome sacrale di Roma, che coinciderebbe con quello di Flora (da Giovanni Lido).¹² Tutti questi aspetti non sono strettamente necessari alla comprensione del testo di Ovidio, che è in sé perfettamente autonomo come prodotto letterario, ma sarebbero certamente utili nel caso in cui la creazione ovidiana volesse interagire con uno sfondo di idee e nozioni generalmente riconosciuto dal pubblico. È chiaro, per esempio, che un racconto come quello della nascita di Marte può essere apprezzato di per sé, e può anche offrire materia di infinite considerazioni sul piano letterario, ma peserà sempre l'incertezza relativa a molti elementi di contesto, come il rapporto di Flora con la maternità (rapporto magari suffragato da qualche elemento rituale agli occhi di un lettore

¹¹ Fabbri 2019. Finora la più completa trattazione dell'argomento era Wissowa 1912, 197-198, e le sue voci *Flora* e *Floralia* su RE 6.2, 2747, 24ss.

¹² Per le origini sabine Varr., *De Ling. Lat.* 5, 74; per il *flamen* Varr., *De ling. Lat.* 7, 45, all'interno di una citazione enniana; per il *florifertum* Fest. P. 81 Lindsay, *florifertum dictum, quod eo die spicae feruntur ad sacrarium*; Flora è definita *magistra Veneris* in *schol. rec. ad Iuu.* 6, 250; è addirittura *magistra Veneris* in Marziano Capella, *Contr. Pag.* 112-113. Per il giudizio dei Cristiani sulla presenza delle prostitute vd. per es. Lact. *Diu. Inst.* 1, 20, 10, Tert. *De spect.* 17, 3; Min. Fel. *Oct.* 25, 8 definisce Flora e Acca Larenzia *meretrices propudiosae*: ai Cristiani si deve la tradizione secondo cui Flora sarebbe stata in origine una prostituta che, dopo aver lasciato il suo patrimonio al popolo romano, iniziò a essere onorata con giochi pubblici (Lact. cit). L'enigma del nome sacrale (ἱερατικόν) di Roma è in Lyd. *De mens.* 4, 73.

contemporaneo), o un possibile legame tra la dea chiamata Flora e le originarie funzioni agricole della divinità chiamata Marte, e così via.

Flora, dunque, è divinità italica, sicuramente molto antica. La sua presenza fuori Roma è attestata per esempio dalla tavola osca di Agnone, che nomina una Flora gravitante attorno alla figura maggiore di Cerere (*Flhusai Kerriiai*). L'antichità del suo culto a Roma è generalmente sostenuta sulla base dell'esistenza di un *flamen* a lei consacrato, il *flamen Floralis* (terzultimo nella gerarchia dei *flamines*, subito prima del *Falacer* e del *Pomonalis*) e dalla presenza di un suo santuario sul Quirinale, antecedente alla fondazione del tempio più famoso sull'Aventino.¹³ È al tempio dell'Aventino che sono collegati i *Ludi Florales*, così come sono attestati storicamente. Questi giochi, che, come abbiamo già detto, ai tempi di Ovidio si tenevano in sei giorni, dal 28 aprile al 3 maggio, risalgono alla seconda metà del terzo secolo, come attestano anche altre fonti (cf. Tac. *Ann.* 2, 49, Plin. 18, 286). Da Ovidio apprendiamo che i fratelli Publicii, edili della plebe, avrebbero usato una parte del denaro ricavato da alcune multe per dei lavori alle pendici dell'Aventino, promuovendo la costruzione di una via carreggiabile, un *clivus* (ancora oggi è il Clivo dei Publici), sul cui tracciato si trovava appunto il tempio di Flora.¹⁴ Un'altra parte di quei soldi fu destinata a finanziare dei giochi in onore della dea. Solo in un secondo momento, però, cioè nella prima metà del secondo secolo, questi giochi furono resi annuali (e per questa notizia, invece, Ovidio è fonte isolata), forse come scongiuro in seguito a gravi dissesti nella produzione agricola. Un articolo assai circostanziato di Janine Cels Saint-Hilaire (1977) tenta di ricostruire il retroscena politico e sociale che avrebbe condotto ai due momenti della fondazione e dell'annualità dei *Ludi*. La lettura della studiosa è intrigante nelle sue linee generali, ma dà l'impressione di voler restituire un quadro troppo coerente e preciso, anche quando non sorretto con certezza dalle fonti. Fabbri, da parte sua, ha criticato alla studiosa di aver concesso troppo spazio agli aspetti politici a scapito del vero significato religioso connesso alla creazione dei *Floralia*, e certamente ha ragione a esprimere perplessità sui parallelismi (del tutto arbitrari) che la Cels Saint-Hilaire instaura tra *Floralia* e Bacchanali. Altri studiosi, poi, hanno cercato di integrare con ulteriori dettagli le informazioni fornite da Ovidio, individuando per esempio nelle fonti un possibile disastro ambientale che avrebbe portato all'annualità dei *Ludi* al fine di placare Flora. Rimando ancora al volume di Fabbri per la discussione di questi aspetti che, come dicevo, toccano solo in parte la nostra valutazione del passo ovidiano.¹⁵ Limitiamoci a osservare qui, però, che il tema dell'origine dei *Ludi* è di fondamentale importanza nel racconto di Ovidio, che gli dedica due ampi pannelli centrali, cioè i discorsi pronunciati da Flora ai vv. 279-294 (fondazione dei giochi di terzo secolo) e 297-330 (istituzione dell'annualità). È notevole che il poeta non si soffermi solo sulle questioni rituali (quelle verranno dopo, dal v. 355) ma anche, puntigliosamente, sulla storia dei giochi e sui personaggi che ruotano attorno a tale storia. Tanto più notevole se pensiamo che del tempio dell'Aventino, per esempio, Ovidio non fa alcun cenno, limitandosi invece a menzionare l'edificazione del clivo dei Publici (che è un dettaglio assai meno pertinente).

Ancora su Flora: per come la conosciamo, la dea (ma si intenda 'il suo culto') presenta una personalità fortemente popolare. La collocazione del suo tempio sull'Aventino, vicino a quello della triade 'plebea' di Cerere, Libero e Libera, ne è un indizio. Il racconto stesso di Ovidio sulla fondazione dei giochi punta decisamente sull'elemento popolare presente alle origini del culto, come si osserva bene nella storia della multa comminata ad alcuni cittadini ricchi, colpevoli di abusare di terreno di proprietà pubblica. La contrapposizione su cui si innesta il racconto è tra i *diuites* (si noti che il tema della ricchezza è messo in risalto anche dalla nota

¹³ Per il *flamen* vd. ancora Enn. *Ann.* 2, 117, tramandato da Varr. *De Ling. Lat.* 7, 45; Fabbri 2019, 184-186; Le Bonniec 1958, 196. Per il tempio del Quirinale Varr. *De ling. Lat.* 5, 158, Fabbri 2019, 16-19, LTUR 2, 254; Marziale aveva una casa nelle vicinanze (5, 22).

¹⁴ Del tempio non resta traccia. Sappiamo che fu restaurato da Augusto e ridedicato da Tiberio, e restaurato ancora da Simmaco nel quarto secolo d.C.; LTUR 2, 253-254.

¹⁵ Fabbri 2019, 115-139.

etimologica relativa a *locuples* e *pecunia*, vv. 279-282) e gli edili della plebe, che si ergono a difensori del *populus* contro l'arbitrio dei primi. Ora, questo aspetto popolareggiante del culto, che da Ovidio è legato anche a ragioni dotate di una loro dignità storica (ritorneremo ancora su questo punto), nella pratica rituale si traduce in una serie di usanze eccezionali, che dovevano colpire molto lo spettatore. Iniziamo da quelle che anche Ovidio cita, nell'ultima sezione del passo (vv. 355-374). Nel contesto di un rito per una dea chiamata Flora, patrona dei fiori, l'uso di vesti variopinte (*cultus uersicolor*, 5, 356) non è difficile da spiegare, ma Ovidio ne chiede ugualmente la *causa* (vuoi per sicurezza, vuoi per gratuita e sana piaggeria: ««magari perché nei fiori vi è ogni splendore di forme e colori?» - Flora fece segno di sì»...). Un secondo elemento, assai vistoso, è la caccia ad animali inoffensivi come lepri e caprioli, parodia del tradizionale combattimento gladiatorio. Anche in questo caso Ovidio approfitta della *causa* per mettere in luce un aspetto positivo della personalità di Flora: ai giardini di una dea di indole benevola e pacifica si addice questo genere di fauna. La natura compensativa del sacrificio animale (le bestie citate sono particolarmente funeste per la fioritura) non emerge dalla discussione di Ovidio, ma doveva costituire il senso originario della pratica.¹⁶ Ovidio cita anche, tra le peculiarità dei riti di Flora, la presenza delle fiaccole, motivate da un'affinità 'tematica' con la baldoria (per una sorta di proprietà transitiva: fiaccole = notte = baldoria, *uel quia deliciis nocturna licentia nostris / conuenit: a uero tertia causa uenit*, 5, 368-369).¹⁷ È possibile, però, che tale elemento non costituisse una parte integrante del rito, ma che semplicemente si giustificasse con la continuazione della festa nelle ore notturne e solo secondariamente venisse percepito come una caratteristica identificativa del culto.

Ovidio non cita le *sparsiones*, di cui sappiamo da Persio (5, 177-179):¹⁸ questa pratica (attestata anche in altre occasioni festive) prevedeva che i magistrati lanciassero fave e altri legumi al pubblico del Circo. Il significato originario, non del tutto chiaro, è forse legato a un auspicio di fertilità, ma comunque si tratta ancora di un aspetto che richiama la schietta componente popolare di questa festa.

Più incerta e delicata è la questione delle prostitute, che per noi è passata (non indenne) attraverso il filtro della tradizione cristiana. Per altro, il fatto che Ovidio sia stato molto reticente su questo punto indebolisce ulteriormente le nostre certezze a riguardo. La partecipazione di prostitute ai riti di Flora doveva essere un elemento notevole. Ovidio stesso, in una serie di considerazioni generali (e filosofeggianti) sulle caratteristiche della dea (5, 331-354), lo pone come un elemento ovvio, osservando: *turba quidem cur hos celebret meretricia ludos / non ex difficili causa petita subest*; ma la *causa facilis* che poi adduce, richiamando la preferenza di Flora per le frequentazioni plebee (*non est de tetricis, non est de magna professis: / uolt sua plebeio sacra patere choro*), non è in realtà molto illuminante. Erano forse delle prostitute a compiere la famigerata *nudatio* al termine dei *ludi scaenici*, usanza che Ovidio passa sotto silenzio, ma di cui sappiamo dal noto aneddoto di Catone ai *Floralia*.¹⁹ Ed è probabile che la presenza di questa categoria sociale si potesse ricollegare a qualche forma di controllo della professione da parte dello Stato.²⁰ Tuttavia sembra si possa escludere che Flora fosse una sorta di divinità tutelare delle prostitute; tale funzione era ricoperta piuttosto da Venere Ericina, come anche Ovidio ricorda (*Fasti* 4, 863-876, *numina, uolgares, Veneris celebrate, puellae / multa*

¹⁶ Concordo in questo con Fabbri 165-170, ritenendo meno probabile che tali animali fossero impiegati come simbolo di fertilità. Di *Floralicias feras* parla Mart. 8, 67, 4.

¹⁷ Sul passaggio vd. Merli 2000, 98-101, che ricollega giustamente l'elemento dei *lumina* al contesto erotico e simposiale.

¹⁸ *Vigila et cicer ingere large / rixanti populo, nostra ut Floralia possint / aprici meminisse senes*. Un riferimento alle *sparsiones* è anche in Hor. *Sat.* 2, 3, 168-169, anche se non si fa esplicita menzione dei *Floralia*. Che il poeta si riferisse a questa festa è però confermato dai commentatori antichi, cf. Ps. Acro *ad* 2, 3, 182; Fabbri 170-173.

¹⁹ L'aneddoto, secondo cui il vecchio Catone sarebbe uscito dal teatro vedendo che la sua presenza creava imbarazzo nel momento fatidico della *nudatio*, è noto da Val Max. 2, 10, 8; vi allude anche Mart. 1, *praef.*

²⁰ È l'idea di fondo di Sabbatucci 1988, 152-153, che però fornisce un'interpretazione molto arbitraria del fenomeno, intendendolo come «una specie di prestazione forzosa richiesta dallo stato romano alle prostitute».

professarum quaestibus apta Venus), mentre il legame delle prostitute con i *Floralia* doveva porsi su un piano diverso, forse più contingente. Dai pochi elementi certi che abbiamo è difficile ricostruire il significato religioso originario di questo dato rituale; in particolare è incerta la funzione da attribuire all'elemento della nudità (se di nudità 'rituale' si può parlare), e anche in questo caso gli interpreti hanno proposto diverse soluzioni, che vanno dall'aggancio con la fertilità alla funzione magico-apotropaica, o più semplicemente a un'estremizzazione parodica del mimo, che già di per sé prevedeva contenuti e forme piuttosto discinti. Al di là dell'interpretazione religiosa, condivido abbastanza il ridimensionamento che Fabbri, sulla scia di idee già avanzate da Cordier, opera circa la portata delle esibizioni di nudità.²¹ L'aspetto libidinoso non doveva probabilmente essere tale da sovrastare la funzione ludica, connessa alla rappresentazione mimica. Una componente scandalosa, o almeno provocatoria, doveva certamente essere presente (anche perché altrimenti non si spiegherebbe l'aneddoto di Catone), ma forse ai nostri occhi risulta esasperata dall'immagine trasmessa dalla letteratura cristiana successiva.

Queste, dunque, le linee fondamentali del culto, che ci aiutano a comprendere, seppure in modo sbiadito, che cosa può avere davanti agli occhi Ovidio quando si accinge a parlare dei *Floralia*. E il dato concreto, in questo caso, appare tanto più rilevante se si considera che, mentre i *Floralia* sono una festa antica, insolita e molto amata dal popolo, la divinità cui sono intestati, invece, non sembra dotata di una personalità particolarmente definita; il che per noi, e per Ovidio, coincide essenzialmente con il problema (serio) di non avere alle spalle una tradizione letteraria. Le tracce di Flora in letteratura prima di Ovidio sono veramente esigue. Se si eccettua la menzione enniana del *flamen Floralis*, per noi il nome di Flora appare per la prima volta in un passo delle Verrine, quando Cicerone ricorda di aver organizzato, in qualità di edile, anche i *Ludi Florales*: *habeo rationem quid a populo Romano acceperim; mihi ludos sanctissimos maxima cum cura et caerimonia Cereri, Libero, Liberaeque faciundos, mihi Floram matrem populo plebique Romanae ludorum celebritate placandam* (*Verr. 2, 5, 36*). Questa brevissima menzione non è in realtà priva di interesse, perché ci trasmette un'idea della divinità del tutto spoglia di aspetti triviali. Due elementi, in particolare, si segnalano per importanza: l'appellativo di *mater* conferisce alla dea uno spessore notevole, quale non ci si aspetterebbe considerando solo la parte licenziosa dei giochi, mentre il verbo *placandam* lascia filtrare l'idea di una potenziale pericolosità di Flora. Questi due aspetti dicono qualcosa sulla sua personalità divina, ed è curioso che si ritrovino entrambi in Ovidio. Il poeta infatti si rivolge a Flora chiamandola *mater florum* (5, 183), e il racconto della carestia, dovuta alla delusione di Flora per non essere stata adeguatamente onorata dai Romani, trova un perfetto riscontro in quell'esigenza di placare la dea di cui parla Cicerone.

La prima vera apparizione di Flora come personaggio 'fisico', per così dire, è in un passaggio del quinto libro di Lucrezio, in cui è raffigurata la processione delle quattro stagioni personificate. Flora è ovviamente nel corteo di Primavera (5, 737-740):

*it Ver et Venus et Veneris praenuntius ante
pennatus graditur, Zephyri uestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante uiui
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.*

La Primavera è accompagnata da Venere e dal suo *praenuntius* Cupido, cui segue Flora, che "sulle orme di Zefiro [...] sparge innanzi e riempie tutta la via di fiori luminosi e delicati profumi" (trad. di Armando Fellin). In questa breve pennellata possiamo individuare facilmente l'archetipo letterario di Flora, l'unica immagine nitida della dea che ci sia consegnata dalla

²¹ Fabbri 2019, 146-152.

tradizione poetica prima dei *Fasti*. È troppo azzardato sostenere che anche Ovidio avesse a disposizione unicamente questa rapida annotazione lucreziana, ma forse è un'ipotesi che non si allontana di troppo dal vero. Se qualche elemento in più su Flora esisteva in letteratura, dubito che fornisse della dea un ritratto molto più definito rispetto a quello di Lucrezio. Ad ogni modo, per noi la situazione è molto chiara: dopo questa apparizione occasionale nel poema lucreziano, Flora scompare senza lasciare tracce, per poi riemergere nei *Fasti* come soggetto poetico perfettamente formato e dotato di una personalità dirompente. Dunque, con qualche approssimazione, possiamo affermare che Lucrezio ci presenta una versione di base del personaggio (una sorta di 'proto-Flora'), da cui Ovidio potrebbe aver sviluppato una figura più ricca a partire da materiali di diversa provenienza. Vediamo subito quali elementi accomunano la versione lucreziana con quella ovidiana. Anche da Lucrezio la dea è chiamata "madre", come da Cicerone e Ovidio, e sospetto che questa convergenza si possa spiegare con il riferimento a un appellativo liturgico effettivamente impiegato nella pratica rituale. Lucrezio, inoltre, in una rappresentazione tutta esteriore della divinità, si concentra sul colore e sul profumo (*coloribus egregiis et odoribus*), com'è giusto che sia per la dea dei fiori. In Ovidio questi due elementi sono incorporati, ma disposti, direi, secondo un'attenta simmetria. Il profumo è collocato alle due estremità del passo, non all'interno del colloquio ma nella cornice narrativa. Prima che Flora inizi a parlare, il poeta osserva: *dum loquitur uernas efflat ab ore rosas* (5, 194), mentre al termine dell'ultimo discorso, quando la dea svanisce nell'aria, il profumo rimane come ultima traccia (e garanzia) della sua presenza, *mansit odor; posses scire fuisse deam* (5, 376). I due riferimenti al profumo hanno dunque una chiara funzione strutturale. Ma anche il tema del colore compare in due posizioni speculari. Il primo riferimento è nel primo quadro espositivo, nel discorso di Flora, che ricorda come, dopo aver ricevuto da Zefiro la signoria sui fiori, fosse stata proprio lei a spargerne nuovi esemplari sulla terra, riempendola di mille colori (*prima per immensas sparsi noua semina gentes: / unius tellus ante coloris erat*). Al di là degli importanti significati meta-poetici attivati dal distico (per cui vd. commento *ad loc.*), limitiamoci qui a osservare l'innocente esagerazione di Flora ("prima la terra era di un solo colore"), che tenderei a collegare con il fatto che il colore rappresenta un ambito di pertinenza tutto suo, per il quale ella non deve contendere con nessun'altra divinità. La natura agraria del nume di Flora, infatti, fa sì che le sue funzioni tendano spesso a sovrapporsi a quelle di altre divinità dello stesso ambito, prima fra tutte ovviamente Cerere.²² Ovidio stesso sembra esplorare con una certa audacia le affinità tematiche tra i due personaggi, adattando a Flora, come vedremo, un modello narrativo facilmente riconducibile alla biografia della divinità maggiore. Se è vero che l'esagerazione di Flora sul tema del colore serve, in qualche modo, a cogliere il suo orgoglio personale di dea, diventa allora interessante mettere in rapporto con questo passaggio anche il secondo riferimento al colore. Nell'ultimo quadro espositivo (si noti, come dicevo, la posizione speculare), Ovidio chiede perché le vesti rituali dei *Cerialia* siano bianche, mentre quelle dei *Floralia* sono variopinte. Abbiamo già detto che la domanda fornisce l'occasione al poeta per un complimento gratuito, ma rivediamo il passaggio completo:

*Cur tamen, ut dantur uestes Cerialibus albae,
 sic haec est cultu uersicolore decens?
 an quia maturis albescit messis aristas,
 et color et species floribus omnis inest?*

Di nuovo il tema del colore definisce l'individualità di Flora, e tale individualità questa volta è fatta reagire in modo esplicito contro un modello oppositivo, che non a caso chiama in causa la dea che più di tutte poteva oscurare, con la sua importanza, il ruolo di Flora nel panorama religioso. La domanda di Ovidio è abbastanza capziosa, perché volutamente indirizzata al

²² Sul rapporto tra le due divinità Fabbri 2019, 31-37; vd. inoltre il classico studio di Le Bonniec 1958, in part. 195-202.

complimento verso la seconda dea; e d'altra parte la risposta non fornisce un'immagine altrettanto elogiativa della sua 'rivale' (per il valore connotativo di *albescit* vd. il commento *ad loc.*). Collegando i due passaggi sul colore, potremmo facilmente parafrasare il pensiero di Flora: se non fosse stato per lei, il mondo sarebbe di un solo colore, quello bianco e anonimo di Cerere e delle sue messi.

Riconsiderando i versi di Lucrezio, dunque, vediamo che due attributi teoricamente scontati della personalità di Flora, profumo e colore, entrano in gioco nella costruzione ovidiana in modo assai calibrato per definire, dopo un lungo silenzio, il suo spessore di personaggio.

Esauriti gli spunti offerti dall'archetipo lucreziano, tutto quello che troviamo nella costruzione del personaggio, e che non riguarda gli aspetti concreti del culto, rimane per noi, di fatto, una novità. Se la cautela ci impone di evitare conclusioni troppo nette sull'inventiva ovidiana, d'altra parte un esame (anche superficiale) del passo lascia subito trasparire come i 'buchi' della biografia di Flora siano colmati con un ricorso evidente a modelli e schemi narrativi tradizionali, riadattati per l'occasione. Non si vorrà ridurre Flora alla somma di tutti gli spunti letterari individuabili, sia perché si può concedere a lei, come a chiunque, di non essere un *collage* di vite altrui, sia (soprattutto) perché si rischierebbe di perdere di vista l'eccezionale compattezza e coerenza del prodotto finale, che coincide, appunto, con uno dei più memorabili personaggi ovidiani.

Un'ulteriore osservazione a cornice. È un fatto assai rilevante che questa biografia 'composita', in cui il lettore è costantemente messo di fronte a schemi tipici ma rivisitati, e in cui il vecchio e il nuovo si fondono in modo piuttosto disinvolto, sia in realtà un'autobiografia. È Flora stessa, infatti, a parlare di sé, e senza particolari reticenze. Dico che è rilevante perché non è la stessa cosa presentare un personaggio nuovo, alla ricerca di una credibilità 'letteraria', per bocca di un narratore neutrale, o farlo presentare direttamente da se stesso, sfruttando le forme e i toni più vari della *Ich-Rede* (che, nel caso di Flora, oscillano sapientemente tra l'autocelebrazione e l'autocommiserazione). Va da sé che Ovidio è perfettamente consapevole dalle risorse offerte dalla narrazione in prima persona, specialmente quanto a potenziale ironico. Ed è proprio tale potenziale ironico a essere messo bene in evidenza quando il narratore cede per la prima volta la parola a Flora, ritendendola la migliore interprete di se stessa, vv. 191-192: *ipsa doce quae sis, hominum sententia fallax; / optima tu proprii nominis auctor eris* (Smutek 2015, 252). A questo invito segue, a brevissima distanza, per bocca della *auctor nominis sui*, un'identificazione onomastica del tutto inaudita e a stento credibile (*Flora-Chloris*): l'immediatezza della *pointe* non deve distrarre l'attenzione dalla portata generale dell'affermazione ovidiana, che a mio parere serve a denunciare, in partenza, il carattere soggettivo (diciamo pure arbitrario) di un'autobiografia costantemente in dialogo con una tradizione consolidata, da piegare alle proprie esigenze. Lasciando che Flora parli di se stessa e sottolineando la sua particolare credibilità in quanto *auctor sui*, Ovidio prepara il lettore a recepire molte novità a livello narrativo, ma anche ad apprezzare il gioco di una costruzione letteraria fondata su un'autorità autoreferenziale.²³

Riprendiamo dall'inizio l'esposizione ovidiana. Il primo quadro narrativo coincide con il primo discorso di Flora, ai vv. 195-274. La dea rivela che il suo nome originario era in realtà Clori, divenuto Flora come esito della pronuncia latina. Ninfa bellissima, attestata in un non meglio identificato *campus felix*, Clori-Flora fu notata dal dio Zefiro, che, dopo aver preso con

²³ Sulla risorsa dei narratori interni, molti dei quali (come Flora) omodiegetici, vd. soprattutto Murgatroyd 2005; Schiesaro 2002 rileva l'uso paradossale dell'*ipse dixit* nel panorama didascalico di Ovidio. Il caso degli informanti omodiegetici (da considerare probabilmente un'innovazione rispetto al modello callimacheo, Graf 2016) rappresenta l'apice di una circostanza comune nei *Fasti*, per cui una divinità presente influenza a suo favore il dettato del narratore; Harries 1989, 171, sul caso di Romolo (4, 809-862): "by virtually allowing Romulus to explain himself through his *uates*, Ovid has succeeded in making him utterly unbelievable and untrustworthy"; vd. anche Green *ad* 1, 469 per Carmenta.

la forza la sua verginità, la fece sua sposa conferendole la signoria sui fiori. Secondo capitolo: troviamo Flora alle prese con la sua nuova attività di dea dei fiori, circondata da un corteggio di divinità minori, Ore e Grazie. La dea dice di aver dato vita a nuovi fiori, citando a esempio prodotti della metamorfosi naturalistica di famosi fanciulli del mito (Giacinto, Narciso, Croco, Attis, Adone). A questo punto, con un passaggio assai poco levigato, rivela di aver contribuito persino alla nascita di Marte. Giunone, infatti, adirata per la nascita eccezionale di Minerva, voleva vendicarsi partorendo un figlio senza l'unione con lo sposo. Flora, dopo molte esitazioni, venne in aiuto alla regina degli dei toccandola con un misterioso fiore fecondante: nacque così Marte, che a tutti gli effetti può essere considerato una creatura di Flora, e che ricambiò il favore riservandole uno spazio nei culti della città del figlio.

Diversi commentatori si sono soffermati su questo o quell'aspetto delle evoluzioni autobiografiche di Flora, leggendole in generale come il tentativo di colmare un'identità sostanzialmente oscura. Come dicevamo, le lacune di Flora consistono di fatto in una carenza di tradizione letteraria, ed è per questo che il libro della sua memoria è, prima di tutto, un libro di 'fatti letterari'.

L'associazione tra i nomi Flora e Clori è considerata, in modo quasi unanime, un'innovazione partorita dalla fantasia di Ovidio, e dettata dalla necessità di trovare per la dea un corrispettivo greco tale da nobilitarne le origini.²⁴ L'aggancio fonetico tra nome latino e nome greco è teoricamente una garanzia dell'attendibilità di tale associazione, ma di fatto ne porta alla luce l'arbitrarietà.

Il lettore è già stato sottoposto a un gioco simile nel caso di Giano, nel primo libro. Anche il dio degli inizi presenta il serio problema di non avere un corrispettivo greco, ma Ovidio non fatica a trovarne uno: quello che i Romani chiamano *Ianus* i Greci lo chiamavano *Χάος*: *me Chaos antiqui (nam sum res prisca) uocabant / aspice quam longi temporis acta canam* (1, 103-104). Anche se non detto in modo esplicito, sembra che il lettore sia invitato a instaurare una dipendenza fonetica tra i due nomi. Green osserva a riguardo che alle spalle del riferimento potrebbe esserci un'analogia semantica tra il greco *χάσκειν* e il latino *hiare*, da cui Ovidio farebbe derivare i due nomi; io non escludo che il poeta potesse intendere la relazione anche in termini fonetici (complice senz'altro l'aspirazione iniziale), e quindi considerare *Ianus* come foneticamente dipendente da *Caos*.²⁵ La somiglianza dei nomi dovrebbe garantire l'identificazione, ma poco dopo Giano stesso dà un'informazione contraddittoria, facendo risalire il suo nome a un'altra parola (se non ad altre due): *praesideo foribus caeli cum mitibus Horis / (it, redit officio Iuppiter ipse meo: / inde uocor Ianus* (1, 126-128). La relazione qui sarebbe tra *Ianus* e *ianua*, quest'ultima nascosta dall'uso del sinonimo *fores*; ma di nuovo Green (*ad* 127) fa osservare una possibile allusione a una diversa etimologia, questa volta da *ire*, come emergerebbe dall'inciso del verso 127. Insomma, non è escluso che in pochi versi Ovidio metta alla prova la chiarezza mentale del lettore mettendogli di fronte ben tre etimologie di *Ianus*, pur senza proporre in modo esplicito delle alternative.

Nel caso di Flora, il gioco è ancora più evidente, perché qualsiasi lettore, anche il meno esperto di etimologie, potrebbe facilmente ricollegare il suo nome ai *flores* (parola 'tematica', ovviamente diffusissima nel testo). L'inaudita dipendenza da *Chloris* lascia interdetto il lettore, e mentre vorrebbe fornire una prova sicura dell'identificazione di Flora con quella ninfa greca, al contrario fa emergere, con garbata malizia dell'autore, il carattere fittizio della ricostruzione.

Al di là dell'osservazione fonetica, anche l'associazione della dea romana Flora con una ninfa greca Clori, insieme a tutto il suo bagaglio di vicende biografiche, è comunemente

²⁴ Così, per es., anche la Porte (1985, 239), che, tra tutte, è una delle voci più caute nell'invocare l'invenzione ovidiana. Cf. anche Barchiesi 1994, 178-179, "l'informazione della dea può essere controfattuale [...] ma, dopotutto, rivela qualcosa di pertinente al racconto delle sue virtù, con una delicatezza appropriata a una dea che vive nelle serie minori della società"; più recentemente Fabbri 2019, 61 (con rassegna di tutte le posizioni), Chiu 2016, 163.

²⁵ Si tratta per altro di una possibilità non esclusa dalla moderna scienza etimologica, cf. Ernout-Meillet s.v. *hio*.

considerata un'invenzione ovidiana.²⁶ Dei pochi personaggi chiamati *Χλωρίς* nel mito greco nessuno sembra identificabile con la nostra ninfa. La Clori più nota, fin da Omero, è certamente la Niobide sposa di Neleo e madre di Nestore, l'unica sopravvissuta alla strage compiuta dai figli di Latona. Una seconda Clori è moglie di Ampico e madre dell'indovino Mopso, una terza è una Pieride, trasformata in uccello con le sorelle.²⁷ In latino alcuni personaggi umani di nome Clori compaiono in contesto amoroso, ma non sembra che il nome sia inquadrabile in una sfera di significato univoca. In *Carm.* 2, 5, incentrato sulla figura della giovane e acerba Lalage, Orazio cita, come paradigma di un amore intenso del passato, ma comunque inferiore a quello per Lalage, una certa Clori, di cui dice che è *umero nitens / ut pura nocturno renidet / luna mari* (18-20); secondo l'interpretazione di Nisbet e Hubbard *ad loc.* il dettaglio coloristico consente di vedere nel nome un riferimento alla Niobide del mito, che secondo alcune versioni sarebbe sbiancata per l'eccidio della sua famiglia. Una seconda Clori è citata da Orazio in *Carm.* 3, 15, dove rappresenta invece il tipo della donna vecchia che tenta ridicolmente di competere con le giovani. In questo caso, il nome si può forse spiegare con un'allusione umoristica alla madre di Nestore (questa vecchia avrebbe infatti il nome della madre del personaggio vecchio per eccellenza; Nisbet-Rudd *ad loc.*). Terzo, in Properzio compare una Clori il cui nome è invece chiaro segnale della sua attività di *uenefica*, cioè di donna pratica di erbe e filtri magici, e questo per via dell'etimologia di *Chloris* da *χλωρός*, "verde" (*Prop.* 4, 7, 72, *si te non totum Chloridos herba tenet*; vd. Fedeli-Dimundo-Ciccarelli *ad loc.*). Sembra dunque che l'uso del nome, in poesia, abbia in genere un significato 'paradigmatico' (vuoi per un gioco etimologico vuoi per un riferimento al mito), e così si può dire anche per la nostra Clori, la cui futura funzione di dea della vegetazione è già sottintesa nel nome originario, che significa appunto la "verde".²⁸

Ma l'identità di Flora non si riduce all'identificazione con un nome 'parlante': il nome greco dà in realtà l'avvio a uno sviluppo biografico fortemente improntato a paradigmi tradizionali riconducibili a una narrazione 'alla greca', già a partire, come credo, dalla collocazione della vicenda nel tempo e nello spazio. Flora dice di essere stata *nymphē campi felicis, ubi audis / rem fortunatis ante fuisse uiris*. Il riferimento è verosimilmente alla terra abitata dagli uomini virtuosi dopo la morte: questo luogo, a seconda delle tradizioni, coincide con l'*Ἡλύσιον πεδῖον* (Omero) o con le *μακάρων νήσοι* (Esiodo; per i dettagli si veda il commento al distico); parlando di un *campus felix* e di *fortunatis ante uiris*, Ovidio mescola le due varianti, con un esito che estremizza il carattere convenzionale di questo luogo 'letterario'. Allo stesso tempo, la storia di Flora inizia in una primavera indistinta (*uer erat, errabam*), e in un'altra sede ho suggerito come questo dettaglio temporale possa essere interpretato come un riferimento alla primavera originaria del mondo, il *uer aeternum* di cui si parla nelle *Metamorfosi* (1, 107), cioè l'età dell'oro.²⁹

Passiamo ai fatti. La bellezza di Flora (dotazione 'di serie' per qualsiasi ninfa che si rispetti) le attira le attenzioni di un dio, Zefiro, che dopo un breve inseguimento la fa sua. La vicenda è riconducibile a uno schema narrativo fin troppo noto ai lettori del mito greco, e in particolare delle *Metamorfosi* ovidiane. La rapidità con cui Flora riferisce l'accaduto (*uer erat errabam, Zephyrus conspexit, abibam, / insequitur, fugio, fortior ille fuit*, 5, 201-202) può essere interpretata in diversi modi, ma certamente, a una prima analisi, fa emergere il carattere convenzionale del tipo di racconto, talmente comune da poter essere concentrato in un solo

²⁶ Le altre attestazioni, di molto successive, sembrano dipendere da Ovidio: cf. [Claud.] *App.* 15, 1-2, *Flora uenit. quae Flora? dea. an de gente Latina? / non reor. haec Chloris dicta per arua fuit* (si noti la ripresa di *Fasti* 4, 945, *mille uenit uariis florum dea nexa coronis*); vd. ancora, da ultimo, Fabbri 2019, 60-63.

²⁷ Per le testimonianze vd. commento *ad* 195.

²⁸ Ciò detto, merita forse ritoccare un'osservazione di Fabbri 2019, 62-63, che nota la contraddizione tra il colore omogeneo sottinteso da *χλωρός* (che egli traduce con "giallognolo") e la vivace policromia della dea dei fiori. Anche se la vicinanza fonetica tra *Chloris* e *Flora* era una ragione sufficiente per trascurare dettagli del genere, è possibile che Ovidio sfrutti consapevolmente il contrasto tra le connotazioni suggerite dai due nomi nel contesto dell'evoluzione del personaggio, che a partire da un fondo opaco e uniforme emerge poi in tutta la sua vivacità.

²⁹ Basso 2019.

distico, in cui l'eufemismo conclusivo (*fortior ille fuit*) sottintende un'evidente complicità con le conoscenze del lettore.

Tra le tante vicende analoghe che si potrebbero accostare a quella di Flora, basterà isolarne qui un paio. La prima è suggerita da Flora stessa. Riferendo dell'impresa del futuro marito, la dea osserva: *et dederat fratri Boreas ius omne rapinae, / ausus Erechthea praemia ferre domo* (5, 203-204). Il riferimento è alla nota vicenda del rapimento di Orizia da parte di Borea, che qui assume un valore paradigmatico, complice il legame familiare tra Zefiro e Borea. Nel dettato delle *Metamorfosi* (6, 682-721) la figura di Borea rappresenta in modo abbastanza emblematico il tipo del *raptor* (il termine è usato come ultima parola della sequenza narrativa; cf. Rosati *ad.* 6, 702-710), contrapposto all'immagine del pretendente 'a modo': il dio, infatti, dopo aver tentato vanamente di ottenere la ragazza con preghiere, si rende conto di dover cedere alla propria natura impetuosa e violenta, e rapisce Orizia con la forza, 6, 687-690:

*et merito! – dixit – quid enim mea tela reliqui
saeuitiam et uires iramque animosque minaces
admouique preces, quarum me dedecet usus?
Apta mihi uis est*

e poco oltre aggiunge: *hac ope debueram thalamos petisse, socerque / non orandus erat mihi, sed faciendus Erechtheus*. Il parallelo instaurato da Flora sfrutta il valore paradigmatico della vicenda di *rapina* di Borea già implicito nella narrazione delle *Metamorfosi*. Il rapporto familiare tra i due rapitori (Borea e Zefiro) favorisce l'analogia, ma il punto di vista di Flora, la vittima, instaura una significativa deviazione rispetto allo schema comune. La sequenza del rapimento di Orizia (*Met.* 6, 702-710) è ampia e mette bene in evidenza l'irruenza maestosa di Borea, di fronte al quale l'immagine della fanciulla si rimpicciolisce fino a diventare una figura muta, di cui si nota solo il terrore (6, 706, *pauidam*). Diversa è la narrazione di Flora, in cui la violenza è rappresentata con un tocco rapido e delicato, in un solo distico. Non è solo l'identità di Zefiro (tradizionalmente associato alla primavera) a favorire una visione meno brutale del fatto erotico, ma anche, e soprattutto, la cosciente strategia di rappresentazione di Flora, che punta a porre l'attenzione, più che sul fatto increscioso, sulla sua positiva conclusione, cioè il matrimonio. Anche il riferimento al genero divino (*generum matri repperit illa (scil. forma) deum*, 5, 200) sembra riprendere un dettaglio delle parole di Borea (*socer non orandus [...] sed faciendus Erechtheus*), ma con un rovesciamento umoristico: dal punto di vista di Flora è il genero, e non il suocero, ad essere 'accaparrato', e non è né la violenza né la preghiera la causa dirimente, bensì la bellezza che la dea si attribuisce. Il riconoscimento di un modello tipico consente così a Flora di inserirsi in una tradizione nobile, ma allo stesso tempo fa apprezzare al lettore l'umorismo sotteso alla personalizzazione di tale modello, con esiti assai diversi da quelli che ci si potrebbe aspettare dalla versione di una vittima.

A proposito di vittime omodiegetiche, un secondo racconto delle *Metamorfosi* che è spontaneo mettere a confronto con il nostro è quello di Aretusa (5, 601-620). Anche Aretusa si trova a riferire in prima persona di un proprio incontro sfortunato, quello con Alfeo. In questo caso la singolare coincidenza del punto di vista (quello della vittima, appunto) ci consente di apprezzare ancora meglio la rielaborazione di Flora. Va ricordato, preventivamente, che il racconto di Aretusa si inserisce in realtà in una raffinata architettura di discorsi riportati da dee ad altre dee, e tutto il resoconto appare sottoposto a pressioni esterne che ne influenzano l'andamento.³⁰ Ne è un esempio il motivo della bellezza, canonico nel ritratto di una ninfa, ma presentato da Aretusa come particolarmente inopportuno, *Met.* 5, 580-584:

³⁰ Le parole di Aretusa sono contenute nel canto di Calliope di fronte alle ninfe, e questo a sua volta è riferito da una Musa anonima a Minerva. Il fatto che il resoconto di Aretusa non termini, a dispetto della tradizione, con la vittoria del rapitore è stato messo in relazione con la sensibilità del pubblico coinvolto: la ninfa parla a una madre

*sed quamuis formae numquam mihi fama petita est,
 quamuis fortis eram, formosae nomen habebam.
 Nec mea me facies nimium laudata iuuabat,
 quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote
 corporis erubui, crimenque placere putau.*

L'insistita 'sconfessione' della propria avvenenza è ingegnosamente avanzata quasi a discolpa di fronte a un pubblico che, a tutti i livelli intra-diegetici, ha in antipatia il tema della violenza erotica e può quindi mostrarsi solidale con la protesta della ninfa. Assai diverso è il caso di Flora. Quest'ultima, da narratrice perfettamente autonoma (e autoreferenziale), ha interesse piuttosto a impostare il racconto di violenza in vista dello scioglimento matrimoniale. Flora condivide con Aretusa un certo imbarazzo per la propria bellezza, ma il suo è assai poco credibile: *quae fuerit mihi forma graue est narrare modestae / sed generum matri repperit illa deum* (5, 200). È interessante osservare come la stessa idea sia rielaborata con esiti diversi a seconda delle esigenze: per Aretusa la bellezza porta al funesto interessamento di Alfeo e questo, a sua volta, a una fuga inarrestabile, che trova nel resoconto della ninfa un'ampiezza proporzionale; nel caso di Flora, la bellezza porta a un nozze socialmente vantaggiose, e la sintesi estrema che caratterizza il distico della violenza fa sorgere dubbi legittimi circa la resistenza della vittima.

Una volta stabilita la sua signoria sui fiori grazie al matrimonio divino (è Zefiro stesso a conferirle il titolo di *dea floris*, 5, 209-212), Flora raffigura se stessa in una giornata qualsiasi all'interno del suo *hortus*, nel quale Ore e Grazie le fanno da corteggio, raccogliendo fiori e intrecciando corone (5, 213-222). Non occorre commentare il carattere pittorico del bozzetto tracciato in questi versi, che potrebbe facilmente trovare un riscontro concreto in qualche prodotto artistico di età ellenistica. Ore e Grazie sono figure abbastanza convenzionali nella letteratura e nell'arte greca. La loro presenza si individua perlopiù nel seguito di divinità maggiori, e la loro funzione è quella di abbellire un personaggio (solitamente con fiori) e, più in generale, di aggiungere grazia alla rappresentazione (sui dettagli si vedano le note *ad loc.* del commento). La dea romana approfitta della propria signoria sui fiori per intercettare due figure del *pantheon* greco legate a questo prodotto e assumerle nel suo personale corteggio, sfruttando così un dato tradizionale per rovesciare la sua condizione di subalternità.

Questa tendenza di Flora alle rivendicazioni (più o meno legittime), certamente dovuta alla necessità di uscire dall'anonimato in cui la spoglia mitologia romana l'ha relegata, diventa evidente nei versi successivi. La dea sostiene di essere stata la prima a introdurre nuovi fiori nel mondo (5, 221-228):

*prima per immensas sparsi noua semina gentes:
 unius tellus ante coloris erat;
 prima Therapnaeo feci de sanguine florem,
 et manet in folio scripta querella suo.
 tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos,
 infelix, quod non alter et alter eras.
 quid Crocon aut Attin referam Cinyraque creatum,
 de quorum per me uolnere surgit honor?*

Abbiamo già riflettuto sull'importanza strategica che il motivo del colore assume nel contesto. Alla rivendicazione iperbolica di Flora ("prima la terra era di un solo colore") si accompagnano le movenze celebrative di un topico *primus ego* riadattato (*prima ... prima*),

a cui è stata appena sottratta la figlia, Calliope parla a delle vittime abituali di violenza, la Musa anonima parla alla dea vergine per eccellenza. Su questi aspetti si veda il commento di Rosati *ad loc.*

funzionale a introdurre una materia che, ovviamente, è tutt'altro che nuova. Questa volta Flora si appropria della categoria di miti metamorfici, sostenendo che la maggior parte delle creazioni floreali, originate dalla metamorfosi di famosi fanciulli del mito, è in realtà riconducibile al suo operato. Tutte le vicende citate da Flora sono presenti nelle *Metamorfosi*, anche se con tagli diversi, che vanno dalla semplice menzione (Croco, Attis) all'ampio resoconto narrativo (Giacinto, Narciso, Adone). Inutile dire che l'intromissione della dea in queste vicende è tale da lasciare interdetto il lettore, che non ha mai letto nulla di simile altrove. Nel racconto delle *Metamorfosi* altre divinità sono coinvolte in queste vicende (nel ruolo di amanti dei suddetti fanciulli), ma queste ora da Flora sono passate sotto silenzio, per far emergere solo la sua competenza 'tecnica' sui fiori. Ancora una volta Flora, con il suo egocentrismo tutto incentrato sull'elemento floreale, sequestra una certa tradizione per fornirne una versione 'su misura', giocando con le aspettative che tale tradizione produce nel lettore.

Se questa sembra una mossa vagamente arbitraria da parte di Flora, la pretesa seguente potrebbe apparire fuori da ogni controllo. Tra le sue creazioni, dopo alcuni (innocui) fanciulli del mito, la dea sostiene di aver contribuito addirittura a far nascere Marte. Il dio della guerra, e progenitore di Roma, sarebbe nato grazie a un fiore misterioso con cui Flora avrebbe ingravidato Giunone per semplice contatto. Si tratta di una lunga sequenza narrativa (5, 229-260), in cui Flora si sofferma sui dettagli della visita di Giunone a casa sua, riportando il discorso sdegnoso della regina degli dei contro il marito e confessando i propri scrupoli a intervenire ai danni di Giove. Convinta mediante la garanzia dell'anonimato (*celabatur auctor*, 5, 249), Flora rivela di possedere un unico esemplare di un fiore inviabile dai campi Olenii, capace di ingravidare qualsiasi essere femminile. Staccato questo esemplare, la dea tocca il ventre di Giunone, che immediatamente concepisce Marte, destinato a nascere, come vuole la tradizione, in terra tracia. Questo racconto rappresenta uno dei maggiori enigmi del poema, per il quale la maggior parte dei commentatori ha pensato a un'invenzione ovidiana, come quella di Clori e Zefiro, anche se non è mancato chi ha visto affiorare qui una vicenda rara per noi perduta. Le ipotesi vanno da semplici supposizioni (relative all'esistenza di un mito autoctono sulla nascita di Marte, magari in relazione con la sua funzione agraria delle origini)³¹ a una ricostruzione circostanziata come quella della Porte, intrigante ma purtroppo non fondata su prove definitive.³²

Sono abbastanza convinto che il dettaglio del fiore mandato dai "campi Olenii" (enigma nell'enigma: l'indicazione geografica ci lascia perplessi per la sua oscurità) costituisca un riferimento molto importante, intertestuale o anche extra-testuale. Fiori miracolosi, e anche con proprietà fecondanti, sono ben attestati nel mito, ma non è possibile rintracciarne uno che, allo stesso modo, sia in grado di sostituire del tutto l'atto copulativo. D'altra parte che questo fiore sia in esemplare unico (252, *est hortis unicus ille meis*) è forse un indizio del fatto che anche noi lettori non dobbiamo affannarci troppo a cercarne un altro. Più intrigante è la provenienza: *Olenius* era ricondotto già da Frazer (e conseguentemente da Bömer) a due città greche (Ἰολέως), una in Etolia e l'altra in Acaia. Se in altri luoghi poetici *Olenius* vale decisamente "etolico" (cf. per es. Sen. *Oed.* 283), in questo caso i commentatori hanno puntato l'attenzione sull'area achea per la presenza di un tempio di Asclepio che potrebbe aver ispirato la

³¹ La tesi risale almeno a Usener 1875, che rintracciava elementi indoeuropei, e non è del tutto esclusa da Newlands 1995, 106.

³² Porte 1983 punta l'attenzione su una statua di Clori (la Niobide) presente nel tempio di Latona ad Argo secondo quanto si apprende da Pausania (2, 21, 9). Sempre Pausania informa che proprio accanto a quello di Latona si trovava un tempio di Era Anthea ("fiorita"), che secondo la Porte potrebbe aver suggerito a Ovidio il collegamento tra Clori-Flora e Giunone. L'ipotesi è ovviamente seducente, ma non si può escludere del tutto che si tratti di una fortunata coincidenza. Quanto all'aggettivo *Olenius*, la studiosa lo intende come un riferimento non a una località geografica, bensì al leggendario poeta Olen, cui Pausania attribuisce un inno a Era, nel quale si parlava dei figli Ares e Ebe (2, 13, 3; si noti tuttavia che il geografo non menziona alcuna particolarità relativa alla nascita delle due divinità). La studiosa propone dunque di vedere nel racconto ovidiano la trasposizione di qualche mito locale esistente in terra argiva e per noi perduto.

collocazione del fiore miracoloso, ma il legame appare troppo labile (per i dettagli vd. comm. *ad 5*, 251). Anch'io tenderei a valorizzare il significato di "acheo", ma per un'altra ragione, sulla base di un suggerimento di Bömer non adeguatamente sviluppato. Nel settimo libro della *Periegesi*, dedicato appunto all'Acaia, Pausania ricorda l'esistenza di due importanti santuari della Grande Madre Frigia e di Attis, uno a Dima e l'altro Patra (7, 17, 9-11; 7, 20, 3). Qui, specifica il geografo, Attis era venerato secondo la versione pessinuntea del mito, di cui egli fornisce un resoconto che coincide all'incirca con quello attestato anche da Arnobio (*Adu. Nat.* 5, 6): dal seme di Zeus, effuso su un sasso, sarebbe nato Agdisti, mutilato da Dioniso per la sua empietà; dai genitali di Agdisti, sotterrati, sarebbe nato un mandorlo (un melagrano: Arnobio). Una donna (anonima in Pausania, Nana in Arnobio), ponendosi una mandorla in seno rimane incinta e ne nasce Attis. Dopo varie vicende incestuose, anche Attis si evira e dal sangue versato dei suoi genitali nasce la viola. Questi fatti sono ambientati in Frigia, ma Pausania dichiara appunto che sono alla base del culto dei due santuari achei, e a metà strada tra i due si trova proprio Oleno (Pausania la menziona a 7, 18, 1). È possibile che parlando di *Olenia arua* Ovidio voglia intendere "acheo", richiamando una regione in cui sono vive, per ragioni culturali, tradizioni mitologiche incentrate su concepimenti eccezionali, sistematicamente disgiunti dal normale atto copulativo. Il dettaglio non servirebbe così a denunciare un modello esatto della vicenda (su cui continua a pesare il sospetto dell'invenzione), ma a fornire una provenienza 'credibile' per quel fiore misterioso, mandato da una terra in cui è normale, per così dire, credere a vicende di genitali che trasmettono la fertilità a elementi vegetali. Un sostegno a questa lettura proviene dall'esito della vicenda, in cui quel fiore nato dal sangue di Attis potrebbe aver fornito a Flora un buon aggancio per le sue rivendicazioni. Non è forse un caso che prima, nel catalogo dei fanciulli, Flora si fosse vantata di aver prodotto anche Attis (227), riferendosi appunto alla sua metamorfosi in viola (più che a quella in pino, poco coerente; vd. commento *ad loc.*). Che Flora abbia frequentazione con questo patrimonio mitologico è dunque assodato; che esso faccia da sfondo al concepimento di Marte è possibile, ma tutt'altro che certo.

Il dettaglio dei campi Oleni potrebbe quindi fornire un contesto alla vicenda narrata, ma la storia in sé, come dicevamo, rimane molto probabilmente frutto della fantasia di Ovidio. Ad accrescere i sospetti concorre un fatto evidente: il racconto, per quanto inaudito, è costruito a partire da un modello epico. Nella *Teogonia* esiodea, infatti, è Efesto a essere partorito da Era senza contatto virile, per ripicca nei confronti del marito (*Theog.* 927-929)³³, e allo stesso modo viene partorito Tifone nell'*Inno* ad Apollo ([Hom.] *Hymn.* 3, 305-355), mentre Ares, fin da Omero, è regolarmente figlio della coppia divina (così in Esiodo, *Theog.* 921-923). Nel suo racconto, dunque, Flora sembra aver operato uno scambio di persone, che risulta però tutt'altro che innocuo.³⁴ Possiamo comprendere le ragioni di fondo: aver aiutato a concepire lo zoppo Efesto o il mostruoso Tifone non sarebbe stato un grande vanto; tutt'altra cosa è aver favorito la nascita del progenitore di Roma. Che l'intento di Flora sia quello di accrescere la propria importanza, anche a prezzo di qualche aggiustamento della realtà (cioè della tradizione), lo capiamo d'altronde dalla conclusione del racconto: una volta fondata Roma, Marte vuole che anche Flora abbia un posto nella città del nipote (5, 259-260). Elena Merli, inoltre, ha messo in luce in modo convincente la presenza di un altro ipotesto, questa volta omerico, riconoscendo in tutto l'episodio un controcanto ironico di Ovidio al passo dell'*Iliade* in cui Zeus, esprimendo

³³ Aggiungo anche, di Esiodo, il fr. *inc. sed.* 343 M.-W. (probabilmente del *Catalogo delle donne*), finora poco valorizzato, per cui vd. il commento *ad 5*, 229-260. Sia nel racconto esiodeo, sia nella versione ovidiana lo sdegno della dea è causato dalla nascita di Atena-Minerva senza amplesso. È possibile che nel racconto esiodeo i due prodotti delle generazioni anomale, Atena e Efesto, si fronteggino anche per la loro comune funzione di tutela degli artigiani (vd. West *ad Theog.* 927); nella revisione ovidiana, Minerva e Marte sembrano invece legati dalla comune vocazione guerresca.

³⁴ Interessanti, ma destinate a rimanere poco valorizzate per le nostre conoscenze, sono le osservazioni di Newlands 1995, 105, che osserva come Ovidio tenda a limitare, se non a sopprimere, lo spazio che il calendario romano concede a Vulcano nel mese di maggio. Un effetto di questa limitazione potrebbe essere, appunto, il trasferimento della nascita di Efesto, sua controparte greca, alla figura ben più importante di Marte.

un totale disgusto per il figlio Ares, si dice almeno certo della propria paternità (*Il.* 5, 889-898).³⁵ L'idea che Flora abbia approfittato di uno spiraglio della tradizione letteraria per inserirsi in modo ingombrante è del tutto persuasiva, e ci consente di valutare quanto la sua appropriazione di modelli sia condotta in modo arbitrario e talvolta (si direbbe) sconsiderato. Ma è proprio giocando su questa libertà estrema, sanzionata programmaticamente dal narratore nel concedere la parola alla dea (*ipsa doce quae sis*), che l'«invenzione» ovidiana di Flora reagisce ai silenzi (altrettanto arbitrari) della tradizione. E non è un caso che le rivendicazioni avanzate dalla dea per uscire dall'anonimato siano disposte attentamente con un crescendo di intensità: appropriazione di uno schema narrativo convenzionale (racconto di inseguimento e violenza), attribuzione di un ruolo fondamentale in una sezione ben precisa dei miti metamorfici (creazione di fiori vari) e infine pretesa di aver dato origine a una delle divinità patrie di Roma.

Una volta scoperto il gioco di Flora, un passo come quello della fondazione dei *Ludi* annuali (è il terzo discorso della dea: 5, 297-330) si presenta ormai al lettore in modo del tutto lineare. Quando Ovidio chiede se i giochi fossero annuali già a partire dalla loro fondazione, Flora risponde negativamente e spiega come si sia arrivati agli *annua spectacula*. Offesa con i Romani per essere stata trascurata, la dea si dimenticò del suo incarico di protezione della fioritura, lasciando che il clima avverso guastasse i germogli, con conseguenze disastrose sulla produzione agricola. Anche in questo caso il discorso di Flora sembra rielaborare spunti ben noti per rendere credibile il suo discorso (sempre una credibilità paradossale, è chiaro, dato che comporta di inserirsi in tradizioni cui lei è notoriamente estranea). Il discorso si apre con una premessa teologica molto generale: tutti gli dei sono ambiziosi e desiderosi di onori, perciò è molto facile placarli con doni quando sono adirati; trascurarli però porta effetti disastrosi per gli uomini: anche i Romani trascurarono Flora e perciò furono puniti (297-304). Il discorso di Flora è segnato da quell'ironia che in Ovidio filtra sempre nella rappresentazione del divino. Le parole di apertura di Flora (*nos quoque tangit honor*) richiamano da vicino quelle di Giano, una divinità assai provocatoria nella confessione disincantata di debolezze e ipocrisie tipicamente umane: *nos quoque templa iuuant, quamuis antiqua probemus / aurea; maiestas conuenit ipsa deo. / Laudamus ueteres sed nostris utimur annis* (1, 223-225). A parte il fatto di porre gli dèi sullo stesso piano degli uomini (*nos quoque*), penso contenga una punta di umorismo, nel discorso di Flora, anche la presunzione di parlare (lei ultima arrivata) a nome di tutta la categoria (*turbaque calestes ambitiosa sumus*, 5, 298). Si percepisce una certa impertinenza quando Flora commenta l'indulgenza del sommo dio, sostenendo di aver visto più volte la mano di Giove, pronta a scagliare il fulmine, arrestata da un'offerta propiziatoria (301-302; si ricordi che la premessa teorica è sempre l'*ambitio* degli dei).

Il tema dell'ira divina è poi introdotto in un modo che è ormai prevedibile per il lettore: mediante analogie con vicende mitiche note. Flora cita tre casi di punizione dovuta a trascuratezza umana: Meleagro, punito da Diana; Agamennone, punito ancora da Diana; Ippolito, punito da Venere (per i dettagli sulle vicende rimando al commento). Ancora una volta Flora interagisce alla pari con vicende e personaggi di chiara fama, e ancora una volta lo fa in modo non troppo delicato (su tre esempi, ne accumula due relativi a Diana, facendola apparire come una dea particolarmente irascibile; e peraltro commenta con un'osservazione ammiccante: *uirgo est et spretos bis tamen ultra focos*, 308).

La narrazione dell'ira di Flora, che segue subito dopo, è uno dei momenti di maggiore tensione di tutto il passo. Anche qui il lettore riconoscerà facilmente un modello esemplare, rielaborato in modo personale da Flora. Parlando di effetti funesti sulla natura dovuti alla tristezza di una dea, è spontaneo pensare al dolore di Cerere per la perdita della figlia (vd. già Fantham 1992b, 51; nel commento vd. soprattutto 295-330n.). Se si confrontano i versi delle *Metamorfosi* dedicati all'argomento (*Met.* 5, 474-486) si troveranno alcune idee simili. Per

³⁵ Merli 2000, 136-138; per un'ulteriore lettura Fucecchi 2004; vd. commento *ad* 229-260.

esempio, sono comuni la falsa aspettativa creata dal prodotto agricolo, che nasce per poi morire, e la presenza del clima avverso, che guasta una natura non più protetta dai suoi numi tutelari, *Met.* 5, 481-482:

*fertilitas terrae latum uulgata per orbem
falsa iacet: primis segetes moriuntur in herbis,
et modo sol nimius, nimius modo corripit imber;
sideraque uentique nocent.*

Confrontiamo *Fasti* 5, 321-324:

*florebant oleae, uenti nocuere proterui:
florebant segetes, grandine laesa seges.
in spe uitis erat, caelum nigrescit ab Austris
et subita frondes decutiuntur aqua.*

L'intervento accorato di Aretusa, a favore della terra tanto fedele a Cerere (*neue tibi fidae uiolenta irascere terrae*, *Met.* 5, 491), potrebbe ricordare altresì l'appello di Zefiro, che in questo punto ricompare per cercare di far rinsavire Flora (*saepe mihi Zephyrus "dotes corrumpere noli" / ipsa tuas" dixit; dos mihi uilis erat*, *Fasti* 5, 319-320).

Flora però, come al solito, si ritaglia uno spazio di autonomia all'interno di un copione già scritto. Nel presentare la propria reazione di fronte alla negligenza dei Romani, si impegna a far capire che essa non consiste in una crudele volontà di vendetta, ma in una spontanea perdita di entusiasmo per il proprio incarico di tutela: *excidit officium tristi mihi: nulla tuebar / rura, nec in pretio fertilis hortus erat.*³⁶ La totale passività di Flora esprime bene la distanza dal modello di Cerere, che invece dimostra una violenza ben più attiva: *ergo illic saeua uertentia glaebas / fregit aratra manu parilique irata colonos / ruricolosque boues leto dedit aruaque iussit / fallere depositum uitiatique semina fecit* (*Met.* 5, 477-480). Che Flora voglia prendere le distanze da un certo modello diventa evidente nel commento che conclude la narrazione della carestia: *nec uolui fieri, nec sum crudelis in ira; / cura repellendi sed mihi nulla fuit*. In questa puntualizzazione leggo una rivendicazione di autonomia rispetto ai 'pregiudizi' che il lettore potrebbe avere vedendo qui impiegato un classico schema di 'ira divina'. Come nel caso del racconto di violenza, l'esibito adattamento di alcuni elementi convenzionali alla propria personalità porta alla luce il gioco condotto sui modelli ai fini dell'autorappresentazione.

Alla ricezione di diversi spunti narrativi, si aggiungono poi nella costruzione della figura di Flora altri ingredienti di varia natura e provenienza, di cui si può citare ancora un esempio. Al terzo discorso della dea segue una sezione in cui il narratore prende la parola per illustrare alcune caratteristiche della celebrazione dei *Floralia*, raffigurando l'atmosfera rilassata che li contraddistingue (5, 331-354). In questa sequenza, avviata da due termini tematicamente densi, *lasciuia* e *iocus* (*quaerere conabar quare lasciuia maior / his foret in ludis liberiorque iocus*), il motivo conduttore è ovviamente quello dei *flores*, di cui si ripercorrono le varie applicazioni in contesti leggeri, con un accumulo di *cliché* letterari. Dominante è il tema del banchetto (*tempora sutilibus cinguntur tota coronis / et latet iniecta splendida mensa rosa*), con varie appendici tra le più tipiche di questo ambito: la danza (*ebrius incinctis philyra conuiuia capillis / saltat, et imprudens utitur arte meri*), il *paraklausithyron* (*ebrius ad durum formosae limen amicae / cantat, habent unctae mollia sarta comae*), l'opposizione 'ideologica' tra acqua e vino (*nulla coronata peraguntur seria fronte / nec liquidae uinctis flore bibuntur aquae; / donec eras mixtus nullis Acheloe racemis / gratia sumendae non erat ulla rosae*), il motivo bacchico (*Bacchus amat flores: Baccho placuisse coronam / ex Ariadnaeo sidere nosse potes*). Notevole,

³⁶ Leiendecker 2019, 433.

inoltre, è la chiusura del passaggio, che, dopo la carrellata di considerazioni edonistiche, è segnata da una nota malinconica relativa alla caducità della giovinezza (*et monet aetati specie, dum floreat, uti; / contemni spinam, cum cecidere rosae*, 353-354): si tratta di un altro *topos* assai frequentato nella lirica amorosa e simposiale (cf. per es. Hor. *Carm.* 2, 11, 13-18 e la n. di Nisbet-Hubbard *ad* 1, 9, 16-17; Tib. 1, 1, 69 con Maltby), e qui si coniuga perfettamente con il motivo conduttore, essendo il fiore un elemento poetico assai predisposto a simboleggiare il carattere effimero della bellezza e della giovinezza.

Gli elementi fin qui messi in luce conferiscono alla dea un aspetto leggero e brillante, quale doveva certamente sembrare consono alla patrona di una festa come i *Floralia*. Il vistoso accumulo di elementi greci, il ricorso a tradizioni mitologiche più o meno note, ma comunque improntate a una forte letterarietà, avvicinano Flora a una delle tante figure greche che comunemente rendono più vivida la rappresentazione del fenomeno religioso nelle opere latine, compensando la scarsa ‘narrabilità’ del culto autoctono.

Ma a fianco di questi aspetti più leggeri, è costante nel passo la ricerca di un lato più serio della personalità di Flora, l’esigenza di emancipare Flora da quella visione di dea frivola in cui il culto contemporaneo (o almeno l’immagine popolare di esso) doveva averla relegata.³⁷ Dopo aver ricordato vari episodi della sua vita, fino alla nascita di Marte, la dea infatti mette in guardia Ovidio dal ritenere che la sua signoria si estenda solo sulle “tenere corone”, intendendo con queste tutto quel patrimonio di delizie e piaceri che naturalmente le si attribuiva: *forsitan in teneris tantum mea regna coronis / esse putes* (261-262). Questa frase, a mio avviso, rivela chiaramente quale sia l’aspettativa di partenza del lettore riguardo a Flora, un’aspettativa che ella cerca ora di correggere mostrando che il suo *numen* tocca un ambito ben più vasto rispetto a quello dei piaceri del banchetto. La dea elenca infatti una serie di contesti in cui la fioritura rappresenta un momento fondamentale (261-274); il buon esito di tutta la produzione agricola, dice Flora, dipende fortemente da un corretto processo di fioritura. In questi versi si ha di nuovo l’impressione che Flora, per reazione, miri un po’ troppo in alto: il suo elenco di ambiti di pertinenza (grano, viti, olivi, lenticchie, vino, miele) sembra un po’ troppo esaustivo, e inoltre è ancora la modalità del discorso in prima persona, quello dell’*optima auctor*, a velare di umorismo le sue pretese professionali. Ma non bisogna essere troppo maliziosi nel leggere questa operazione ovidiana. Fabbri raccoglie alcune testimonianze preziose per capire quanto, in effetti, questa fase del ciclo agricolo fosse considerata delicata e importante dagli scrittori di prosa tecnica.³⁸ D’altra parte, basta ricordare un passo di Varrone e uno di Plinio, relativi proprio ai *Floralia*, per avere una prova della fondatezza di questo discorso. Nel prologo del *De re rustica*, infatti, Varrone giustifica così l’inserimento della coppia Robigo-Flora nel catalogo delle divinità agresti: *quarto Robigum ac Floram, quibus propitiis neque robigo frumenta atque arbores corrumpit, neque non tempestive florent. itaque publice Robigo feriae Robigalia, Florae ludi Floralia instituti* (1, 1, 6). Sono dunque *frumenta* e *arbores* a essere interessati all’azione di Flora secondo Varrone. Non è privo di senso, dunque, che Flora dica *tangit numen et arua meum* (262) e poi elenchi *segetes, uinea* e *oleae* tra i prodotti da lei tutelati. Ancora più inclusivo è Plinio, che spiega che i *Ludi Florales* furono istituiti *ut omnia bene deflorescerent* (*Nat. Hist.* 18, 286). Le pretese della Flora ovidiana sono dunque indirettamente accreditate dalle notizie di questi due autori, il cui interesse non era certamente manipolare la realtà per restituire credibilità a un personaggio letterario.

D’altra parte, nelle sue rivendicazioni sul mondo della natura Flora fornisce anche, per così dire, l’argomento *e contrario*. Nella sezione relativa alla carestia, la dea traccia un quadro inquietante degli effetti prodotti dalla sua noncuranza. Al di là del gioco letterario compiuto sul modello esemplare dell’ira di Cerere, emerge in questi versi un’immagine abbastanza persuasiva delle implicazioni connesse alla svalutazione di Flora come potenza divina. Il

³⁷ Newlands 1995, 108.

³⁸ Fabbri 2019, 21-31.

passaggio è stato messo spesso in relazione (soprattutto ai fini della ricostruzione storica) a una nota del calendario di Preneste, che al 28 aprile indica la ricorrenza dei giochi aggiungendo, come motivo della loro fondazione, l'espressione *propter sterilitatem frugum*.³⁹ Anche in questo caso una fonte neutrale dà sostegno alle parole di Flora. Il disastro naturale era una prospettiva abbastanza verosimile nell'elaborazione teologica gravitante attorno a una divinità agreste, e dunque la costruzione ovidiana, pur non sottraendosi a una buona dose di artificio e ironia, non è priva di fondamento.

È notevole, poi, che nel suo secondo discorso, relativo alla fondazione originaria dei *Ludi Florales*, Flora si impegni in un'analisi di portata storica che non ci aspetteremmo da lei (5, 279-294). I giochi, secondo la sua ricostruzione, furono fondati con le multe comminate dagli edili della plebe ai cittadini più ricchi, che abusavano del terreno pubblico per il pascolo. L'aspetto più interessante, a mio parere, è che tutto il racconto punti a mettere in luce la componente popolare che sorregge la fondazione dei *Ludi*, certamente per motivare in modo indiretto l'aspetto leggero e 'informale' del rito contemporaneo. Come già accennato, l'azione è incentrata su una dialettica tra ricchi e *populus*. I ricchi agiscono impunemente in virtù della loro superiorità (*idque diu licuit, poenae nulla fuit*, 284), mentre i poveri non hanno un difensore (*uindice seruabat nullo sua publica uolguis*, 285). Emergono poi come eroi della vicenda gli edili della plebe, che si fanno carico della questione (*plebis ad aediles perducta licentia talis*, 287). Questi edili, peraltro, si chiamano Publici, come Flora non manca di ricordare, quasi a voler sottolineare la loro naturale vocazione per il bene del popolo. Dunque, Flora valorizza fortemente l'aspetto popolare del culto nel suo resoconto, anche appellandosi a una retorica da 'lotta di classe'; ma curiosamente tale aspetto è sottratto a spiegazioni prevedibili, che puntino al legame con una dea libertina, popolana e priva di serietà. La dea lo fa risalire piuttosto a una vicenda perfettamente inquadrata nel contesto storico e sociale della città. Il suo attuale discorso non ha più nulla delle fantasie mitologiche del precedente, ma è condotto con la precisione di uno storico, con abbondanza di termini tecnici (*poena, priuato, plebis aediles, res, uindices, multa, ex parte, locare*), con il riferimento parallelo a un elemento concreto e ben individuato del panorama geografico dell'Urbe (il *cliuus Publicius*, creato contestualmente alla fondazione dei *Ludi*, con lo stesso denaro, 293-294), e addirittura con una nota etimologica un po' estemporanea (*hinc etiam locuples, hinc ipsa pecunia dicta est*, 281), che rivela l'impegno erudito dell'oratrice nell'analisi del passato di Roma.

In un recente articolo ho cercato di mettere in luce il percorso svolto da Flora per costruire gradualmente un ritratto di sé più aderente alla sensibilità romana rispetto all'immagine di dea greca, libertina, dedita al *iocus* e ai piaceri del banchetto.⁴⁰ Quest'ultimo lato della sua identità è quello che il lettore si aspetta in partenza, soprattutto quando considera di avere tra le mani un libro di Ovidio, che già altrove nel poema ha dato prova di non interpretare la materia religiosa in modo troppo austero. La mia idea è che Flora, pur se divinità italica a tutti gli effetti, mostri di subire un processo che esiterei a definire di 'romanizzazione', ma che in effetti tende ad avvicinarla gradualmente a una mentalità romana più tradizionale. Nell'articolo in questione ho messo in luce come tale percorso di Flora si muova non solo, come sarebbe prevedibile, su coordinate spaziali, ma anche all'interno del tempo. La ninfa Clori delle origini, impegnata a vagare in un luogo favoloso e in una primavera indistinta (forse proprio la primavera del mondo, come dicevamo sopra), diventa una dea romana, con un culto ben attestato nell'Urbe, vero centro di gravità di tutto il poema, e con un dominio ben definito sui *tempora*. Il tema del tempo, in particolare, assume una duplice valenza, perché l'affermazione di Flora investe sia il tempo civile (la storia di Roma) sia il tempo naturale (il ciclo annuale della vegetazione, in cui la corretta fioritura è assicurata dal culto a lei dedicato). Come ho cercato di mostrare, la complessa interazione di Flora con il 'tempo di Roma' rappresenta a mio avviso un elemento

³⁹ Degrassi 1963, 132-133; ancora Fabbri 2019, 28-29.

⁴⁰ Basso 2019.

molto importante per comprendere il ruolo metapoetico della dea all'interno del poema. Ma su questo aspetto torneremo tra breve.

In questa raccolta, non del tutto esaustiva, degli spunti e del materiale che compongono il variegato autoritratto di Flora, vale la pena soffermarsi ancora brevemente sugli aspetti più formali dei suoi discorsi, sulla retorica che (tanto quanto i contenuti stessi) contribuisce a 'fare' il personaggio.

Va da sé che all'autorappresentazione di una dea così espansiva, e a un così ricco dispiegamento di temi e idee, non poteva corrispondere uno stile piatto e ripetitivo. Il carattere dirompente di Flora risulta anche, e prima di tutto, dalla sua inconfondibile favella.⁴¹

La prima impressione è che lo stile di Flora tenda, per così dire, all'abbondanza. La prima domanda di Ovidio (generica, certo, ma comunque abbastanza contenuta: *ipsa doce quae sis: hominum sententia fallax; / optima tu proprii nominis auctor eris*, 5, 191-192) dà il via a un'esposizione torrenziale di informazioni, alcune delle quali, come abbiamo visto, non sono di immediata assimilazione (si pensi ancora alla nascita di Marte). Dopo un'allocuzione di quasi ottanta versi (195-272), l'eloquio incontrollabile della dea si arresta improvvisamente, vuoi per un naturale esaurimento della materia, vuoi per la necessità di recuperare un contatto con l'ascoltatore, che nel frattempo è rimasto completamente senza parole (*talia dicentem tacitus mirabar; at illa / 'ius tibi discendi si qua requiris' ait*, 275-276). È buffo pensare che la formula vagamente impettita pronunciata da Flora (*ius tibi discendi, si qua requiris*) faccia emergere umoristicamente la sua consapevolezza di aver parlato un po' troppo e di dover concedere qualche spazio anche alle domande dell'intervistatore.

Un altro saggio della loquacità di Flora è ricavabile dal terzo discorso, relativo all'istituzione dei giochi annuali. Esso si pone come la naturale continuazione del precedente: Flora ha spiegato che i giochi furono istituiti dagli edili della plebe nelle circostanze che già abbiamo ricordato (5, 279-294); al termine della ricostruzione Ovidio ha un dubbio che riporta in forma indiretta: aveva sempre creduto che i giochi fossero annuali fin dalla loro fondazione; ma la dea nega e coglie l'occasione per spiegare anche l'origine dell'annualità (*annua credideram spectacula facta: negavit, / addidit et dictis altera uerba suis*, 295-296). Di nuovo è difficile non vedere dell'umorismo in un commento quale "disse di no e aggiunse altre parole ai suoi discorsi", così come nella forma indiretta della domanda di Ovidio, che risulta schiacciata dalla ripresa di Flora. Oltre a ciò, la risposta di Flora, che dovrebbe teoricamente costituire un'appendice a quanto appena raccontato, parte da molto lontano, con una serie di considerazioni teologiche e di *exempla* mitici relativi all'ira divina (297-310). Il senso dell'*excursus*, come abbiamo già visto, è quello di inserire la dea in una tradizione ben consolidata, ponendola sul piano di divinità come Giove, Diana e Venere. Ma ancora una volta non è da sottovalutare il risvolto umoristico, che emerge, in questo caso, dall'aposiopesi con cui Flora interrompe la serie di esempi: *longa referre mora est correctae obliuia damnis: / me quoque Romani praeterire patres* (311-312); svolta retorica abbastanza consueta, si sa, ma qui condotta con una punta di malizia, dato che l'argomento principale, cui Flora si affretta a tornare mettendo un freno alla sua loquacità, è lei stessa.

Come abbiamo visto Flora padroneggia bene la narrazione mitologica e sa parimenti adattare le dimensioni del racconto al significato che vuole fargli assumere all'interno della sua esperienza. Il resoconto della violenza di Zefiro è magistralmente concentrato in un solo distico (201-202), per dare l'idea che il fatto in sé non sia importante quanto le sue conseguenze; al contrario, la vicenda della visita di Giunone e della nascita di Marte è ripercorsa da Flora con notevole precisione; qui la narrazione comprende un articolato scambio di battute tra le due dee, indugia sui moti interiori e sui silenzi 'parlanti' di Flora (*uox erat in cursu: uoltum*

⁴¹ Murgatroyd 2000, 50, 148, "Ovid presents her in both (scil. tales) as a chatterbox who is eager to impress and build herself up"; Merli 2000, 81-83, "Flora è rappresentata come una personalità assai estroversa e subissa il poeta etiologico di informazioni anche non richieste"; Brookes 1992.

dubitantis habebam. / *'nescioquid, nymphe, posse uideris' ait*, 245-246), si sofferma in modo ostinato su alcuni dettagli (*protinus haerentem decerpsi pollice florem*, 255). Anche in questo caso il taglio narrativo risponde a esigenze strategiche: la narrazione circostanziata conferisce verosimiglianza a un fatto inaudito, e per di più consente a Flora di insistere sulla sua prestigiosa relazione con un personaggio del calibro di Giunone, riproducendo, anche questa volta, autorevoli modelli già scritti.⁴²

Ma accanto alla narrazione, Flora sa impiegare con scioltezza anche altri generi di discorso, come si può vedere nella seria analisi storica che racchiude la fondazione dei *Ludi*. Qui la trattazione si fa più compatta. Abbandonate le divagazioni mitologiche in contesto greco, Flora è molto abile a immettere subito il lettore in un'atmosfera romana, inaugurando il discorso con una nota etimologica per spiegare due termini latini (*locuples, pecunia*) e appoggiandosi all'immaginario topico della Roma primitiva (*cetera luxuriae nondum instrumenta uigebant / aut pecus aut latam diues habebat humum*, 279-280). Inoltre, abbiamo già osservato come questo passaggio sia intessuto di lessico tecnico, idoneo all'argomento trattato, aspetto su cui non è necessario insistere oltre.

Allo stesso modo, la dea mostra di prendere sul serio il suo ruolo di informante eziologica. A parte la parentesi etimologica, già citata, che apre il secondo discorso (*hinc etiam locuples, hinc ipsa pecunia dicta est*, 281), possiamo ricordare la 'chiusa eziologica' di due sequenze. La prima dopo la nascita di Marte, quando il dio, per ringraziamento, le concede uno spazio a Roma (259-260, *qui memor accepti per me natalis 'habeto / tu quoque Romulea' dixit 'in urbe locum'*: si noti come Flora imiti bene la gravità del pronunciamento di Marte); la seconda dopo la fondazione dei *Ludi*, cui si accompagna l'edificazione del *cluius* chiamato *Publicius* dal nome degli edili (293-294, *parte locant cliuum, qui tunc erat ardua rupes / utile nunc iter est, Publiciumque uocant*). Infine, nell'ultima sezione, riguardante gli aspetti di dettaglio nel rito dei *Floralia*, la dea risponde alla domanda sulle fiaccole con un'anafora tripartita di *uel quia*, assumendo un tono professorale che ha poco da invidiare a Varrone (363-368).⁴³

Anche a livello di linguaggio, dunque, Ovidio si sforza di restituire un ritratto nitido di una dea che era stata fino a quel momento una presenza sfocata in letteratura. La loquacità di Flora si esprime in forme e toni diversi a seconda delle occasioni, e in questo contesto propongo ancora un piccolo esempio. Nel suo primo discorso, la dea, dopo aver elencato le sue creazioni più prestigiose, passa a illustrare tutti gli ambiti della natura in cui la sua azione si manifesta. Il passaggio è molto interessante perché in esso non si fatica a riconoscere un esito del narcisismo di Flora, che, di fatto, canta un inno a se stessa (263-266):

*si bene floruerint segetes, erit area diues:
si bene floruerit uinea, Bacchus erit;
si bene floruerint oleae, nitidissimus annus,
pomaque prouentum temporis huius habent.*

La gravità del passaggio emerge chiaramente da diversi accorgimenti: al di là dell'anafora, i tempi futuri (con il vistoso quadrisillabo *floruerint*) conferiscono alle frasi una solennità quasi oracolare; in più, sospetto che nell'espressione *si bene floruerint* si possa percepire un'eco di qualche formula liturgica. Il nesso tornerà infatti più avanti, riferito al ciclo stagionale (*conuenere patres et si bene floreat annus / numinibus nostris annua festa uouent*, 327-328), e si può trovare simile anche in una formulazione di Plinio, che già abbiamo menzionato. Parlando dei *Floralia*, lo studioso annota che essi furono istituiti *ut omnia bene deflorescerent* (*Nat. Hist.* 18, 286), e la singolare coincidenza dell'avverbio *bene* potrebbe rimandare in effetti

⁴² Si vedano i vari riferimenti nelle note *ad loc.* del commento.

⁴³ Sulla costruzione del linguaggio eziologico di Flora in questo punto vd. anche Merli 2000, 98-100, e Miller 1983, "Flora speaks here as much like a didactic poet seeking to be complete as like a goddess who is supposed to provide certainty".

a qualche formula benaugurante. Non sarebbe assurdo, dunque, che Flora ricalcasse nelle sue parole una fraseologia che i lettori potevano associare al suo culto (e che per noi rimane, purtroppo, inafferrabile). In ogni caso, la gravità dell'inno non si sottrae del tutto all'ironia, non tanto per la presenza malcelata del nome di Flora nel passaggio, ma perché proprio lei aveva svincolato questo nome dalla dipendenza etimologica con *flos* e *florere*, dipendenza che qui invece è avallata con candido autocompiacimento. Se dunque qui si può sorridere della baldanza con cui la dea vanta i suoi meriti, più avanti, come già abbiamo detto, le stesse idee vengono riprese in modo assai più inquietante. Nel suo terzo discorso, raccontando di come, offesa con i Romani, avesse iniziato a trascurare i suoi compiti di tutela sulla natura, Flora recupera l'inno appena visto per torcerlo in una versione disforica. Gli stessi elementi naturali (grano, vite, olivi) vengono ora riproposti in ordine variato, 321-324:

*florebant oleae, uenti nocuere proterui:
florebant segetes, grandine laesa seges.
in spe uitis erat, caelum nigrescit ab Austris
et subita frondes decutiuntur aqua.*

Si noti come metrica e sintassi concorrano ad attivare la componente emozionale: la precedente struttura ipotattica con attacco dattilico (*si bene floruerint*) è qui sostituita da un monotono asindetico con attacco spondaico (*florebant*), e anche il bilanciamento interno dei versi appare modificato per mettere in maggiore risalto la distruzione rispetto alla fioritura:

*florebant oleae | uenti nocuere proterui
florebant segetes | grandine laesa seges,
in spe uitis erat | caelum nigrescit ab Austris*

di contro a:

*si bene floruerint segetes | erit area diues
si bene floruerit uinea | Bacchus erit ecc.*

Il ribaltamento dell'euforia originaria produce un quadro deprimente, sorretto in modo appropriato da una dizione cupa e pesante. Ed è significativo che nello scioglimento della vicenda, quando i *patres* si riuniscono per invocare il perdono di Flora dedicandole dei giochi annuali, ritorni la formula *si bene floreat* (vv. 327-328, cit. sopra), che sottolinea, anche a livello linguistico, il ricongiungimento con la situazione iniziale di prosperità.

Vale la pena segnalare ancora un dettaglio: è piccolo, ma rivela molto della cura ovidiana nel costruire l'eloquio di Flora. Nell'ultimo quadro espositivo del passo abbiamo l'unico vero e proprio scambio di battute tra il poeta e la dea: Ovidio chiede spiegazioni puntuali e Flora risponde in modo puntuale. Nelle tre domande che il poeta rivolge (ricordiamolo: vesti, fiaccole, animali) si nota un'esigenza di variazione nel movimento dell'intervista. La prima domanda è retorica: Ovidio si risponde da solo e Flora si limita ad annuire (*an quia ...? adnuit*); nel secondo caso la domanda è riportata in modo indiretto (*lumina restabant quorum me causa latebat*) e la risposta in forma diretta (*uel quia ... uel quia ecc.*); nel terzo, al contrario, la domanda è diretta (*cur tibi pro Libycis ecc.*), mentre la risposta è indiretta (*non sibi respondit siluas cessisse ecc.*). Possono sembrare calcoli pignoli, ma ci consentono di notare che, grazie a questa struttura, l'ultima parola pronunciata effettivamente da Flora nel testo è una parola tematicamente importante. Tra la seconda e la terza domanda, infatti, Ovidio chiede a Flora di sottoporle ancora una breve questione, se possibile ... *si liceat*; e la dea risponde *licet* (369-370). Travalicando il contesto specifico, il verbo rimane come l'ultimo pronunciamento, quasi

il testamento spirituale, della dea della *licentia*, l'ultimo (e forse unico vero) ammonimento destinato a sopravvivere in mezzo a un fiume di parole.

Al termine di questo esame, ciò che emerge è un ritratto nitido di Flora, condotto con pennellate decise da Ovidio per rinvigorirne l'immagine opaca che affiorava dalla tradizione letteraria. Quello che abbiamo sotto i nostri occhi è un personaggio imponente, che tuttavia, nella sua imponenza, non sacrifica nulla della grazia che deve contraddistinguere la dea dei fiori. Le dimensioni eccezionali di Flora, che, come dicevamo all'inizio, è uno degli ultimi personaggi memorabili del poema, poggiano su un'impalcatura letteraria di notevole ricchezza, e non sorprende perciò che la dea si predisponga a diventare una figura vivente della poesia ovidiana. È proprio la sua identità letteraria costruita *ex novo*, ma allo stesso tempo 'ricostruita' da matrici riconoscibili, è il suo essere in modo esibito un prodotto inedito dell'arte ovidiana a offrirla come deposito ideale di contenuti metapoetici. Su quest'ultimo aspetto molto si è scritto, mettendo in luce soprattutto le caratteristiche 'elegiache' di Flora.⁴⁴ Riprendo qui, per completezza, i punti essenziali.

Torniamo indietro ad aprile, quando Flora, nel giorno di inizio della sua festa, viene invitata a tornare nel mese successivo, per lasciare spazio, nel frattempo, alla Vesta del Palatino. Come abbiamo già visto, non si può dire che la giustificazione per tale rinvio ecceda in convenevoli: *tunc repetam, nunc me grandius urget opus* (4, 948), "ne riparlerò poi, ora ho urgenza di trattare un argomento più elevato". È molto importante, però, che queste parole ricordino molto da vicino la chiusura di *Am.* 3, 1, in cui, al termine del dibattito tra Elegia e Tragedia, Ovidio concedeva una dilazione alla poesia erotica, sapendo però che un'impresa più grande lo attendeva: *teneri properentur Amores, / dum uacat: a tergo grandius urguet opus* (*Am.* 3, 1, 69-70). La situazione appare invertita nel nostro testo (la precedenza è accordata proprio al *grandius opus*, Vesta), ma il richiamo testuale orienta in modo molto chiaro la lettura di Flora, che assume i tratti di un'opera programmaticamente 'non grande'. La contrapposizione tra elegia e tragedia che fa da sfondo, grazie alla memoria degli *Amores*, è ripresa ancora nel quinto libro nell'ultima sezione del nostro passo, quando Ovidio, descrivendo le caratteristiche generali del culto, commenta così la componente dei *ludi scaenici*: *scaena leuis decet hanc, non est, mihi credite, non est / illa cothurnatas inter habenda deas* (5, 347-348). La *leuitas* attribuita alla scena di Flora rispecchia ovviamente le caratteristiche concrete degli spettacoli tenuti ai *Floralia*, ma allo stesso tempo rientra nel repertorio di termini critici sovente impiegati per definire la poetica elegiaca (vd. comm. *ad loc.*). L'uso dell'aggettivo *leuis*, unitamente all'esplicita opposizione con la tragedia, rivela dunque che il significato del testo non agisce solo al livello pratico del rito storico, ma ha un forte valore metaletterario.

Poco più avanti troviamo un'altra importante opposizione tematica. Per motivare la presenza di prostitute nel rito, Ovidio spiega: *non est de tetricis, non est de magna professis / uolt sua plebeio sacra patere choro* (vv. 351-352). Abbiamo già osservato come a livello concreto tale spiegazione non sia molto illuminante. Ma ciò che ci interessa qui è di nuovo la componente letteraria. L'aggettivo *tetricus*, "arcigno", nella poesia d'amore individua una qualità anti-amatoria, indicando in particolare le *puellae* non troppo disponibili (*Am.* 3, 8, 61-62, *Ars* 1, 721), quindi del tutto diverse da quelle che affollavano i *Floralia*. L'espressione *magna professis*, inoltre, si può ricollegare alle manifestazioni di importanza tipiche del poeta epico. In un passaggio iniziale dell'*Ars poetica*, infatti, Orazio parla di *inceptis grauibus plerumque et magna professis* (v. 14), riferendosi molto probabilmente "to the beginning of an epic" (Brink *ad loc.*); poco più avanti egli aggiunge anche che *professus grandia turget* ("quello che si propone opere sublimi si gonfia", v. 27). Possiamo dire, quindi, che anche attraverso l'espressione *non est de magna professis* Ovidio, mentre descrive un dato concreto del culto, proclama anche che Flora è estranea a velleità di elevatezza poetica. Il rifiuto dei *magna* si

⁴⁴ Da ultima Chiu 2016, 158-172; vd. anche Newlands 1995, 122-123; 140-142, Pasco-Pranger 2004, 214-215.

ricollega idealmente al rinvio di fronte a un *grandius opus*, lasciando chiaramente intendere quale sia il luogo meno appropriato per cantare questa divinità.

In questa direzione si può forse interpretare anche un altro dettaglio del rito dei *Floralia*, l'ultimo commentato da Ovidio nel nostro passo. Il poeta chiede a Flora perché durante i *ludi* si caccino animali pacifici come lepri e caprioli al posto dei leoni. La dea risponde che i giardini, e non le selve, sono i luoghi a lei cari, e a questi luoghi non si adattano le bestie feroci (371-374). Premetto che una ricerca affannosa di contenuti meta-letterari non deve oscurare il senso concreto dell'informazione: sono convinto che per lo spettatore del Circo, abituato ad assistere alla caccia al leone durante tutto l'anno nelle grandi feste, dovesse costituire un aspetto piuttosto originale questa caccia parodica ad animali inoffensivi, ed è perciò assai comprensibile che Ovidio lo rilevi qui, a prescindere da qualsiasi altro genere di considerazioni. Ma il leone non è un soggetto poetico neutrale: è l'animale epico per eccellenza, materia di similitudini eroiche di cui si potrebbero fare decine di esempi a partire da Omero.⁴⁵ In generale, le similitudini di stampo epico, come è stato osservato, non sono frequenti nei *Fasti*, poema programmaticamente dedicato alla pace (*Caesaris arma canant alii, nos Caesaris aras*, 1, 13), e si può dire, anzi, che si concentrano tutte nell'unico episodio veramente bellico, la disfatta dei Fabii al Cremera nel secondo libro.⁴⁶ Delle tre similitudini qui impiegate la prima ha come oggetto proprio i leoni, per rappresentare l'aggressività dei soldati romani, destinata a un tragico epilogo, 2, 209-210: *non aliter quam cum Libyca de gente leones / inuadunt sparsos lata per arua greges*. Il modello fortemente maschile evocato dal leone, come oggetto dell'immaginario eroico, contribuisce a definire, in modo oppositivo, la veste elegiaca di Flora: la dea non ha nulla a che fare con una caccia maschile, ma ha relazioni solo con animali significativamente qualificati come *inbelles*, "inermi" (*inbelles capreae sollicitusque lepus*, 372). Può essere utile confrontare il nostro passaggio con l'elegia 2, 19 di Propertio, in cui il poeta, immaginandosi fuori Roma al seguito di Cinzia, dice di potersi dedicare alle arti di Diana, cacciando tuttavia non leoni e cinghiali, ma lepri e uccelli, 21-24:

*non tamen ut uastos ausim temptare leones
aut celer agrestis cominus ire sues.
Haec igitur mihi sit lepores audacia mollis
excipere et structo figere auem calamo*

L'abbassamento rispetto al codice maschile della caccia cruenta rientra nella scelta elegiaca di Propertio e ci aiuta a capire, per analogia, l'orizzonte poetico che fa da sfondo anche alla rappresentazione ovidiana di Flora.⁴⁷ Tornando ai *Fasti*, aggiungerei poi un dettaglio a mio parere significativo. Come abbiamo già visto, il passo dei *Floralia* è preceduto dalla triste vicenda di Iante, il giovane cacciatore figlio di Atlante, ucciso da una leonessa e pianto dalle sorelle che da lui prendono il nome, le Iadi. Il motivo della caccia si presenta nella vicenda di Iante secondo una dinamica abbastanza convenzionale: i primi tentativi, durante l'infanzia (*dum noua lanugo est*), sono rivolti contro animali pacifici, qui precisamente *pauidos ceruos* e *praeda benigna lepus* (173-174); con l'avanzare dell'età e della *uirtus*, Iante si dedica però incautamente alle bestie più pericolose, *apros* e *hirsutas leas* (175-176), e proprio cercando la tana di una leonessa gravida diventa lui stesso *Libycae praeda cruenta ferae* (177-178). L'aggettivo *Libycus*, che ricorre anche per i leoni di Flora, rientra nel repertorio convenzionale

⁴⁵ Da *Il.* 3, 23-26; sull'argomento è sempre prezioso Lonsdale 1990. Di contro ai circa quaranta esempi omerici, nell'*Eneide* le similitudini con il leone sono molto ridotte, e concentrate tutte negli ultimi quattro libri (9, 339-341; 9, 792-796; 10, 454-456; 10, 723-728; 12, 6-8).

⁴⁶ Sugli effetti epici (e anti-epici) all'interno della narrazione elegiaca dei *Fasti* vd. Merli 2000: l'intero capitolo IV è dedicato all'analisi dell'episodio dei Fabii, di cui vd. in part. 204-207 per la similitudine del leone.

⁴⁷ Fedeli *ad loc.*: "il lettore elegiaco, però, sa bene che l'imbelle poeta non potrà mai mutarsi realmente in un ardito cacciatore; se ne rende conto Propertio, che decide di rientrare nei limiti del suo personaggio e lo fa con un'accorta forma di *correctio*".

di attributi riferiti ad animali feroci, e proprio il suo carattere convenzionale induce a mettere in relazione i due passi (i due momenti si collocano a inizio e fine della stessa giornata, il 2 maggio); l'asse Iante-Flora sembra definire lo spazio ideologico entro cui si muove il poema. La tragica fine di Iante, un fanciullo che si misura con una concezione maschile, aggressiva della *uirtus*, rivelandosi però ancora inadeguato, si può leggere nell'ottica dell'inconciliabilità del modello epico con il programma del poema elegiaco, ma un centinaio di versi dopo l'immagine di Flora, con il suo rifiuto per la caccia cruenta, ripropone lo stesso concetto in versione 'positiva', diremmo vittoriosa.

Dunque, in questa implicita opposizione rispetto a generi più elevati, in questa *recusatio* disseminata tra le pieghe dell'analisi religiosa, prende corpo l'identità elegiaca di Flora, che poi lascia traccia anche a livello più superficiale: fiori, banchetti, vino, canti davanti alla porta chiusa (vd. ancora i vv. 331-354) sono tutti elementi che Flora tutela, in un certo senso, e che richiamano il mondo della poesia d'amore; Flora stessa con il suo profumo ricorda ancora l'immagine di Elegia in *Am.* 3, 1, 7, *uenit odoratos Elegia nexa capillos*.

La naturale affinità del narratore Ovidio con la dea che incarna l'ideale stesso della poesia elegiaca raggiunge l'apice nel congedo.⁴⁸ Quando la dea lascia la scena, rimane solo il profumo, segno inconfondibile della sua presenza; il poeta allora chiude con un'invocazione, affinché Flora protegga il canto, che metaforicamente deve fiorire per sempre, come gli elementi naturali soggetti alla sua tutela. Nel distico occupato dall'invocazione sono due gli elementi che attirano particolarmente l'attenzione: al v. 376 compare per la prima e unica volta nel poema il nome di Ovidio, che per una fortunata circostanza sembra naturalmente predisposto a 'fiutare' l'ispirazione della dea dei fiori (*floreat ut toto carmen Nasonis in aeuo*); in secondo luogo nel pentametro, che chiude l'intero passo, Ovidio chiede che il suo petto sia cosparso da Flora con i suoi doni (*sparge precor donis pectora nostra tuis*), un gesto che è stato giustamente ricollegato (ovviamente con i debiti adattamenti) alla richiesta che Callimaco rivolgeva alle Grazie di Paro al termine del primo quadro espositivo degli *Aitia* (fr. 7, 13-14 Pf., ἔλλατε νῦν, ἐλέγοισιν δ' ἐνιψήσασθε λιπώσας / χεῖρας ἐμοῖς, ἵνα μοι πουλὸν μένωσιν ἔτος; cf. anche l'analoga indicazione temporale: ἵνα μοι πουλὸν μένωσιν ἔτος, *floreat ut toto ... in aeuo*).⁴⁹ Bastano questi due dettagli a far comprendere l'eccezionale portata di questa invocazione, che è paragonabile, direi, solo a quella riservata a Venere all'inizio del quarto libro. Dedicandole il libro di aprile, il poeta si dichiarava sempre di proprietà della dea, nonostante la nuova impresa del poema antiquario (*et uatem et mensem scis, Venus, esse tuos*, 4, 14); Venere allora aveva toccato con il mirto le tempie del poeta, al quale si erano rivelata improvvisamente la materia da cantare (*mota Cytheriaca leuiter mea tempora myrto / contigit et 'coeptum perfice' dixit 'opus'*). L'ispirazione di Venere riguardava tecnicamente l'argomento del poema (al poeta si rivelavano le *causae dierum*), ma l'insistenza sui trascorsi tra il poeta e la dea, e la particolare affinità del narratore con Venere proprio in quanto dea dell'amore, facevano assumere all'invocazione un valore che travalicava i confini stessi della materia erudita. Con Flora questa apertura diventa ancora più evidente, perché la sua influenza non riguarda la materia specifica del poema, ma più in generale il *carmen*, la poesia di Ovidio, cui si augura di fiorire in ogni tempo.

La *sphragis*, dunque, si pone al termine di un percorso in cui Ovidio definisce il privilegio di Flora di incarnare una precisa concezione poetica, che proprio nei *Fasti* trova un terreno ideale per realizzarsi.

È il momento di trarre alcune conclusioni da questo lungo ritratto di Flora. La dea rappresenta una eccezionale creazione di Ovidio, che nella prima parte del libro ha proclamato l'infinità produttività della sua scelta poetica, fornendone già, come abbiamo visto nel capitolo

⁴⁸ Sull'invocazione molto si è scritto: vd. in part. Chiu 2016, 171-172, Tola 2009, Newlands 1995, 123, Barchiesi 1994, 123, Miller 1983.

⁴⁹ Barchiesi 1994, Miller 1982.

precedente, diversi saggi. Flora è l'esempio più imponente di questa libertà: Ovidio ha preso una divinità che la tradizione gli consegnava in forma poco 'narrabile' e l'ha trasformata in un personaggio perfettamente definito, memorabile, tale da dominare l'ultima parte del poema. In più ne ha fatto la patrona della poetica elegiaca, cioè del linguaggio che sorregge l'impianto dei *Fasti* in collaborazione con il filone centrale della poesia antiquaria. Ancora una volta, dunque, Ovidio mostra di saper rielaborare materiale tradizionale per creare un prodotto poetico inedito, che sorprende con la sua novità, ma allo stesso tempo appare perfettamente integrato nell'opera in cui è inserito, grazie soprattutto al dialogo con una tradizione comunemente riconosciuta. È, questa, una dialettica delicata, che Ovidio sa condurre con risultati assai credibili, e che, come già ho accennato, va incontro alle esigenze di una stagione culturale dominata (e in massima parte prodotta) da un potere insieme antico e nuovo.

Con Flora Ovidio si ritaglia uno spazio personale, di autonomia, nella civiltà augustea, proponendo valori che sono ancora in linea con la sua produzione precedente, ma che allo stesso tempo interagiscono con codici assai diversi, all'interno di una cornice culturale complessa (Newlands 1995, 104, parla di "conflicting cultural codes"). A poca distanza dal nostro passo, Ovidio collocherà l'importante sezione di Marte Ultore (5, 545-598), che per molti aspetti potrebbe rappresentare il *pendant* di Flora: una grande divinità femminile, pacifica e sostanzialmente ignorata dalla cultura augustea è fronteggiata dal grande dio maschio e guerriero che costituisce uno dei centri della propaganda contemporanea. Le stesse considerazioni si possono estendere anche al rapporto con Vesta, la grande divinità augustea del sesto libro che, all'opposto di Flora, è espressione esemplare della castità e di una sacrale (quasi ineffabile) gravità.⁵⁰ Situazioni come queste non vanno lette necessariamente in termini di opposizione ideologica, ma semmai come esiti della complessità culturale di cui i *Fasti* vogliono essere espressione. Flora è un prodotto di Ovidio, come Marte Ultore e Vesta sono un prodotto di Augusto. Quando queste realtà diventano oggetto di letteratura, tra esse si possono creare relazioni molteplici e spesso ambigue, ovviamente soggette alla suprema libertà del poeta, che per esempio può scegliere di movimentare le cose facendo raccontare a Flora (una narratrice omodiegetica e quindi sempre sospettabile!) di aver fatto nascere Marte con un fiore. Il lettore non è tenuto a procedere per 'scarti' progressivi, attribuendo di volta in volta un atteggiamento sincero o sovversivo al poeta, ma piuttosto a prendere atto di come quel poeta rifiuti, quasi in modo sistematico, la semplificazione. Come abbiamo visto, il dibattito delle Muse all'inizio del libro serve a non far perdere di vista l'ampiezza di possibilità culturali che la poesia ovidiana vuole trasmettere, ed è sotto questa luce che dobbiamo leggere Flora e tutto quello che la circonda. E Flora, da parte sua, si congeda dal moderno lettore 'radicale', forse non meno che dal principe antico, ricordando le infinite risorse della poesia e, soprattutto, il singolare privilegio di rendere compatibili esigenze discordi: *licet*.

⁵⁰ Per il confronto ideologico tra Flora e le divinità augustee vd. soprattutto Newlands 1995, 104-121 (Flora-Marte) e 140-141 (Flora-Vesta).

PREMESSA E NOTA AL TESTO

Ho scelto di commentare il quinto libro dei *Fasti* per colmare una lacuna nel panorama degli studi recenti sul poema. Commenti importanti sono stati prodotti negli ultimi vent'anni (Fantham 1998 al quarto libro, Green 2004 al primo, Littlewood 2006 al sesto, Ursini 2008 a una parte del terzo, Robinson 2011 al secondo; recentemente Heyworth 2019 ancora al terzo), ma il quinto libro non dispone ancora di un commento approfondito (l'ultimo, dopo Bömer 1957-1958, è Brookes 1992, di taglio assai ridotto). Ho selezionato, nella prima metà del libro, le due sequenze più estese e omogenee, in modo da favorire un'interpretazione di ampio respiro. Il commento si basa sul testo stabilito da Alton, Wormell e Courtney per l'edizione Teubneriana (Leipzig 1997⁴), da cui si distanzia unicamente in due casi: 5, 44 per la scelta di *firma* contro *culta*; 5, 206-207 per la conservazione dell'intero distico. Rimando alle singole note di commento per la discussione dei problemi testuali più rilevanti, con un confronto tra le altre edizioni maggiori. Per agevolare la lettura del saggio introduttivo ho riportato nel testo anche la sequenza dei vv. 111-158, che per i limiti temporali imposti dal corso di dottorato non ho potuto includere nel commento.

FASTORUM LIBER QUINTUS

Quaeritis unde putem Maio data nomina mensi? non satis est liquido cognita causa mihi. ut stat et incertus qua sit sibi nescit eundum, cum uidet ex omni parte, uiator, iter,	1
sic, quia posse datur diuersas reddere causas, qua ferar ignoro, copiaque ipsa nocet. dicite, quae fontes Aganippidos Hippocrenes, grata Medusaei signa, tenetis, equi. dissensere deae; quarum Polyhymnia coepit prima (silent aliae, dictaque mente notant):	5
‘post chaos ut primum data sunt tria corpora mundo inque nouas species omne recessit opus, pondere terra suo subsedit et aequora traxit: at caelum leuitas in loca summa tulit; sol quoque cum stellis nulla grauitate retentus et uos, Lunares, exsiluistis, equi. sed neque terra diu caelo, nec cetera Phoebos sidera cedebant: par erat omnis honos. saepe aliquis solio, quod tu, Saturne, tenebas, ausus de media plebe sedere deus:	10
nec latus Oceano quisquam deus aduena iunxit, et Themis extremo saepe recepta loco est, donec Honor placidoque decens Reuerentia uoltu corpora legitimis imposuere toris. hinc sata Maiestas, hos est dea censa parentes, quaque die partu est edita, magna fuit. nec mora, consedit medio sublimis Olympo aurea, purpureo conspicienda sinu; consedere simul Pudor et Metus. omne uideres numen ad hanc uoltus composuisse suos.	15
protinus intrauit mentes suspectus honorum: fit pretium dignis, nec sibi quisque placet. hic status in caelo multos permansit in annos, dum senior fatis excidit arce deus. Terra feros partus, immania monstra, Gigantas edidit ausuros in Iouis ire domum. mille manus illis dedit et pro cruribus angues, atque ait ‘in magnos arma mouete deos.’	20
	25
	30
	35

exstruere hi montes ad sidera summa parabant
 et magnum bello sollicitare Iouem; 40
 fulmina de caeli iaculatus Iuppiter arce
 uertit in auctores pondera uasta suos.
 his bene Maiestas armis defensa deorum
 restat, et ex illo tempore firma manet.
 assidet inde Ioui, Iouis est fidissima custos, 45
 et praestat sine ui scepra timenda Ioui.
 uenit et in terras: coluerunt Romulus illam
 et Numa, mox alii, tempore quisque suo.
 illa patres in honore pio matresque tuetur,
 illa comes pueris uirginibusque uenit; 50
 illa datos fasces commendat eburque curule,
 illa coronatis alta triumphat equis.
 finierat uoces Polyhymnia: dicta probarunt
 Clioque et curuae scita Thalia lyrae.
 excipit Uranie: fecere silentia cunctae, 55
 et uox audiri nulla, nisi illa, potest.
 ‘magna fuit quondam capitis reuerentia cani,
 inque suo pretio ruga senilis erat.
 Martis opus iuuenes animosaque bella gerebant,
 et pro dis aderant in statione suis; 60
 uiribus illa minor nec habendis utilis armis
 consilio patriae saepe ferebat opem;
 nec nisi post annos patuit tunc curia seros,
 nomen et aetatis mite senatus habet.
 iura dabat populo senior, finitaque certis 65
 legibus est aetas unde petatur honor,
 et medius iuuenum, non indignantibus ipsis,
 ibat, et interior, si comes unus erat.
 uerba quis auderet coram sene digna rubore
 dicere? censuram longa senecta dabat. 70
 Romulus hoc uidit selectaque pectora patres
 dixit: ad hos urbis summa relata nouae.
 hinc sua maiores tribuisse uocabula Maio
 tangor, et aetati consuluisse suae.
 et Numitor dixisse potest ‘da, Romule, mensem 75
 hunc senibus’, nec auum sustinuisse nepos.
 nec leue propositi pignus successor honoris
 Iunius, a iuuenum nomine dictus, habet.’
 tunc sic, neglectos hedera redimita capillos,
 prima sui coepit Calliopea chori: 80
 ‘duxerat Oceanus quondam Titanida Tethyn,
 qui terram liquidis, qua patet, ambit aquis;
 hinc sata Pleione cum caelifero Atlante

iungitur, ut fama est, Pleiadasque parit.
 quarum Maia suas forma superasse sorores 85
 traditur et summo concubuisse Ioui.
 haec enixa iugo cupressiferae Cyllenes
 aetherium uolucris qui pede carpit iter;
 Arcades hunc Ladonque rapax et Maenalos ingens
 rite colunt, luna credita terra prior. 90
 exul ab Arcadia Latios Euander in agros
 uenerat, impositos attuleratque deos.
 hic, ubi nunc Roma est, orbis caput, arbor et herbae
 et paucae pecudes et casa rara fuit:
 quo postquam uentum est, 'consistite', praescia mater 95
 'nam locus imperii rus erit istud' ait.
 et matri et uati paret Nonacrius heros,
 inque peregrina constitit hospes humo;
 sacraque multa quidem, sed Fauni prima bicornis
 has docuit gentes alipedisque dei. 100
 semicaper, coleris cinctutis, Faune, Lupercis,
 cum lustrant celebres uerbera secta uias;
 at tu materno donasti nomine mensem,
 inuentor curuae, furibus apte, fidis.
 nec pietas haec prima tua est: septena putaris, 105
 Pleiadum numerum, fila dedisse lyrae.'
 haec quoque desierat: laudata est uoce suarum.
 quid faciam? turbae pars habet omnis idem.
 gratia Pieridum nobis aequaliter adsit,
 nullaque laudetur plusue minusue mihi. 110

1. A K · MAI · F

Ab Ioue surgat opus. prima mihi nocte uidenda
 stella est in cunas officiosa Iouis:
 nascitur Oleniae signum pluuiiale Capellae;
 illa dati caelum praemia lactis habet.
 Nais Amalthea, Cretaea nobilis Ida, 115
 dicitur in siluis occuluisse Iouem.
 huic fuit haedorum mater formosa duorum,
 inter Dictaeos conspicienda greges,
 cornibus aeriis atque in sua terga recuruis,
 ubere, quod nutrix posset habere Iouis. 120
 lac dabat illa deo; sed fregit in arbore cornu,
 truncaque dimidia parte decoris erat.
 sustulit hoc nympha cinxitque recentibus herbis,
 et plenum pomis ad Iouis ora tulit.
 ille ubi res caeli tenuit solioque paterno 125
 sedit, et inuicto nil Ioue maius erat,
 sidera nutricem, nutricis fertile cornu

fecit, quod dominae nunc quoque nomen habet.
 Praestitibus Maiiae Laribus uidere Kalendae
 aram constitui paruaque signa deum: 130
 uouerat illa quidem Curius, sed multa uetustas
 destruit; et saxo longa senecta nocet.
 causa tamen positi fuerat cognominis illis
 quod praestant oculis omnia tuta suis:
 stant quoque pro nobis et praesunt moenibus Urbis, 135
 et sunt praesentes auxiliumque ferunt.
 at canis ante pedes saxo fabricatus eodem
 stabat: quae standi cum Lare causa fuit?
 seruat uterque domum, domino quoque fidus uterque:
 compita grata deo, compita grata cani. 140
 exagitant et Lar et turba Diania fures:
 peruigilantque Lares, peruigilantque canes.
 bina gemellorum quaerebam signa deorum
 uiribus annosae facta caduca morae:
 mille Lares Geniumque ducis, qui tradidit illos, 145
 Urbs habet, et uici numina terna colunt.
 quo feror? Augustus mensis mihi carminis huius
 ius dabit: interea Diua canenda Bona est.
 est moles natiua, loco res nomina fecit:
 appellant Saxum; pars bona montis ea est. 150
 huic Remus institerat frustra, quo tempore fratri
 prima Palatinae signa dedistis aues;
 templa patres illic oculos exosa uiriles
 leniter adcliui constituere iugo.
 dedicat haec ueteris Crassorum nominis heres, 155
 uirgineo nullum corpore passa uirum:
 Liuia restituit, ne non imitata maritum
 esset et ex omni parte secuta †uirum†.

2. B F

Postera cum roseam pulsus Hyperionis astris
 in matutinis lampada tollet equis, 160
 frigidus Argestes summas mulcebit aristas,
 candidaque a Calabris uela dabuntur aquis.
 at simul inducent obscura crepuscula noctem,
 pars Hyadum toto de grege nulla latet.
 ora micant Tauri septem radiantia flammis, 165
 nauita quas Hyadas Graius ab imbre uocat;
 pars Bacchum nutrisse putat, pars credidit esse
 Tethyos has neptes Oceanique senis.
 nondum stabat Atlas umeros oneratus Olympo
 cum satus est forma conspiciendus Hyas: 170
 hunc stirps Oceani maturis nixibus Aethra

edidit et nymphas, sed prior ortus Hyas.
 dum noua lanugo est, pauidos formidine ceruos
 terret, et est illi praeda benigna lepus:
 at postquam uirtus annis adoleuit, in apros 175
 audet et hirsutas comminus ire leas;
 dumque petit latebras fetae catulosque leaenae,
 ipse fuit Libycae praeda cruenta ferae.
 mater Hyan et Hyan maestae fleuere sorores
 ceruicemque polo subpositurus Atlas. 180
 uictus uterque parens tamen est pietate sororum:
 illa dedit caelum, nomina fecit Hyas.

‘Mater, ades, florum, ludis celebranda iocosis:
 distuleram partes mense priore tuas.
 incipis Aprili, transis in tempora Maii: 185
 alter te fugiens, cum uenit alter habet.
 cum tua sint cedantque tibi confinia mensum,
 conuenit in laudes ille uel ille tuas.
 Circus in hunc exit clamataque palma theatris;
 hoc quoque cum Circi munere carmen eat. 190
 ipsa doce quae sis: hominum sententia fallax;
 optima tu proprii nominis auctor eris.’
 sic ego; sic nostris respondit diua rogatis
 (dum loquitur, uernas efflat ab ore rosas):
 ‘Chloris eram quae Flora uocor: corrupta Latino 195
 nominis est nostri littera Graeca sono.
 Chloris eram, nymphe campi felicis, ubi audis
 rem fortunatis ante fuisse uiris.
 quae fuerit mihi forma, graue est narrare modestae;
 sed generum matri repperit illa deum. 200
 uer erat, errabam; Zephyrus conspexit, abibam;
 insequitur, fugio: fortior ille fuit.
 et dederat fratri Boreas ius omne rapinae,
 ausus Erecthea praemia ferre domo.
 uim tamen emendat dando mihi nomina nuptae, 205
 inque meo non est ulla querella toro.
 uere fruor semper: semper nitidissimus annus,
 arbor habet frondes, pabula semper humus.
 est mihi fecundus dotalibus hortus in agris;
 aura fouet, liquidae fonte rigatur aquae: 210
 hunc meus impleuit generoso flore maritus,
 atque ait ‘arbitrium tu, dea, floris habe.’
 saepe ego digestos uolui numerare colores,
 nec potui: numero copia maior erat.
 roscida cum primum foliis excussa pruina est 215

et uariae radiis intepuere comae,
 conueniunt pictis incinctae uestibus Horae,
 inque leues calathos munera nostra legunt;
 protinus accedunt Charites, nectuntque coronas
 sartaque caelestes implicitura comas. 220
 prima per immensas sparsi noua semina gentes:
 unius tellus ante coloris erat;
 prima Therapnaeo feci de sanguine florem,
 et manet in folio scripta querella suo.
 tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos, 225
 infelix, quod non alter et alter eras.
 quid Crocon aut Attin referam Cinyraque creatum,
 de quorum per me uolnere surgit honor?
 Mars quoque, si nescis, per nostras editus artes:
 Iuppiter hoc, ut adhuc, nesciat usque, precor. 230
 sancta Iouem Iuno nata sine matre Minerua
 officio doluit non eguisse suo.
 ibat ut Oceano quereretur facta mariti;
 restitit ad nostras fessa labore fores.
 quam simul aspexi, 'quid te, Saturnia', dixi 235
 'attulit?' exponit, quem petat, illa, locum;
 addidit et causam. uerbis solabar amicis.
 'non' inquit 'uerbis cura leuanda mea est.
 si pater est factus neglecto coniugis usu
 Iuppiter, et solus nomen utrumque tenet, 240
 cur ego desperem fieri sine coniuge mater,
 et parere intacto, dummodo casta, uiro?
 omnia temptabo latis medicamina terris,
 et freta Tartareos excutiamque sinus.'
 uox erat in cursu: uoltum dubitantis habebam. 245
 'nescioquid, nymphe, posse uideris' ait.
 ter uolui promittere opem, ter lingua retenta est:
 ira Iouis magni causa timoris erat.
 'fer, precor, auxilium' dixit, 'celabitur auctor',
 et Stygiae numen testificatur aquae. 250
 'quod petis, Oleniis' inquam 'mihi missus ab aruis
 flos dabit: est hortis unicus ille meis.
 qui dabat, 'hoc' dixit 'sterilem quoque tange iuuenecam,
 mater erit': tetigi, nec mora, mater erat.'
 protinus haerentem decerpsi pollice florem; 255
 tangitur, et tacto concipit illa sinu.
 iamque grauis Thracen et laeua Propontidos intrat,
 fitque potens uoti, Marsque creatus erat.
 qui memor accepti per me natalis 'habeto
 tu quoque Romulea' dixit 'in urbe locum.' 260

forsitan in teneris tantum mea regna coronis
 esse putes. tangit numen et arua meum.
 si bene floruerint segetes, erit area diues:
 si bene floruerit uinea, Bacchus erit;
 si bene floruerint oleae, nitidissimus annus, 265
 pomaque prouentum temporis huius habent.
 flore semel laeso pereunt uiciaeque fabaeque,
 et pereunt lentes, aduena Nile, tuae.
 uina quoque in magnis operose condita cellis
 florent, et nebulae dolia summa tegunt. 270
 mella meum munus: uolucres ego mella daturas
 ad uiolam et cytisos et thyma cana uoco.
 [nos quoque idem facimus tunc, cum iuuenalibus annis
 luxuriant animi, corporaque ipsa uigent.]
 talia dicentem tacitus mirabar; at illa 275
 ‘ius tibi discendi, siqua requiris’ ait.
 ‘dic, dea’, respondi ‘ludorum quae sit origo.’
 uix bene desieram, rettulit illa mihi:
 ‘cetera luxuriae nondum instrumenta uigebant;
 aut pecus aut latam diues habebat humum 280
 (hinc etiam locuples, hinc ipsa pecunia dicta est);
 sed iam de uetito quisque parabat opes.
 uenerat in morem populi depascere saltus,
 idque diu licuit, poenaque nulla fuit;
 uindice seruabat nullo sua publica uolgus, 285
 iamque in priuato pascere inertis erat.
 plebis ad aediles perducta licentia talis
 Publicios; animus defuit ante uiris.
 rem populus recipit, multam subiere nocentes:
 uindicibus laudi publica cura fuit. 290
 multa data est ex parte mihi, magnoque fauore
 uictores ludos instituere nouos;
 parte locant cliuum, qui tunc erat ardua rupes,
 utile nunc iter est, Publiciumque uocant.’
 annua credideram spectacula facta: negauit, 295
 addidit et dictis altera uerba suis:
 ‘nos quoque tangit honor: festis gaudemus et aris,
 turbaque caelestes ambitiosa sumus.
 saepe deos aliquis peccando fecit iniquos,
 et pro delictis hostia blanda fuit; 300
 saepe Iouem uidi, cum iam sua mittere uellet
 fulmina, ture dato sustinuisse manum.
 at si neglegimur, magnis iniuria poenis
 soluitur, et iustum praeterit ira modum.
 respice Thestiaden: flammis absentibus arsit; 305

causa est, quod Phoebes ara sine igne fuit.
 respice Tantaliden: eadem dea uela tenebat;
 uirgo est, et spretos bis tamen ulta focos.
 Hippolyte infelix, uelles coluisse Dionen,
 cum consternatis diripereris equis. 310
 longa referre mora est correctae obliuia damnis:
 me quoque Romani praeteriere patres.
 quid facerem, per quod fierem manifesta doloris?
 exigerem nostrae qualia damna notae?
 excidit officium tristi mihi: nulla tuebar 315
 rura, nec in pretio fertilis hortus erat;
 lilia deciderant, uiolas arere uideres,
 filaque punicei languida facta croci.
 saepe mihi Zephyrus 'dotes corrumpere noli
 ipsa tuas' dixit: dos mihi uilis erat. 320
 florebant oleae, uenti nocuere proterui:
 florebant segetes, grandine laesa seges.
 in spe uitis erat, caelum nigrescit ab Austris
 et subita frondes decutiuntur aqua.
 nec uolui fieri nec sum crudelis in ira; 325
 cura repellendi sed mihi nulla fuit.
 conuenere patres, et, si bene floreat annus,
 numinibus nostris annua festa uouent.
 adnuimus uoto: consul cum consule ludos
 Postumio Laenas persoluere mihi.' 330

Quaerere conabar quare lasciuia maior
 his foret in ludis liberiorque iocus;
 sed mihi succurrit numen non esse seuerum,
 aptaque deliciis munera ferre deam.
 tempora sutilibus cinguntur tota coronis, 335
 et latet iniecta splendida mensa rosa;
 ebrius incinctis philyra conuiuia capillis
 saltat, et imprudens utitur arte meri;
 ebrius ad durum formosae limen amicae
 cantat, habent unctae mollia sarta comae. 340
 nulla coronata peraguntur seria fronte,
 nec liquidae uinctis flore bibuntur aquae;
 donec eras mixtus nullis, Acheloe, racemis,
 gratia sumendae non erat ulla rosae.
 Bacchus amat flores: Baccho placuisse coronam 345
 ex Ariadnaeo sidere nosse potes.
 scaena leuis decet hanc: non est, mihi credite, non est
 illa cothurnatas inter habenda deas.
 turba quidem cur hos celebret meretricia ludos

non ex difficili causa petita subest. 350
 non est de tetricis, non est de magna professis:
 uolt sua plebeio sacra patere choro,
 et monet aetatis specie, dum floreat, uti;
 contemni spinam, cum cecidere rosae.

Cur tamen, ut dantur uestes Cerialibus albae, 355
 sic haec est cultu uersicolore decens?
 an quia maturis albescit messis aristas,
 et color et species floribus omnis inest?
 adnuit, et motis flores cecidere capillis,
 accidere in mensas ut rosa missa solet. 360
 lumina restabant, quorum me causa latebat,
 cum sic errores abstulit illa meos:
 ‘uel quia purpureis conlucent floribus agri,
 lumina sunt nostros uisa decere dies;
 uel quia nec flos est hebeti nec flamma colore, 365
 atque oculos in se splendor uterque trahit;
 uel quia deliciis nocturna licentia nostris
 conuenit: a uero tertia causa uenit.’
 ‘est breue praeterea, de quo mihi quaerere restat,
 si liceat’ dixi: dixit et illa ‘licet’. 370
 ‘cur tibi pro Libycis clauduntur rete leaenis
 inbelles capreae sollicitusque lepus?’
 non sibi respondit siluas cessisse, sed hortos
 aruaque pugnaci non adeunda ferae.
 omnia finierat: tenues secessit in auras, 375
 mansit odor; posses scire fuisse deam.
 floreat ut toto carmen Nasonis in aeuo,
 sparge, precor, donis pectora nostra tuis.

COMMENTO

LE MUSE (5, 1-110)

1-110. Il libro si apre con una disputa erudita sull'etimologia del quinto mese, *Maius*. La difesa delle tre tesi proposte è affidata alla voce di altrettante Muse: Polimnia, Urania e Calliope. L'intervista alle Muse ripropone da vicino lo schema narrativo degli *Aitia* (Intr. § 1; Miller 1983), ma la selezione delle sorelle e l'ordine di intervento derivano da Esiodo, che nell'elenco delle figlie di Zeus e Mnemosine citava le tre Muse in questione all'ultimo posto, *Theog.* 77-79, Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε / Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε / Καλλιόπη θ': ἧ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. Al di là della riproduzione esatta dell'ordine esiodeo, resta incerto se si possa stabilire una relazione tra il nome (e l'identità) della singola Musa e il genere di discorso pronunciato (a favore di quest'ultima ipotesi Barchiesi 1991; vd. le singole n. *ad loc.*; *contra* Lieberg 1980, che considera sempre indifferente il nome specifico delle Muse citate da Ov.); al problema fa da sfondo quello più generale della specializzazione delle Muse, su cui vd. Nisbet-Hubbard *ad Hor. Carm.* 1, 24, 3, Fedeli *ad Prop.* 3, 3, 33; Morrison 2011; RE 16.1, 724, 8ss.

Il dibattito rispecchia un reale problema erudito, attestato in forma estesa da Macrobio, *Sat.* 1, 12, 16-21, motivo per cui la pluralità di cause è rappresentata (cosa rara nei *Fasti*: solo qui e nel dibattito parallelo del sesto libro) dal ricordo a un gruppo di informanti, anziché da uno singolo (Miller 1983). Delle tre tesi esposte le ultime due (*maiores*, Maia di Mercurio) trovano riscontro nelle fonti, mentre la prima (*Maiestas*) appare un'innovazione ovidiana, forse a partire da un dato poco produttivo della tradizione (*Maiesta*, nome alternativo per Maia di Vulcano attestato da Pisone): su questi aspetti vd. Intr. § 2. Ognuna delle tre tesi è difesa attraverso un discorso autonomo e non c'è un vero e proprio scambio di opinioni: quando ognuna delle Muse ha finito di esporre la sua tesi, altre sorelle dell'uditorio approvano, e alla fine si verifica una perfetta parità. Non sapendo scegliere, e non volendo esporsi troppo per il rischio di perdere il favore di qualcuna delle Muse, il poeta alla fine rinuncia al verdetto, invocando piuttosto su di sé la protezione unanime di tutte le Pieridi.

Il passo è stato oggetto di attenzione da parte dei critici, che hanno letto generalmente nel dibattito un riflesso del problema dell'autorità poetica all'interno dei *Fasti*. Sovvertendo un dato fortemente consolidato della tradizione (l'armonia del coro delle Muse, garanti dell'ispirazione), e per di più rinunciando a proporre una soluzione definitiva alla questione dibattuta, Ov. sembra mettere in discussione l'esistenza di una reale autorità che possa accreditare i prodotti della ricerca eziologica, e le implicazioni di tale tendenza hanno assunto un valore più o meno negativo a seconda che si considerasse il problema esclusivamente sotto l'aspetto letterario o in relazione al discorso politico: Newlands 2002 e 1995, Boyd 2000, Loehr 1996, Harries 1989. Fondativo è l'articolo di Barchiesi 1991, che nell'esposizione delle tre tesi ha visto fronteggiarsi tre diversi modelli di discorso poetico, quello epico-innologico di stampo esiodeo (Polimnia), quello didascalico di impronta romana (Urania) e quello narrativo di stampo alessandrino (Calliope); "it is not only question of an aetiological choice, for each Muse brings a different type of poetic discourse to bear on the argument, and each has a bent towards the tradition of a different literary genre. For this reason Ovid must keep on good terms with all of them".

Tanto la natura dell'argomento quanto la collocazione del passo all'interno del quinto libro instaurano un naturale collegamento con la contesa tra le Muse e le Pieridi in *Met.* 5, 294-678. Lì le Muse fanno fronte comune, rappresentate da Calliope (*e nobis maxima*, 662), contro le arroganti figlie di Piero, che le sfidano a una gara di canto. Tra i due passi si intravedono alcuni importanti punti di contatto. Il primo è la menzione delle fonti dell'Elicona, che nelle

Metamorfosi sono separate (Ippocrene e Aganippe), mentre nei *Fasti* sono curiosamente combinate in una sola (Ippocrene Aganippide). Le Pieridi mettono in palio proprio il possesso delle fonti sacre, che le Muse dovranno abbandonare in caso di sconfitta: *uel cedite uictae / fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe*. All'inizio del nostro passo, invece, Ov. mostra le Muse che "detengono" indiscutibilmente la sede, in cui le due fonti, appunto, risultano addirittura unificate, quasi a sottolineare ulteriormente la vittoria: *dicite quae fontes Aganippidos Hyppocrenes / grata Medusaei signa tenetis equi*. Un altro ribaltamento in positivo ruota attorno al tema della Gigantomachia. La Pieride che competeva con Calliope aveva toccato il tema in modo sovversivo, attribuendo falsi onori ai Giganti e sminuendo le imprese degli dei: *bella canit superum falsoque in honore Gigantas / ponit et extenuat magnorum facta deorum* (5, 319-320). Ora la prima Musa, Polimnia, inserisce nel suo discorso una Gigantomachia, celebrando la vittoria di Giove, che consente a Maiaestas di rimanere salda sul suo trono e venerata da tutti; è possibile altresì che la relazione implicita tra i concetti di *maiestas* e *honor* (rielaborata narrativamente dalla relazione genealogica tra le due divinità corrispondenti) corregga in qualche modo il "falso onore" dei Giganti nel discorso pervertito della Pieride. Significativo poi è che le Muse, alla fine del dibattito dei *Fasti*, siano invocate come Pieridi (*gratia Pieridum nobis aequaliter adsit*, 5, 109), un appellativo che nel quinto delle *Metamorfosi* è ovviamente evitato per non generare ambiguità. Sulla relazione tra i due passi vd. soprattutto Battistella 2012, che esagera in senso negativo le implicazioni dei rapporti intertestuali tra i due passi.

1-10. Proemio: il proemio imposta la trattazione in forma ostentatamente problematica, innescando una dialettica tra creazione e delusione di aspettative, anche attraverso ripresa e trasgressioni di convenzioni epiche (prima fra tutte l'autorità delle Muse). Di fronte alle molteplici soluzioni della questione erudita (l'etimologia di *Maius*) il poeta non nasconde la propria incertezza. Il v. di apertura, sollecitando il pubblico con un appello diretto (alternativa didattica alle tipiche domande "di contenuto" del proemio epico: cf. fra tutti *Aen.* 1, 8-11; 7-37-40), sembra avviare la materia in modo risoluto, ma il pentametro delude le attese, confessando l'impreparazione del maestro (vv. 1-2). Una similitudine (3-4) precisa meglio la difficoltà che il poeta deve affrontare: egli non è privo di informazioni, al contrario ne ha troppe, e non può fornire una spiegazione unitaria. È come il viandante che, di fronte a molte di strade, tutte ugualmente percorribili, si ferma indeciso a pensare. L'immagine (lo conferma il distico succ., 5-6) drammatizza la pluralità di *causae* che contraddistingue il discorso eziologico: per un unico fatto culturale le spiegazioni sono molteplici, talora contrastanti (*diuersas*, v. 5, "divergenti" come le strade). La trattazione rischia la paralisi, ma a risolvere la confusione nella mente del poeta è prontamente sollecitato l'intervento delle Muse: ancora un passaggio costruito per depistare il lettore. L'invocazione è solenne: una complicata perifrasi di due interi versi (7-8) ribadisce in modo grave l'autorevolezza delle Muse, curiosamente, però, non quali generiche fonti di ispirazione, o custodi della memoria (cf. ancora *Aen.* 1, 7, *Musa mihi causas memora*), bensì come vere e proprie esperte nel settore eziologico; a dispetto di ciò il problema non si risolve, perché anche le dee sono in disaccordo (9). Il dato inaudito (anti-esiodico) di una *dissensio* tra le massime fonti di ispirazione è presentato in modo diplomatico, con una formula sintetica, cui segue direttamente l'introduzione del primo discorso e la rassicurazione (appena necessaria) che il dibattito avviene nel pieno rispetto della disciplina (9-10).

1-2. Il distico immette *ex abrupto* nella trattazione. L'apertura del mese confluisce direttamente nel problema etimologico (un'analogia apertura "saggistica" sarà anche nel libro successivo: *hic quoque mensis habet dubias in nomine causas*, 6, 1).

L'attacco (*quaeritis unde*, con risposta negativa, *non*) richiama apertamente quello del secondo libro di Properzio (Barchiesi 1991; *contra* Loehr 1996, 223), dove il poeta nega energicamente l'influenza di Apollo e delle Muse: *quaeritis unde mihi totiens scribantur*

amores / unde meus ueniat mollis in ora liber? / Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo: / ingenium nobis ipsa puella facit (2, 1-4); il rifiuto delle tradizionali fonti di ispirazione non comporta l'afasia del poeta, ma, al contrario, l'opportunità di trovare nella *puella* sempre nuovi spunti di poesia, *inuenio causas mille poeta nouas* (v. 12). L'allusione ovidiana, nel contesto proemiale, tematizza il problema dell'ispirazione e dell'autorità poetica (convalidato in seguito dalla presenza delle Muse), da rileggere in funzione del discorso eziologico: anche qui la materia moltiplica le *causae*, di fronte alle quali l'autorità del maestro è sempre meno dirimente; ciò che ne deriva non è il fallimento del poema, ma un nuovo modello "di ricezione 'plurale' e 'inclusiva'" (Labate 2010, 195); su questi aspetti vd. Intr. § 1.

1. Quaeritis unde putem: l'argomento del nuovo libro è fortemente rilevato dall'interrogativa, adattamento delle domande "di contenuto" tipiche dei proemi elevati, cf. *Aen.* 1, 8-11, *Musa mihi causas memora quo numine laeso / quidue dolens ecc.*; *Aen.* 7, 37-40, *nunc, age, quid reges Erato, quae tempora [...] expediam*. Il pubblico coinvolto è del tutto generico, fatto insolito nei *Fasti* (Wiseman 2013), ma fa emergere un contatto diretto tra maestro e uditorio frequente nel genere didascalico, e qui elevato a una dignità proemiale con l'intento di creare una forte aspettativa nel lettore (su questo genere di aperture vd. Fedeli *ad Prop.* 2, 1, 1-4). L'*occupatio* con *quaeris/quaeritis* è pratica comune del linguaggio didascalico (e non solo), impiegata perlopiù per opporvi in modo enfatico una pronta risposta, cf. 4, 937-938, *quaeris? ... causam percipe*, 6, 283-284, *Rem.* 161-162, *quaeritis quare? ... in promptu causa est*, 487-488, 803-804; cf. anche *Her.* 5, 130; 6, 123, *Pont.* 4, 13, 23; *Prop.* 3, 13, 1-4, *certa ... causa et manifesta*. Qui al contrario l'espedito (nella collocazione eccezionale di un'apertura di libro) stimola una reazione di sorpresa per l'esibita insicurezza del maestro. Si noti peraltro che *putem* presuppone già una valenza soggettiva della risposta (non *unde data sint*, ma *unde putem data sint*), escludendo fin da subito la possibilità di un'informazione certa (anche le soluzioni delle Muse rientreranno, in un certo senso, nel campo delle "opinioni").

La domanda diretta e "dubitativa" in apertura è ricorrente nello stile epistolare (si vedano varie epistole ovidiane dell'esilio, es. *Pont.* 1, 6; 2, 10; 3, 1; 3, 5 ecc.), mentre è anomala per un libro didattico: cf. soprattutto *Lucr.* 5, 1-2, *qui potis est dignum pollenti pectore carmen / condere pro rerum maiestate hisque repertis?*, su cui vd. Intr. § 1.

Unde è una delle marche più frequenti di indicazione eziologica, cf. per es. 1, 465; 2, 270; 3, 118; 3, 327; 4, 51; 5, 445; 6, 578; *Prop.* 4, 1, 26; 4, 2, 50.

data nomina mensi: cf. 6, 35, *dare nomina mensi*; per *dare nomina* (in senso eponimico, "dare il proprio nome a qlc") cf. anche *Hor. Carm.* 4, 2, 4; Michalopoulos 2001, 4 (e 181n. per l'analogo *nomina facere*). *Nomina* è plurale poetico frequente anche per altri referenti in indicazioni etimologiche, cf. per es. 3, 118; 3, 246 (e similmente *Hor. cit.*, *Prop.* 4, 2, 50); non si spiega con il pluralismo eziologico (che riguarda le *causae*, non i nomi), né con una ricerca di intensità (vd. invece Fedeli-Ciccarelli *ad Hor. cit.*), ma con la preferenza per forme dattiliche (cf. *uocabula*, 5, 73), che lo rende superfluo in nessi come *nomen habet, nomen erat* (per es. 1, 336; 1, 467; 2, 22), ricorrenti in contesto ugualmente etimologico; per questo genere di plurali cf. H.-S., 16ss, e Frazer *ad loc.* per ulteriori esempi ovidiani.

2. non satis est liquido cognita causa mihi: il v. riecheggia vagamente *Rem.* 448, *nec satis est liquidis unicus hamus aquis*. Programmatica, nel contesto, è invece la memoria di *Lucr.* 6, 703-704, circa la dottrina delle cause multiple, *sunt aliquot quoque res quarum unam dicere causam / non satis est, uerum pluris, unde una tamen sit*. Anche il richiamo al virgiliano *cognoscere causas*, attraverso *cognita causa*, rientra in un complesso dialogo programmatico con i predecessori didascalici; vd. Intr. § 1.

Il nesso *cognoscere causam* ricorre in *Ov.*, oltre a qui, solo in 5, 450 e *Trist.* 5, 4, 7. *Causa*, traduzione latina di αἴτιον (cf. *Serv. ad Aen.* 1, 408, *salutatio, cuius rei αἴτιον, id est causam*,

Varro, Callimachum secutus, exposuit), è concetto centrale del programma dei *Fasti*, a partire dal proemio, 1, 1 (con Bömer; per l'uso nelle *Metamorfosi* Myers 1994, 63ss.).

Liquido (prosastico: tre sole occorrenze ovidiane in tutta la poesia augustea) imprime generalmente al discorso un tono asseverativo, “senza esitazioni, senza contraddizioni” (OLD s.v. 3), spesso in contesto legale e di giuramento, cf. Ter. *Andr.* 729, Cic. *Verr.* 4, 124, *Fam.* 11, 27, 7; Ov. *Pont.* 3, 3, 49; 4, 6, 26.

3-6. Similitudine del *uiator*: l'incertezza esibita nel primo distico è approfondita da una similitudine: come il viandante, di fronte a strade aperte da ogni lato, si arresta in preda all'incertezza (si noti l'inciampo causato dall'allitterazione di *t* all'inizio dell'esametro, *ut stat et incertus*), così il poeta, di fronte alle molteplici possibilità offerte dalla materia, non sa procedere nella trattazione, tanto che l'ampia scelta comporta, di fatto, una paralisi. Struttura e contenuto del distico ricordano da vicino *Trist.* 1, 2, 31-32, *rector in incerto est nec quid fugiatue petatue / inuenit: ambiguis ars stupet ipsa malis*, che rappresenta (invece in senso letterale) l'incertezza del timoniere durante la tempesta.

Nel contesto del poema didascalico l'immagine si riallaccia, variandola, alla metafora del viaggio (di solito una navigazione), ricorrente in vari luoghi programmatici per indicare il progresso della trattazione (si noti che qui l'azione del procedere sconfinava nella parte relativa al *comparandum*, v. 6, *qua ferar ignoro*), cf. 1, 4 (con Green *ad loc.*); 1, 25; 1, 466; 2, 3; 2, 15-16; 4, 18; la metafora tradizionale della poesia come viaggio definisce una *poetic simultaneity* che la Volk individua quale caratteristica costitutiva del genere didascalico (sue sono la definizione e la trattazione del concetto; vd. Volk 1997, e 2004, 13ss., con ampia bibl. sul tema; ma si noti che la studiosa non considera i *Fasti* un poema autenticamente didascalico, p. 42). Il viaggio del poema si attua generalmente nei *Fasti* non in modo autonomo, ma sotto la guida di una potente figura ispiratrice; Germanico (1, 4, *derige nauis iter*; 1, 25, *uatis rege uatis habenas*), Venere (4, 18); in 1, 465-468 un potenziale arresto della navigazione è evitato grazie al soccorso della divinità informante, Carmenta, *unde petam causas horum moremque sacrorum? / deriget in medio quis mea uela freto? / ipsa mone, quae nomen habes a carmine ductum, / propositoque faue, ne tuus erret honor*. Qui sono le Muse a essere invocate con la stessa funzione “orientativa”, anche se con esito insoddisfacente.

Il concetto strutturale del cammino è qui combinato con l'immagine tradizionale del bivio, adatta a rappresentare la difficoltà di una scelta. Già Esiodo, in *Op.* 287-292, prefigura la divergenza tra la strada facile della κακότης e quella ardua della ἀρετή; più esplicitamente l'indecisione al bivio è in Theogn. 1, 911-912, ἐν τριόδῳ δ'ἔστηκα· δὺ' εἰσὶ τὸ πρόσθεν ὁδοὶ μοι / φροντιζῶ τούτων ἦντιν' ἴω προτέρην; Plat. *Leg.* 7, 799 C, καθάπερ ἐν τριόδῳ γινόμενος καὶ μὴ σφόδρα κατειδὼς ὁδόν; in campo filosofico, l'uso più noto dell'immagine è relativo alla scelta di vita di Eracle, nell'apologo che Senofonte attribuisce a Prodicò (*Mem.* 2, 1, 21-34, cf. in part. ἀποροῦντα ὁποτέραν τῶν ὁδῶν τράπηται), e che Ov. sembra recepire già in *Am.* 3, 1; Bonadeo 2016; Newlands 1995, 74s. Qui tuttavia il bivio tradizionale è notevolmente dilatato (*ex omni parte iter*), in accordo con la pluralità di cause che caratterizza il discorso eziologico (procedimento forse paragonabile alla moltiplicazione delle bocche di Omero da parte di Virgilio, per esprimere la difficoltà di fronte a una materia troppo vasta; *Geo.* 2, 43 = *Aen.* 6, 625; Barchiesi in EV 1, 737s.). L'abbondanza di strade riflette, in questo caso, un reale problema erudito, dato che le etimologie del nome di maggio erano effettivamente numerose e divergenti (vd. Intr. § 2).

3. qua sit ... eundum: cf. *Trist.* 3, 1, 19, *dicite, lectores, si non graue, qua sit eundum*: il *libellus* smarrito chiede soccorso ai lettori, come qui Ov. alle Muse (*dicite*, v. 7).

4. ex omni parte: il nesso ritorna ancora al v. 158, (*Liui*) *ex omni parte secuta uirum* (per la relazione strutturale tra i due passi vd. Intr. § 2). Cf. anche *Rem.* 41-42, *ad mea, decepti*

iuuenes, praecepta uenite / quos suus ex omni parte fefellit amor: l'espressione (là figurata, qui letterale, in accordo con l'immagine del *uiator*) esprime in entrambi i passi un'idea di profondo smarrimento, che in questo caso, in modo impreveduto, è del maestro e non dell'allievo; cf. anche *Rem.* 358, *ex omni est parte fugandus amor*. Nesso prosastico (con relative varianti, *ab/de/- o. p.*), non ricorre in poesia prima di Lucrezio (3, 30; 6, 610, da cui probabilmente l'uso ovidiano) ed è raro in età augustea all'infuori di Ov. (*Hor. Carm.* 2, 16, 27-28, *Sat.* 1, 2, 38; cf. Bömer *ad Met.* 3, 70); più frequente in Seneca (*Herc.* 1202, *Phaed.* 1079, *Thyest.* 1080).

5. quia posse datur: la subordinazione, appesantita dall'uso nominale di *posse*, comunica un senso di impaccio, sottolineando la situazione paradossale per cui l'ampio ventaglio di possibilità risulta in realtà un intralcio; cf. *Met.* 11, 177, *dat posse moueri*, dove lo stesso tipo di infinito sottolinea la singolare "mobilità" delle orecchie asinine di Mida; OLD s.v. 1d.

diuersas reddere causas: *diuersas*, inteso in senso letterale ("divergenti", cf. *Trist.* 3, 2, 12, *Catull.* 46, 11, *Liv.* 44, 43, 2, *Tac. Hist.* 1, 81, 11), continua l'immagine del cammino, mentre il plurale *causas* risponde a breve distanza a *causa* del v. 2. *Reddere causam* (già introdotto in poesia da *Lucr.* 4, 503; 5, 620) è impiegato nella retorica didascalica dei *Fasti* in riferimento alla spiegazione di un *aition* (per *causa/aition* vd. 2n.), cf. 1, 278; 5, 698; 5, 724; 6, 415; in questo contesto, tuttavia, risulta interessante un passo del *De inuentione* di Cic., che definisce l'*inuentio* come *excogitatio rerum uerarum aut ueri similitum, quae causam probabilem reddant* (1, 9, 5): è possibile che Ov. intenda configurare il problema "aperto" del nome del mese come un'originale forma di *inuentio*, operata dalle dee che tradizionalmente, a partire da Esiodo, sanno cantare cose vere, ma anche "menzogne simili al vero" (*Theog.* 27-28).

6. qua ferar ignoro: "non so per quale inoltrarmi" (cf. v. 3, *qua sit sibi nescit eundum*); la frase risulta qui in ironica opposizione alla razionalità e al dominio richiesti a uno stile didascalico, tanto più che l'ignoranza (con relativo errare) è di solito dell'allievo da istruire, cf. 1, 45, *ne tamen ignores uariorum iura dierum*; 2, 47, *sed tamen antiqui ne nescius ordinis erres*; 6, 25, *ne tamen ignores uolgique errore traharis*. In 6, 255-256 è di nuovo il poeta ad avere un difetto di nozioni, questa volta colmato dall'ispirazione invisibile di Vesta, *sed quae nescieram quorumque errore tenebar / cognita sunt nullo praecipiente mihi*.

Per *quo feror?* come gesto didascalico (per interrompere una divagazione e tornare al punto principale) cf. invece 4, 573; 5, 147.

copiae ipsa nocet: la clausola riassume in forma di sentenza la circostanza paradossale, "proprio l'abbondanza è nociva": spiritosa rivisitazione del *topos* filosofico del $\mu\eta\delta\epsilon\nu \acute{\alpha}\gamma\alpha\nu$, o piuttosto di una prescrizione medica? Cf. [Quint.] *Decl. Maior.* 12, 14, 24, *ipsa ex nimia cupiditate nocet habundantia*. Un paradosso simile è in *Met.* 3, 466, *inopem me copia fecit*. Otto, 243.

7-8. Invocazione alle Muse: le Muse sono chiamate a risolvere l'imbarazzo del poeta, anche se, diversamente che per altri informanti, non è motivabile con chiarezza la loro competenza sull'argomento. È possibile che essa si possa legare alla presenza dei *Fasti* commentati posti da Nobiliore all'interno del tempio di Hercules Musarum. Più in generale il carattere particolarmente controverso del tema erudito può aver favorito la scelta delle dee più colte e specializzate, la cui discussione, infatti, è sobria e accademica. Su invocazioni e presenza delle Muse nei *Fasti* vd. Intr. § 1, Robinson *ad* 2, 269, Graf 2016., Newlands 1995, 73ss., Miller 1983, Lieberg 1980.

Rispetto alle formulazioni più sintetiche di 2, 269 (= 6, 799), *dicite Pierides*, e 4, 193, *pandite mandati memores Heliconis alumnae*, questa invocazione si distingue per la lunga perifrasi e per lo stile sostenuto e ricco: ampia aggettivazione, iperbatì (*fontes ... tenetis, grata ... signa,*

Medusaei ... equi), parole rare (*Aganippidos, Medusaei*), clausola spondiaca (*Hippocrenes*); si noti anche il gioco erudito con cui i due composti *Agan-ippidos* e *Hippo-crenes* vengono tradotti e scorporati nel distico (*fontes, grata, equi*). Dalla studiata gravità dell'introduzione non può che risaltare il dato inaudito del disaccordo delle Muse, reso, all'opposto, con una formula asciutta (*dissensere deae*). Certo è difficile non mettere in relazione questa elaborata apostrofe con la *copia* della materia che il poeta ha sotto mano (*copiaque ispa nocet*, v. 6); è in particolare il nesso *fontes Aganippidos Hippocrenes* a emergere al centro dell'invocazione, con lo scopo di fornire un saggio immediato (nonché vagamente bizzarro) di tale ricchezza, e, di conseguenza, di favorire il passaggio alla scena di disputa eziologica. Del resto, appare appropriata, in rapporto a delle Muse professioniste di eziologia, la menzione di una fonte come l'Ippocrene, oggetto di un αἴτιον ben noto (l'origine dal colpo dello zoccolo di Pegaso; cf. l'esposizione di *Met.* 5, 256-263) e ricavabile dal nome stesso (*Hippo-crene*). Non si può escludere, allo stesso tempo, che nell'ambigua mescolanza di due fonti etimologicamente affini (*Agani-pppe* e *Ippo-crene*) sia da rintracciare una sorta di commento ironico dell'autore proprio verso le Muse e le loro prerogative di informanti eziologiche: le dee che "detengono" (*tenetis*, su cui vd. ancora 1-110n.) una fonte così complessa non si riveleranno del tutto esaustive nella risoluzione del problema erudito.

Per il resto, l'invocazione rielabora materiale tradizionale, a partire da Hom. 2, 484, ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι (cf. *quae ... tenetis*); ma qui in particolare risalta Hes. *Theog.* 2ss., αἴθ' Ἐλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζῆθεόν τε / καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν / ὀρχεῦνται ... λοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησσοῖο / ἢ Ἴππου κρήνης ecc. Il precedente esiodico si presenta in modo quasi automatico per introdurre il ruolo didattico delle Muse (per cui cf. v. 22, αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν), e sarà richiamato ancora, in modo più esplicito, nella scena parallela del sesto libro (vv. 13-14, *ecce deas uidi, non quas praeceptor arandi / uiderat, Ascræas cum sequeretur oues*); esso tuttavia si combina, in modo solo parzialmente ricostruibile, con la scena dell'investitura poetica degli *Aitia* di Callimaco, il cui contributo più vistoso è la menzione della fonte Aganippe (vd. 7n.).

7. dicite: di solito al singolare (*dic*), per rivolgersi all'informante di turno, 1, 149; 3, 170; 5, 277; il ricorso alle Muse si distingue per l'uso del plurale, che presuppone un'azione congiunta (cf. 2, 269, *dicite Pierides* = 6, 799, anche Verg. *Ecl.* 8, 63, [Tib.] 3, 1, 5; il modello è omerico, ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι, *Il.* 2, 484 ecc.), e crea perciò un efficace contrasto con il motivo del disaccordo, sottolineato anche a livello fonico dall'*incipit* dei due distici consecutivi (*dicite ... dissensere deae*). Per un uso diverso dell'imperativo *dic/dicite* (come indicazione rituale del poeta maestro al suo pubblico di lettori-fedeli) cf. 3, 255s.; 4, 747; 4, 778.

Aganippidos Hippocrenes: si tratta delle due fonti principali dell'Elicona (geografia ricorrente nella poesia latina), che Ov. accosta anche in *Met.* 5, 312, *fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe*. Qui sembrano costituire quasi un'entità unica, "Ippocrene Aganippide". Il nesso è di ardua interpretazione, soprattutto per la perdita dell'importante passo programmatico degli *Aitia*, in cui Aganippe e Ippocrene comparivano nello stesso contesto di investitura, in una combinazione di cui tuttora sfuggono totalmente dettagli e significato. Il fr. del *Somnium* callimacheo ricorda chiaramente l'Ippocrene (non citata direttamente, ma con una perifrasi) quale ambientazione dell'investitura poetica di Esiodo, fr. 2, 1-2 Pf., ποιμένοι μῆλα νέμοντι παρ' ἴχνιον ὀξέος ἵππου / Ἡσιόδωι Μουσέων ἐσμὸς ὄτ' ἠγντίασεν (secondo la ricostruzione di Lobel). Il commento dello scolio, invece, riporta il lemma Ἀγανίππη, che doveva ricorrere nello stesso contesto (fr. 2a, 16 Pf.). Dai lemmi successivi si ricava anche l'identificazione di Aganippe con una ninfa aquatica figlia del Permesso (Ἀγανίππη / Περμησσοῦ παρθένος Ἀονίου è il testo originale ricostruito da Pfeiffer).

Un primo problema è che le testimonianze non consentono di stabilire il ruolo e il significato delle sorgenti nel passo callimacheo (si vedano i vari pareri in Harder *ad loc.*): è possibile che

Callimaco si abbeverasse all'Aganippe (Sittig in Re 8² 1854s.), oppure che, da qui, fosse portato più in alto verso l'Ippocrene (Wimmel 1960). Qualche sostegno all'interpretazione è fornito dalle seppur scarse riprese dei poeti latini (soprattutto Verg. *Ecl.* 10, 12, Prop. 3, 3; un passaggio intermedio, da Callimaco agli augustei, sarebbe rappresentato da Gallo). L'idea più comune, risalente almeno a Maass, è che alla fonte Aganippe fosse associato un modello di poesia umile, rispetto all'ispirazione elevata garantita dall'Ippocrene (Fedeli in EV s.v. *Aganippe*, con riferimento soprattutto a Prop. cit.; Coleman *ad Ecl.* cit.); più cauta la soluzione di Crowther 1979, che, sulla base dell'estrema libertà dei poeti latini in materia di fonti ispiratrici, trova improbabile una concezione sistematica nel modello callimacheo.

Alle difficoltà di interpretazione delle singole sorgenti si aggiunge qui il dato problematico della menzione di una Ippocrene "aganippide", che non è riconducibile al precedente callimacheo. La confusione tra le due fonti non è cosa inconsueta (Prob. *ad Geo* 3, 10, *musius fons expressus dicitur ungula Pegasi, quem alii Aganippen, alii Hippocrenen uocant*; Crowther 1979, 3, 11), tanto che una tradizione tarda assocerà l'Aganippe, e non l'Ippocrene, a Pegaso (Harder *ad Aet.* 2f, 16-19), ma qui esse sono ben distinte, seppur combinate in una relazione per noi oscura. L'agg. *Aganippis, idos* potrebbe richiamare una discendenza. Come accennato sopra, una parentela dell'Aganippe con il fiume Permessus era menzionata già da Callimaco, ma le fonti non si accordano sui dettagli: Aganippe. sarebbe figlia del Permessus (secondo lo scolio a Call., versione accettata da Pfeiffer; cf. anche Paus. 9, 29, 5), oppure la sorgente del fiume (Serv. *ad Ecl.* 10, 12, *Callimachus Aganippen fontem esse dicit Permessi fluminis*; così lo scolio *ad Iuv.* 7, 6; cf. anche Claud. *Carm. min.* 30, 8, *fons Aganippea Permessius educat unda*); si veda Harder *ad Aet.* 2f, 20-4 per una possibile ragione della divergenza. Non si può escludere del tutto, perciò, che l'origine di un matronimico *Aganippis* vada riportata in qualche modo al passo callimacheo. Resta comunque molto difficile da spiegare come l'Ippocrene possa discendere dall'Aganippe, se, a quanto pare, quest'ultima si trovava più in basso sull'Elicon (Harder *ad 2b*, 1, Cucchiarelli *ad Ecl.* 10, 12).

Al di là del problema del modello, la combinazione delle due fonti riveste un ruolo centrale e programmatico rispetto al trattamento della materia che segue. È intuitivo legare questa formulazione eccezionale delle fonti poetiche al dissenso delle Muse e al problema "aperto" del nome di *Maius* (vd. ancora 7-8n.). Un segnale di contaminazione di Esiodo (Ippocrene) con Callimaco (Aganippe) è molto plausibile (Mackie 1992, Fantham 1985); Barchiesi 1991 legge invece l'espressione nel contesto del callimachismo "estremo" che caratterizza tutto il distico (con qualche riferimento forse ad analoghi artifici properziani), mentre secondo Loehr 1996, 231, il poeta vuole assicurarsi che il lettore rivada a Esiodo *via* Callimaco e non seguendo il binario Properzio-Ennio. Pessimista è la lettura di Newlands 1995: la studiosa legge tutto il motivo del dissenso delle Muse come una manifestazione della crisi di autorità che investe il narratore nella seconda parte del poema e, di conseguenza, anche la combinazione delle fonti come chiaro segnale del disordine che regna nella mente del poeta ("just as the narrator cannot distinguish the right path from the wrong, so he cannot distinguish these two springs; his poetic topography has gone awry. The scene here is emblematic of a crisis within the author", p. 75). Per ulteriori considerazioni vd. Intr. § 1.

Aganippidos: l'aggettivo è con tutta probabilità una creazione ovidiana e non è attestato nella poesia successiva (per questo genere di formazioni vd. Kenney 2002, 68s). Poco più fortunato è il corrispettivo properziano *Aganippaeus* (Prop. 2, 3, 20, attributo della *lyra* di Cinzia), ripreso solo da Claud. *Carm. min.* 30, 8. L'Aganippe è una fonte della Beozia (Paus. 9, 29, 5, Plin. *Nat. Hist.* 4, 25), non nota in letteratura prima di Callimaco (*Aet.* lemm. *ad fr.* 2 Pf). Si è pensato che l'anonima fonte citata da Esiodo in *Theog.* 3 possa identificarsi con Aganippe (Wilamowitz 1966, 470; Gow-Page 1965 II, 18). Per la sua presenza nella poesia latina cf. Catull. 61, 30, Verg. *Ecl.* 10, 12, Prop. 2, 30, 20, Ov. *Met.* 5, 312, Iuv. *Sat.* 7, 6.

Hippocrenes: stessa sede, con *spondeiazon*, in Germ. *Arat.* 221, resa fedele della clausola di *Arat.* 221 (cf. anche Hes. *Theog.* 6; separa il nome, per motivi metrici, Call. *Hymn.* 5, 71, ἵππῳ ἐπὶ κράνα); si noti che il passo ovidiano e quello di Germanico rappresentano le uniche due occorrenze del nome in poesia latina. L'Ippocrene è la fonte principale dell'Elicona, in Beozia. La tradizione più nota vuole che sia nata da un colpo dello zoccolo di Pegaso, da cui il nome di "fonte del cavallo", cf. 3, 455-456, *Arat. Phaen.* 216-221, πρώτοι κείνο ποτὸν διεφήμεσαν Ἴππου κρήνην (per una rassegna delle testimonianze antiche, vd. Sittig in RE 8.2 1854s.). La fonte compare per la prima volta in Hes. *Theog.* 8, dove è sede della consacrazione del poeta; lo stesso ruolo ha anche negli *Aitia* di Callimaco, dove ricorre con una doppia menzione a cornice di tutto il poema, fr. 2, 1 Pf., παρ' ἵχνιον ὄξεος ἵππου (legata esplicitamente a Esiodo; l'emistichio è riprodotto testualmente in fr. 112, 6 Pf.). Una valenza programmatica aveva anche negli *Annales* di Ennio, come si ricava soprattutto da Prop. 3, 3, 6 e dalla *recusatio* di Pers. *proem.* 1; Fedeli *ad Prop.* 3, 3, 2, Kibel *ad Pers.* cit., Sittig cit.

8. grata Medusaei signa, tenetis, equi: l'apposizione commenta *fontes Hippocrenes*; cf. similmente Prop. 3, 3, 2, *Bellerophontei qua fluit umor equi* (e la menzione della fonte come *Pegasides ... undas* in *Trist.* 3, 7, 15), ma *signa equi* traduce ἵχνιον ὄξεος ἵππου di Call. *Aet.* fr. 2, 1 Pf. (= 112, 6), ugualmente riferita a Ippocrene in contesto proemiale.

Signum indica letteralmente la traccia materiale lasciata dal cavallo (nel senso di "impronta", ἵχνιον, cf. 3, 650, *Met.* 4, 544; 13, 548), ma diventa anche, nel contesto, segnale di una doppia indicazione etimologica: oltre a richiamare l'origine di *Hippo-crene*, infatti, allude anche alla relazione del nome proprio Pegaso (qui nascosto dalla perifrasi *Medusaei equi*) con πηγή (Hes. *Theog.* 282), tradotto da *fontes*; si noti che lo stesso "triangolo etimologico" (Pegaso-fonte-Ippocrene) è presente nel passo relativo alla nascita di Ippocrene in *Met.* 5, 256-263, dove, al contrario, resta implicito il nome di Ippocrene e compare invece il nome Pegaso come *huius origo fontis* (sul carattere fortemente allusivo del passo delle *Met.* vd. Hinds 1987, 4-6). Il rapporto tra gli elementi è dunque lo stesso ma *signa* e *origo* lo inquadrano da due prospettive opposte.

Grata introduce un gioco etimologico basato sul nome dell'Aganippe (ἀγανός, "piacevole", Barchiesi 1991, non registrato da Ahl 1985), ma cf. *Arat. Phaen.* 217, καλὸν ὕδωρ ἀγαγεῖν εὐαλδέος Ἴππου κρήνης, e soprattutto la descrizione del sito di Ippocrene con i tratti tipici del *locus amoenus* in *Met.* 5, 264-268 (si noti che *grata* ricorre più avanti, al v. 272, in riferimento alle condizioni di vita delle Muse, esplicitamente legate alle loro *artes* e al *locus* di residenza: *uera refers meritoque probas artesque locumque / et gratam sortem, tutae modo simus habemus*); poco persuasiva la relazione tra *grata* e *gratia Pieridum* (v. 109) che intravede Loehr 1996, 232.

Il cavallo "meduseo" è ovviamente Pegaso, nato, secondo la tradizione, dal sangue della Gorgone decapitata da Perseo (Hes. *Theog.* 280-283, Ov. *Met.* 4, 785-786); le Muse sono in rapporto indiretto con il cavallo (attraverso la fonte), ma nondimeno definite talvolta *Pegasides* (*Her.* 15, 27, Prop. 3, 1, 19). La perifrasi "cavallo meduseo" inserisce un αἴτιον dentro l'altro (origine della fonte dal cavallo e origine del cavallo da Medusa; Barchiesi 1991, Loehr 1996, 231); il fatto che le Muse detengano il possesso di una fonte così "eziologicamente" complessa conferma il loro diritto a intervenire su un difficile problema antiquario (vd. 7-8n.).

Medusaeus si trova per la prima volta in Ov. ed è attribuito al cavallo alato anche in *Met.* 5, 257, *dura Medusaei quem praepetis ungula rupit*: anche qui il riferimento è all'origine di una fonte sacra, non nominata in modo esplicito, ma da identificare con l'Ippocrene (è curioso, peraltro, che la stessa fonte da una parte non abbia un nome esplicito, dall'altra ne abbia uno fin troppo elaborato). L'assonanza di *Medusaeus* con *Musaeus* (con *fontes* a breve distanza) è intesa forse a introdurre un *aprosdoketon* rispetto a Germ. *Arat.* 220, *Musaeos fontis dextri pedis ictibus hausit* (per la relazione tra i due passi vd. n. prec.), rafforzato anche dall'attrito di *grata Medusaei* (Loehr 1996, 232). Per l'uso poetico (e modellato sul greco) di un aggettivo

qualificativo in luogo del genitivo possessivo, specialmente per indicare una discendenza, cf. Austin *ad Aen.* 2, 543, LHS 2, 60.

9. dissensere deae: l'allitterazione, unita all'*unpoetisches Wort* (*dissentio*, Axelson 1945, 103) e alla rarità dell'attacco spondaico dell'esametro (di cui abbiamo il primo esempio nel libro), sottolinea la circostanza paradossale del dissenso tra le Muse, tradizionalmente concordi a partire da Esiodo, cf. *Theog.* 29, φωνῆ ὀμηρεῦσαι; 60, ἐννέα κούρας ὁμόφρονας (Barchiesi 1991, Newlands 1995, 75). L'espressione serve da avviamento della sequenza narrativa, ribaltando la funzione conclusiva che può essere svolta dal motivo dell'assenso divino, cf. *doctae adsensere sorores* di 6, 811 (per la chiusura dell'intero poema, dove le Muse stesse accettano concordemente il discorso di Clio; Littlewood *ad loc.*), *adsensere dei* di *Met.* 9, 259; 14, 592 (per la fine delle sofferenze rispettivamente di Ercole e di Enea). Difficile valutare la relazione con Germ. *Arat.* fr. 4, 153 Gain, (*nec*) *dissentit diuae*, che, seppur in tutt'altro contesto (in riferimento all'armonia tra i corpi celesti in movimento), lascia intravedere un possibile modello comune (forse gli *Aratea* ovidiani? Per una possibile relazione tra le due opere vd. Hinds 1987, 12-14).

Dissentio non implica una lite vera e propria (*contra* Brookes 1992, 48, che lo legge nel contesto legale), bensì una divergenza erudita, per cui cf. per es. Quint. *Inst. Orat.* 1 *pr.* 18, 3; 1, 5, 37; 2, 4, 19 ecc.; il dibattito delle Muse si configura come un sereno scambio accademico (molto più marcato sarà il conflitto nella scena parallela del libro successivo, 6, 89, *in litem studio certaminis issent*; Braun 1981, 2349, Rutledge 1980, 329).

Polyhymnia: (gr. Πολύμνια) Musa tradizionalmente associata alla lirica, più tardi anche al mimo, in un'ottica di specializzazione delle Muse che si fisserà solo in età imperiale (RE 16.1, 724, 8ss., Fedeli *ad Prop.* 3, 3, 33, Morrison 2011). Barchiesi 1991 ha collegato alla sua funzione e al suo nome (da ὕμνος) l'inno che essa intona a Maiestas (cf. 49-52, *illa ... illa* ecc.): "Polyhymnia's answers Ovid's question, but her answer is framed in the literary form for which her name and function qualify her [...], that is a song of praise dedicated to a divinity [...] but it is a hymn for a non-existent cult". Se nell'abbondante anafora finale, di evidente carattere innologico, si può in effetti intravedere un gioco sul nome stesso della Musa (*poly-hymnia*), la complessa impalcatura del discorso della Musa non può però essere ricondotta automaticamente a un dato settore di specializzazione poetica. Polimnia ha scarsa presenza in poesia latina, cf. solo Hor. *Carm.* 1, 1, 33-34, *nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*, [Verg.] *Cir.* 55, Mart. 4, 31, 7; RE 16.1, 724, 8ss.; Roscher 3.2, 2656, 13ss.

10. silent aliae, dictaque mente notant: cf. 3, 178, *pectore dicta nota*, riferito, in analogo contesto, all'attenzione posta dall'uditorio al discorso dell'informante (e all'azione del "prendere appunti", coerente con il contesto didascalico; a questo proposito cf. anche 1, 102, *uoces percipe mente meas*), e *Met.* 13, 788, *talìa dicta meis auditaque mente notauit*: entrambi i passi parlano a favore della lez. *dicta* contro *uerba* di GM (e cf. v. 53, *dicta probarunt*), nonostante l'espressione *uerba n.* abbia diverse attestazioni ovidiane (*Am.* 1, 4, 20, *Her.* 20, 19, *Ars* 2, 596, *Met.* 14, 813, per *dicta n.* cf. anche *Pont.* 2, 1, 62).

L'espressione *mente notare* fa riferimento alla memoria e richiama una prerogativa delle Muse, tradizionalmente preposte a "tenere a mente", in quanto figlie di Mnemosyne (Hes. *Theog.* 53-54, *Hymn. Hom.* 4, 429-430, Solon. fr. 1, 1 G.-P.): per questa associazione, cf. Lucr. 1, 925, Verg. *Aen.* 1, 8; 7, 645 (con Horsfall *ad loc.*); cf. anche Manil. 2, 842 *memori sunt mente notanda* (= 3, 618). Per il silenzio delle Muse vd. 56n.

11-54. Discorso di Polimnia: Polimnia collega il nome di *Maius* a quello di *Maiestas*, un concetto astratto trattato qui, per la prima e unica volta in letteratura, in forma personificata. Per *Maiestas* la Musa ricostruisce una genealogia di chiaro stampo esiodeo, facendone la figlia

di altri due concetti divinizzati, Honor e Reuerentia, e facendo dialogare la sua biografia con alcune svolte fondamentali della storia divina (cosmologia, regno di Saturno, Gigantomachia, regno di Giove). Lo schema del racconto:

- 11-16: creazione del *kosmos*
- 17-22: sopravvivenza di alcuni elementi di anarchia e uguaglianza durante il regno di Saturno
- 23-26: unione di Honor e Reuerentia e nascita di Maiestas
- 27-32: insediamento di Maiestas sull'Olimpo, con conseguente creazione dei concetti di *dignitas* e *honor*
- 33-34: caduta di Saturno
- 35-42: Gigantomachia e vittoria di Giove
- 43-46: nuova posizione di Maiestas accanto a Giove, a difesa del suo scettro
- 47-48: discesa di Maiestas sulla terra, con conseguente venerazione da parte degli uomini (in part. i re di Roma)
- 49-52: inno alle prerogative di Maiestas sulla terra

Il racconto della Musa è un *unicum* nella letteratura latina e rielabora in modo evidente schemi narrativi tradizionali, adattando l'impianto del discorso esiodico alla materia romana (di "cosmogonia romana" parla Labate 2010). Gli elementi della tradizione letteraria, qui impiegati in maniera massiccia, appaiono rivisitati in funzione del concetto di *maiestas* che sorregge tutta la finzione narrativa (su questi aspetti vd. Intr. § 2).

Nella mentalità romana *maiestas* definisce, in senso generale, la superiorità di un soggetto all'interno di una relazione (cf. la dipendenza etimologica, già riconosciuta anticamente, da *magis*; Fest. p. 121 Lindsay), che trova un riscontro "fisico" nella rappresentazione ovidiana (Maiestas è *magna* fin dalla nascita, e siede *sublimis* al centro dell'Olimpo). L'ambito di applicazione del concetto è essenzialmente politico, con attribuzione al popolo romano (nel contesto di relazioni internazionali), o, in politica interna, alle cariche pubbliche (più che alle persone che le detengono). Importante, in questo contesto, è la relazione dell'area semantica di *maiestas* con altri concetti portanti della mentalità politica, come quello di *honor* e quello di *dignitas*, che sono recepiti anche dal dettato ovidiano: oltre alla presenza di *Honor* come padre della dea, cf. in part. il distico "politico" 31-32, *protinus intrauit mentes suspectus honorum: / fit pretium dignis, nec sibi quisque placet*. In età augustea la *maiestas* inizia ad essere attribuita sistematicamente alla persona del *princeps*, e proprio l'evoluzione del concetto tra repubblica e principato sembra fondamentale per comprendere il significato del passo ovidiano, che non a caso inserisce la figura divina all'interno di un preciso sviluppo cronologico (su questo vd. soprattutto Fantham 1985, Mackie 1992, Pfaff-Redeyllet 2003a, Pasco-Pranger 2006). La divinizzazione vera e propria di *maiestas*, però, sembra invenzione ovidiana, in quanto non è mai attestata con certezza nemmeno in fonti epigrafiche (Axtell 1907, 53 la inserisce tra i casi dubbi per via di tre iscrizioni tardo-imperiali). Sul concetto di *maiestas* la bibliografia è ampia: vd. recentemente D'Aloja 2011 (si tratta di uno studio perlopiù lessicografico, con una raccolta completa di attestazioni letterarie e epigrafiche); trattazioni classiche sull'argomento sono Gundel 1969, Drexler 1956, Thomas 1991, Hellegouarc'h 1963, 314-320; si veda anche il dibattito antropologico tra Wagenvoort 1947 e Dumézil 1952 sull'origine del concetto.

Il significato del passo è dunque di natura politica, perché politico è il concetto attorno a cui ruota, ma sembra riduttivo interpretare il discorso ovidiano solo in base alle categorie ideologiche di "supporto" o "opposizione" (fondandosi peraltro su generiche equazioni come *maiestas-auctoritas*, Giove-Augusto). Più produttivo è invece valutare le strategie letterarie che fanno da sfondo alla rappresentazione poetica, e che costituiscono il vero apporto ovidiano alla materia politica. Interessanti letture in tal senso risultano ancora Pasco-Pranger 2006, Pfaff-Redeyllet 2003a, Fantham 1985 (su tutti questi vd. Intr.). Per la rielaborazione di modelli e

spunti tradizionali nel discorso della Musa si rimanda, oltre che all'Intr. (§ 2), alle singole nn. *ad loc.* e ad alcuni lavori specifici: vd. recentemente Garani 2017, che ha interpretato Maiestas alla luce del mito tradizionale dell'età dell'oro, mettendo in evidenza soprattutto gli spunti empedoclei del racconto. Una lettura del passo, senza notevoli aggiunte ma con utile bibliografia, è ora Leidencker 2019. Trattazioni più datate, ma sempre fondamentali, specialmente per gli elementi esiodei e aratei, sono Labate 2010, Boyd 2000, Loehr 1996, Mackie 1992, Barchiesi 1991, Fantham 1985.

11-16. Cosmogonia: il discorso di Polimnia inizia con una cosmogonia, un tipo di racconto con cui Ovidio si è già misurato più volte, in particolare all'inizio delle *Metamorfosi* (1, 5ss.) e all'inizio degli stessi *Fasti*, per bocca di Giano, che identificava se stesso con il Caos originario (1, 103-114). Da un confronto tra i vari prodotti ovidiani non emerge una visione perfettamente coerente dell'immaginario cosmogonico: elementi comuni si ritrovano variati in funzione del contesto, cf. Labate 2010, 194-195: "l'eclettismo di Ovidio non è impegnato a costruire [...] un'interpretazione stabile [...]: il poeta propone invece, di volta in volta, una interpretazione che esibisce, accanto a una base comune, tratti specifici, adatti all'occasione (al micro-contesto e al macro-contesto)". Anche in questo caso si possono individuare importanti "tratti specifici": la narrazione non inizia dal Caos, ma *post Chaos*, cioè già dal *kosmos*, che però, come si apprenderà in seguito, è ancora segnato da disordine e anarchia: l'inizio *post Chaos* rivela chiaramente che la svolta fondamentale del racconto non è quella da Caos a *kosmos*, ma quella da *kosmos* prima di Maiestas a *kosmos* dopo Maiestas. Altro elemento importante è il silenzio sull'autorità ordinatrice, la cui esistenza non è del tutto esclusa (*data sunt tria corpora mundo*), ma la cui identità è completamente oscurata, in modo da non creare concorrenti al ruolo ordinatore di Maiestas. Terzo, la descrizione cosmogonica punta decisamente sulla componente spaziale, dato che la formazione del mondo si configura come disposizione di elementi nello spazio: si tratta di una modalità narrativa convenzionale, osservabile anche nelle altre cosmologie ovidiane, ma qui risulta funzionale alla successiva rappresentazione dei residui di anarchia egualitaria, raffigurata in modo concreto come una sorta di fluttuazione disordinata nello spazio (vd. 17-22n.). Su questi aspetti vd. ancora Intr. § 2.

Sulle cosmologie ovidiane Labate 2010, Wheeler 1995, Myers 1994, McKim 1985, Maurach 1979; per gli elementi di tradizione filosofica ora in part. Garani 2017; De Lacy 1947.

11. post Chaos ... mundo: l'avvio della narrazione dal Caos "è una evidente rivendicazione di ascendenze esiodee" (Labate 2010, 194), cf. Hes. *Theog.* 116, ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γενετ(ο), ma qui l'attacco del racconto cosmogonico è fortemente compendiario; il Caos è tagliato per arrivare direttamente al *mundus* (cf. invece *Met.* 1, 5, *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum*, Ziogas 2013, 58); vd. ancora 11-16n. Nella lettura dei *Fasti* è inevitabile associare il Caos a Giano, che in esso si è identificato con ampia trattazione (1, 102-114), motivo per cui *post Chaos* è un chiaro segnale che la Musa vuole riaprire l'argomento per sviluppare la propria versione.

tria corpora: cf. 1, 105, *lucidus hic aer et quae tria corpora restant* (per *corpus* nel senso tecnico di "elemento" vd. Green *ad loc.*; *Met.* 15, 237-240, *quae nos elementa uocamus / ... genitalia corpora*). La ripartizione della materia originaria nelle tre zone principali del mondo (terra, mare e cielo) è una consuetudine poetica, spesso preferita alla precisione scientifica, che prevedrebbe quattro elementi (in questo caso, aria e fuoco si intendono raggruppati nel cielo), cf. soprattutto Lucr. 5, 92-93, *principio maria ac terras caelumque tuere / quorum naturam triplicem, tria corpora*, Memmi, ecc. (con Gale *ad loc.* e *Trist.* 2, 1, 425-426), Apoll. Rod. 1, 496-497; vd. Bömer a questo v. per *ll.uu.* È probabile che qui la Musa voglia riallacciarsi a una tradizione omerica (i tre luoghi del mondo fanno da cornice allo scudo di Achille, modello

cosmogonico per eccellenza, *Il.* 18, 483; Wheeler 1995), per elevare lo statuto del canto e inserire il personaggio di Maiestas in una cornice epica.

12. inque nouas species ... opus: cf. 1, 108, *inque nouas abiit massa soluta domos*; *Ars* 2, 470, *inque suas partes cessit inane chaos*. La frase ricorda però da vicino anche il linguaggio delle *Metamorfosi*, 1, 1-2, *in noua fert animus mutatas dicere formas / corpora* (cf. qui *tria corpora*, v. prec.), e *Met.* 15, 420, *in species translata nouas*. Da ciò emerge, seppur implicitamente, una concezione plastica della formazione del mondo; l'uso stesso di *opus* è frequente in riferimento alla "creazione" (cf. *Trist.* 2, 1, 426, *triplex opus*), ma presuppone perlopiù un artefice divino, che qui non è determinato (11-16n.), cf. *Lucr.* 5, 158, *adlaudabile opus diuom* (ovviamente negato), *Cic. Tim.* 6, 3, *ille fabricator huius tanti operis*, *Sen. Nat. Quaest.* 2, 45,1; TLL 9, 849, 6ss.

13. pondere terra suo subsedit et aequora traxit: "la terra si depositò sotto per il suo peso e attrasse il mare". Per la descrizione cf. *Met.* 1, 29-30, *densior his tellus elementaque grandia traxit / et pressa est grauitate sua*; *Lucr.* 5, 449-451, *quippe etenim primum terrai corpora quaeque / propterea quod erant grauia et perplexa, coibant / in medio atque imas capiebant omnia sedes*. L'azione di *subsedere* è tipica della terra nella formazione del cosmo, cf. *Met.* 1, 43, *sudsidere ualles*, *Lucr.* 5, 497, *Luc.* 9, 305 (con Wick *ad loc.* per *ll.uu.*), *Manil.* 1, 159; in diverso contesto (ma sempre per moti tellurici), anche *Fasti* 1, 568; 3, 330, *terraque subsedit pondere pressa Iouis*. Per l'attrazione del mare in seno alla terra cf. invece *Lucr.* 5, 480-482, *terra repente / maxuma qua nunc se ponti plaga caerulea tendit / succidit et salso suffudit gurgite fossas*.

14. at caelum leuitas in loca summa tulit: "la levità tirò il cielo negli spazi più elevati", con variazione sintattica rispetto al v. prec. La *leuitas* si oppone al peso della terra e consente agli elementi leggeri di svincolarsi da essa, *Lucr.* 5, 499-501; *Met.* 1, 26-28, *igneae conuexi uis est sine pondere caeli / emicuit summaque locum sibi fecit in arce; / proximus est aer illi leuitate locoque*; la formulazione delle *Met.*, relativa a due elementi diversi (fuoco e aria), confluisce qui nella menzione unitaria del cielo (cf. 11n. a *tria corpora*); cf. anche *Met.* 15, 242-243, *et totidem grauitate carent nulloque premente / alta petunt, aer atque aere purior ignis*.

15-16: la descrizione cosmogonica vera e propria termina con l'origine di sole e luna, per cui cf. *Lucr.* 5, 471-479, *hunc exordia sunt solis lunaeque secuta / interutrasque globi quorum uertuntur in auris* ecc. (con maggiore precisione sulla collocazione "mediana" degli astri). Anche in questo caso Ov., pur comprimendo lo svolgimento del tema, è attento alla variazione interna al distico: alla menzione impersonale e puramente naturalistica di sole e stelle segue l'immagine poetica dei cavalli della Luna, accompagnata dall'allocuzione diretta (*et uos*).

15. nulla grauitate retentus: *nulla grauitate* riprende e varia *leuitas* del v. prec.; cf. *Met.* 1, 67-68, *liquidum et grauitate carentem aethera*, 15, 242-243 (cit. a 14n.); singolare la contraddizione con *Met.* 2, 162-163, *sed leue pondus erat nec quod cognoscere possent / Solis equi, solitaque iugum grauitate carebat* (ovviamente motivabile per le diverse esigenze del discorso). *Retentus*, "frenato", pur riferendosi in senso tecnico alla gravitazione, è anche un'accorta allusione all'immagine convenzionale del carro solare (*retineo/retento* sono tecnici dell'equitazione), sebbene sia qui evitata a favore del corrispettivo "notturno"; per il verbo cf. per es. *Am.* 1, 13, 30; 2, 9b, 30; *Ars* 2, 434, *Met.* 2, 192 (*retineo* opp. a *remitto*), *Pont.* 3, 9, 26.

16. Lunares, exsiluistis, equi: l'affrancamento della luna dal peso della terra è descritto vividamente come un balzo dei cavalli che trasportano il suo carro. Per i cavalli della Luna cf. 3, 110; 4, 374, *Her.* 11, 46, *Trist.* 1, 3, 28, *Tib.* 2, 4, 18, *Prop.* 1, 10,8, *Manil.* 5, 3, *Stat. Theb.*

8, 160 (*Lunares equos*), 12, 297; [Hom] *Hymn.* 32, 9, Pind. *Ol.* 3, 19; Roscher 2, 3141. L'agg., prosastico, non ricorre in poesia prima di Ov.; oltre a qui, è quattro volte nelle *Met.* (cf. in part. 15, 790, *Lunares currus*); due occ. in Luc. (1, 414; 10, 216), poi quattro in Stat. *Theb.* (oltre ai cit. anche 2, 284; 10, 283).

17-22. Anarchia delle origini: il racconto cosmogonico si concentra ora sulla situazione di disordine che regna nel mondo prima della nascita di Maiestas. Il passaggio da *Chaos* a *Kosmos* non è stato sufficiente a imprimere all'universo un ordinamento completo e duraturo, che sarà garantito solo dalla dea (Labate 2010, 211). Il distico 17-18 segna la transizione, individuando un mancato coordinamento già nel moto della terra e dei corpi celesti, in seguito al loro posizionamento nello spazio. Più che di anarchia in senso stretto (un trono esiste già, quello di Saturno, seppur frequentato da personaggi eccentrici), si dovrebbe parlare, per questa situazione, di un egualitarismo sociale che contrasta con il rispetto della gerarchia ispirato da Maiestas (emblematica è in questo senso l'opposizione semantica tra *par honos*, v. 18, e *suspectus honorum*, v. 31). La condizione di uguaglianza, in accordo col contesto cosmogonico, è riprodotta in termini corporei come l'atto di prendere posto in modo casuale, senza riguardo ai rispettivi ruoli.

17-18: il distico descrive la coordinazione inesistente in termini di spazio tra i massimi elementi del cosmo. La disposizione originaria di terra e cielo, determinata dalla rispettiva consistenza (vv.13-14), è data ora per provvisoria (*neque diu*). La terra dovrebbe "cedere" al cielo in quanto inferiore, sia per la sua posizione effettiva nello spazio, sia forse, in modo implicito, per la minore dignità dei suoi abitanti. L'irregolarità nel moto degli astri, producendo una mancata successione di giorno e notte, protrae un'assenza di tempo che dovrebbe riguardare la fase precedente al *kosmos* (cf. *Met.* 1, 10-11, *Lucr.* 5, 432-433).

17-18. nec cetera Phoebus / sidera cedebant: *Phoebus* e *sidera* in *uariatio* rispetto a *sol* e *stellis* del v.15; la denominazione poetica, *Phoebus*, rispetto a *sol*, conferisce in questo caso all'elemento astronomico una connotazione più personale ed elevata, per sottolineare il mancato rispetto della sua dignità. *Cedere* è verbo tipico per il moto degli astri, cf. 5, 545 (peraltro in una situazione opposta, dove le stelle si affrettano a ritirarsi per far spazio alla festa di Marte), Cic. *Arat.* 182; 372 ecc., Catull. 66, 4 (ma in senso contrario, "levarsi", secondo l'interpretazione di Traglia 1955, 436), Verg. *Georg.* 1, 218, Colum. *De re rust.* 10, 79, Mart. 8, 21, 9, Serv. *ad Georg.* 1, 222; TLL 3, 722, 33ss. In questo contesto, però, *cedere* introduce un elegante gioco verbale, unendo al senso tecnico astronomico quello figurato di "cedere il posto (a qualcuno di più importante)", per cui cf. per es. Cic. *Pro Planc.* 15, 3, *De off.* 1, 149, 5, OLD s.v. 8b: la rilettura "sociale" del fenomeno naturalistico avvia l'intera sezione relativa all'anarchia divina (per i riferimenti a consuetudini sociali nel discorso vd. Brookes 1992).

18. par erat omnis honos: *honos* inaugura una nuova unità tematica, incentrata sulle relazioni sociali, che al momento non sono ancora regolate secondo un principio di autorità; allo stesso modo, la comparsa di *Honos* in persona, al v. 23, segnerà una svolta ulteriore nella sequenza degli eventi. Il quadro tracciato dalla Musa richiama da vicino quello delle forme estreme di democrazia criticate dallo Scipione del *De republica*, in cui il *par honos* e l'assenza di *gradus dignitatis* (ovvero l'assenza di un diritto proporzionale) rendono contraddittorio il concetto stesso di equità: *aeque quae appellatur aequabilitas iniquissima est: cum enim par habetur honos summis et infimis, qui sint in omni populo necesse est, ipsa aequitas iniquissima est* (*De Rep.* 1, 53, si aggiunga anche l'analogo ragionamento di 1, 43, *ipsa aequabilitas est iniqua, cum habet nullos gradus dignitatis*); su questi concetti vd. Zetzel 1995, 20 e le nn. *ad loc. cit.*; Fantham 1973; più recentemente Pagnotta 2007, in part. 84-94; Iacoboni 2014.

19. solio, quod tu, Saturne, tenebas: la fase di uguaglianza sociale è ora collocata con più precisione durante il regno celeste di Saturno, coincidente, secondo una tradizione che risale a Esiodo, con l'età dell'oro (Hes. *Op.*111). Si fa qui riferimento alla fase precedente allo spodestamento da parte di Giove (cf. v. 34). *Solio* per *in solio* è un uso poetico frequente in Ov.; con *sedere* cf. 5, 125; 6, 597, *Met.* 6, 650.

20. de media plebe ... deus: l'impostazione sociale del discorso, avviata da *honos* nel distico precedente, suggerisce ora il conferimento di un'estrazione plebea ad alcune divinità senza nome. Il trattamento dei diversi gradi di dignità degli dèi in termini espressamente romani non è nuovo in Ov., che già nelle *Met.* parla di divinità "plebee", *Met.* 1, 173 (contrapposte agli dei patrizi che abitano il "Palatino" del cielo, 175); 1, 595. La consuetudine, d'altra parte, risponde a una concezione tipica della religione romana, che traspone a livello divino una struttura di tipo clientelare, come nel caso degli *indigitamenta* a corteggio di divinità principali (Feeney 1998, 85, Dumézil 1966, 51-52). Il nesso *de media plebe* ricorre due volte nelle *Met.*, ma per referenti umani, *Met.* 5, 207 (con l'ampia nota di Bömer) e 9, 306 (vd. Hill *ad loc.*, per la libertà di Ov. nell'uso di termini romani nel contesto del mito greco); in senso più letterale, per indicare un'appartenenza al ceto plebeo dell'Urbe, solo in *Trist.* 2, 1, 351 (cf. anche 2, 1, 88, *a media plebe*). L'ampio iperbato *aliquis ... deus*, a cornice del distico, esprime efficacemente a livello testuale la situazione di irregolarità e decentramento nella definizione degli spazi individuali.

21. nec latus Oceano quisquam deus aduena iunxit: interpretato da Frazer (*ad* 5, 68) come un (mancato) segno di rispetto, per analogia con le espressioni *latus claudere* e *latus tegere* (per l'ossequio rivolto a Oceano cf. *Met.* 2, 510-511). Non è necessario, però, che l'idea sia quella dell'omaggio (derivante dall'uso di difendere il fianco scoperto in battaglia, come si percepisce ancora in *latus tegere*); il senso è semplicemente quello di "affiancare", come in *Ars* 1, 140 (*iunge tuum lateri qua potes usque latus*), e la frase significa che nel moto disordinato nessun dio straniero stava dove dovrebbero stare gli dei stranieri, cioè appunto vicino a Oceano, che si trova ai confini del mondo. *Aduena* continua una prospettiva romanocentrica piacevolmente anacronistica nel quadro del *kosmos* originario (cf. già v. 20, *de media plebe deus*) e assume rilevanza in funzione del concetto di *maiestas*, che, tra le sue varie attribuzioni, definiva anche la superiorità del popolo romano nei confronti di quelli stranieri (*maiestas populi Romani*; D'Aloja 2011, Gundel 1969).

22: Themis: *et Themis* è la lezione della prima mano di M e di pochi recensori; UGM² e la maggior parte dei testimoni minori riportano *et Thetis*, che non è accolto da nessun editore (così come il testo guasto di A, *et thesis*). Peter corregge *et Thetis* nel più ovvio *Tethys*, sopprimendo *et* per motivi metrici (gr. Τηθύς), di contro all'ametrico *Tethys et* di Burmann. Gli editori moderni si dividono perciò tra *et Themis* (i Teubneriani, Le Bonniec, Frazer, Landi-Castiglioni) e la correzione *Tethys* (Schilling, Pighi). Scartata con sicurezza *Thetis* (la Nereide madre di Achille), *Tethys* sembra imporsi per il contesto (Schilling *ad loc.*), essendo appena stato menzionato lo sposo Oceano (cf. anche v. 81); inoltre, data la natura "marina" di Tetide, può essere significativo il confronto con *Met.* 1, 31-32 (cosmogonia), *circumfluus umor / ultima possedit solidumque coercuit orbem*. In realtà è proprio la presenza "ovvia" di Tetide a risultare problematica in un quadro che vuole proporre piuttosto una serie di anomalie. *Themis* è *difficilior* per la genesi dell'errore, ma è più facile da inserire nel significato del passo: essendo la dea che presiede all'ordine e all'equilibrio del mondo, la sua relegazione in uno spazio infimo (*extremo loco*) rafforza il clima di disordine che regna nel mondo anteriore a *Maiestas*. D'altra parte, proprio la somiglianza dei nomi, e forse anche il fatto che le due siano sorelle (cf. Hes. *Theog.* 133-136), potrebbe rientrare in un cosciente gioco del poeta sulle aspettative del lettore: è proprio Temi (e non Teti!) a essere accolta presso Oceano.

Un sostegno alla lezione *Themis* è fornito anche da una lettura più approfondita del passaggio. È rintracciabile infatti, con le complicazioni dovute alla natura frammentaria del modello, un dialogo intertestuale con una differente tradizione mitica, come è stato mostrato da Barchiesi 1991. Pindaro, nell'inno a Zeus, rappresentava Temi come prima moglie del sommo dio (mentre era Metis secondo Esiodo, *Theog.* 886, e Temi la seconda), salita all'Olimpo dalle correnti di Oceano in occasione delle nozze (fr. 30). La vistosa preminenza della dea in questa versione del mito era certamente rafforzata, nell'ottica del lettore antico, anche dalla collocazione dell'inno in apertura al catalogo delle opere del poeta da parte degli Alessandrini. Per di più, non era questo l'unico luogo pindarico in cui a Temi fosse assegnato un posto d'onore accanto a Zeus; in *Ol.* 8, 22 è definita Διὸς πάρεδρος (analogamente a Δίκη, che è ξύνεδρος Ζηνός in Sof. Oed. Col. 1381). Che Ov. conosca altre tradizioni relative a Temi, oltre a quella esiodea, lo dimostra per es. *Met.* 1, 321, dove le è attribuito il possesso originario dell'oracolo di Delfi (secondo una tradizione non nota a Omero e ai lirici, ma riportata dai tragici, Aesch. *Eum.* 2-4; Bömer *ad loc.*). È plausibile, dunque, che per sottolineare lo stato di estremo sovvertimento dell'ordine cosmico Ov. ricorresse all'immagine pindarica di Temi (fondata su un'idea di preminenza) per operare un rovesciamento: la dea non è al posto d'onore, vicino al trono celeste, ma sbalzata *extremo loco*, cioè, probabilmente vicino a Oceano (vd. n. succ.), da dove tra l'altro era partita per recarsi alle nozze con Zeus. Un ulteriore dettaglio a sostegno di questa lettura è fornito dalla successiva collocazione di Maiestas a fianco del trono di Giove (v. 45), che sembra prendere il posto di Temi, non tanto come moglie ma come πάρεδρος, lasciando intendere come la dea greca sia sacrificata a favore di una versione tutta romana del mito di origine dell'ordine cosmico. Su questa lettura vd. Barchiesi 1991; per tracce empedoclee nell'immagine di Temi Garani 2017.

In generale su Themis, oltre all'ormai classico Harrison 1927, vd. Lo Schiavo 1997, Corsano 1988.

extremo ... loco: come per altre espressioni (*cedebant*, v. 18), al senso fisico letterale si sovrappone una lettura figurata, relativa a consuetudini sociali: la relegazione di Temi all'estremità del mondo è espressione della sua emarginazione nella società primordiale. Letteralmente, infatti, *e. l.* indica un luogo ai margini del mondo (diventa qualificazione comune per la geografia del Ponto, *Trist.* 3, 3, 13; *Pont.* 3, 3, 40; similmente *e. orbis*, *Trist.* 5, 5, 4, *Pont.* 1, 3, 49; 1, 7, 5), e si può intendere qui Oceano stesso, leggendo il v. come unità compatta col precedente (“nessun dio straniero unì il fianco a Oceano / e Temi fu spesso accolta in (quel) luogo estremo”). Allo stesso tempo, l'espressione fa pensare alla disposizione in coda a una serie (“all'ultimo posto”), come in *Mart.* 3, 33, 1. L'uso di *e. l.* non è attestato esplicitamente per la posizione sociale, ma un nesso analogo, *summo loco*, è frequente nel significato opposto di “nobile, di altissimo rango”, *Plaut. Aul.* 28 (*de summo adulescens loco*), *Capt.* 30, *Poen.* 516 (*de summo loco summoque genere*), e specialmente nell'espressione *s. l. natus*, *Ces. De bell. Gall.* 5, 25, 1; 7, 39, 1 (contrapp. a *ex humili loco*), *Cic. Pro Caec.* 10, 9, *Catil.* 4, 16, 8 ecc. È possibile dunque che anche *extremo loco* si possa leggere in senso sociale (vd. anche Brookes 1992, 52, che intravede invece un riferimento alla disposizione gerarchica dei posti al banchetto, in cui l'ospite di riguardo era collocato al centro). Si noti altresì che nel citato passo di *Mart.* è rintracciabile un gioco verbale a sostegno di questa ipotesi: il poeta, stilando una classifica delle sue preferenze in materia femminile, conclude: *extremo est ancilla loco*, “la schiava sta all'ultimo posto” (dopo la donna libera e la libertina), quasi confondendo la posizione sociale con la collocazione nella sua personale scala di valore.

23-24. Unione di Honor e Reuerentia: l'anarchia delle origini prosegue per un periodo di tempo indefinito, finché non si arriva al congiungimento di Honor e Reuerentia, la prima coppia di virtù divinizzate che ruotano attorno al personaggio centrale, Maiestas, e che collaborano a definire il nuovo assetto del mondo. L'atto di imporre i rispettivi corpi su un letto legittimo

(*corpora legitimis imposuere toris*) sopraggiunge al termine di una lunga serie di collocazioni disordinate nello spazio (e quasi con un effetto sorpresa per il singolare luogo di incontro), ma anche in questo caso, come per gli altri momenti di transizione del racconto, non si precisa da quali forze o volontà sia determinata la svolta (un “fortunato evento teogonico” secondo la definizione di Labate 2010, 211; vd. 11-53n.). L’importanza del momento è accentuata da una versificazione pesante, adatta alla gravità dei soggetti coinvolti, e caratterizzata da parole lunghe e dall’abbondante aggettivazione.

23. Honor: per il padre di Maiestas, Ov. ricorre a un’astrazione divinizzata che coincide in linea teorica con un dio realmente venerato ai Roma. Honos è contitolare, insieme a Virtus, di un tempio promesso in voto in occasione della battaglia di Casteggio (Liv. 27, 25, Val. Max. 1, 8, 8) e restaurato da Vespasiano (Plin. *Nat. Hist.* 35, 120), appena fuori della Porta Capena; LTUR 3, 31-33. Il dio rappresenta l’onore militare, e ricorre perciò soprattutto in contesti bellici e, dall’età flavia, nell’immaginario del trionfo. In questo caso, però, Honos appare perlopiù come il frutto di una creazione letteraria, semplice divinizzazione di un concetto astratto (non attestata altrove in Ov.), sullo stesso piano della moglie Reuerentia e della figlia Maiestas: se qualche legame esiste con il dio titolare di un culto ufficiale a Roma (cosa che non si può escludere del tutto, almeno nelle attese del lettore contemporaneo), esso appare qui abbastanza irrilevante, tanto più che la vocazione bellica di Honos è sacrificata a un’interpretazione di stampo civile del termine *honos*, fondata sulla relazione con la *dignitas* e con il potere politico, aspetti verso cui Maiestas provvederà a creare una nuova sensibilità (vv. 31-32). La comparsa più famosa di Honos in letteratura è certamente nel *Carmen Saeculare* di Orazio (57-60), all’interno di una processione di diverse entità astratte divinizzate, tra le quali vi è anche Pudor, che nel racconto di Polimnia diventerà un compagno fedele di Maiestas (v. 29). Per il culto di Honor vd. soprattutto La Greca 2007, Clark 2007; Axtell 1907, 21-22; per la sua rappresentazione nell’arte Bieber 1945, Nilhous 1992.

placido ... uoltu: la caratterizzazione della dea è legata alla facoltà di esibire un atteggiamento di *reuerentia* soprattutto attraverso l’espressione del volto; in modo analogo le varie divinità assumeranno prima di tutto sul volto l’atteggiamento di *maiestas* (v. 30, *uoltus composuisse*). L’espressione serena del volto è contrassegno della divinità e l’atto di guardare con volto benigno è spesso una manifestazione del favore celeste, cf. 4, 161 (invocazione a Venere), *semper ad Aeneadas placido, pulcherrima, uoltu / respice* (si noti la variazione sull’aggettivo: Venere è *pulcherrima*, Reuerentia *decens*); *Met.* 15, 692; *Trist.* 1, 5, 27, *dum iuuat et uoltu ridet Fortuna sereno*. Già da Tib. 2, 4, 59 (con Murgatroyd *ad loc.* per *ll.uu.*) suggerisce l’attribuzione di una qualità divina a referenti umani: è il caso di Augusto nel secondo proemio dei *Fasti*, 2, 17, *ergo ades et placido paulum mea munera uoltu / respice*; affine, e con le stesse implicazioni, è il volto *pacatus* di Germanico in 1, 3 (Fantham 1985, 378); Robinson *ad Fasti* 2, 17 per analoghe richieste di attenzione. La ricorrenza, in questa sede, di un’espressione associata a potenti patroni letterari definisce programmaticamente il potere superiore, ma allo stesso tempo pacifico e ispiratore, incarnato da Maiestas. In età imperiale la disposizione serena del volto o della mente, perlopiù espressa con l’aggettivo *placidus*, diventa un *topos* della rappresentazione encomiastica del principe, equivalente alla *tranquillitas Augusti* attestata dalle legende monetarie, cf. Mart. 5, 6, 10; 5, 78, 24; 9, 79, 5 ecc.; Pitcher 1990.

decens Reuerentia: a differenza di Honor, la madre di Maiestas non è titolare di un culto pubblico, e va considerata un prodotto letterario, sul modello di molte virtù divinizzate presenti in poesia. La scelta di Reuerentia è dettata da una comune associazione tra il concetto di *maiestas* e l’area semantica che ruota attorno all’azione del *uereri*, in espressioni come *maiestatem uereri*, Liv. 42, 12, 1, 1, *uerenda maiestas*, Ov. *Met.* 4, 540, Luc. 3, 429-430, e

soprattutto *uerecundia maiestatis*, Liv. 2, 36, 3, 2; 9, 10, 7, 4 (con Oakley *ad loc.* per un elenco di passi paralleli); il termine esatto *reuerentia* non ricorre mai in questi contesti, ma si noti che *uerecundia* è inservibile alla metrica dell'esametro, motivo che può aver determinato la scelta di una variante analoga.

Decens indica generalmente in Ov. una bellezza tutta esteriore, legata alla *forma* (*Am.* 1, 14, 21, *Ars* 3, 751, *Rem.* 350, *Met.* 1, 527, *Trist.* 3, 7, 33; si vd. soprattutto *Am.* 3, 1, 9, dove Elegia stessa è, metapoeticamente, *decens*); qui, tuttavia, la bellezza della dea è declinata in modo conforme alla gravità del personaggio, essendo la *decentia* provocata dal *placidus uultus*, caratterizzazione che, come già la descrizione stessa dell'atto coniugale (vd. n. succ.), sembra spogliare l'unione di qualsiasi implicazione erotica. Tale impressione è confermata da un suggestivo richiamo a *Her.* 19, 173-174 *nunc male res iunctae, calor et reuerentia pugnans / quid sequar in dubio est; haec decet, illa inuat.*

24. corpora legitimis imposuere toris: la resa estremamente fisica, ma per nulla sensuale, conferisce all'atto coniugale una gravità conforme a quella degli attori coinvolti (forse un velato riferimento all'etimologia di *onus* da *onus*? Cf. Varr. *De Ling. Lat.* 5, 73; Michalopoulos 2001, 93). Il massiccio *imposuere* anticipa la stessa imponentza fisica di *Maiestas* (v. 27, *consedit medio sublimis Olympo*). Allo stesso effetto concorre anche l'espansione progressiva delle sillabe (3 4 5) nella sequenza *corpora legitimis imposuere* (cf. anche 28n.).

Legitimus torus ricorre altre due volte in Ov., in *Her.* 16, 286 e *Pont.* 3, 3, 50: in entrambi i casi è impiegato per marcare l'opposizione rispetto ad amori adulterini (allo stesso modo anche *Mart.* 6, 21, 6, dove Venere ricorda le avventure di Marte prima del matrimonio), ma qui, in una visione priva di erotismo, l'unione legittima fa da contraltare piuttosto a una realtà non regolata da leggi e strutture stabili.

25. hinc sata Maiestas: “da qui (cioè, letteralmente, “da questo letto legittimo”) fu generata *Maestà*”; ma l'avverbio, in senso figurato, sottolinea anche come *Maiestas*, in perfetta continuità rispetto alle condizioni della propria nascita, si ponga come promotrice di un programma di stabilizzazione nei rapporti sociali. *Satus* in riferimento alla nascita è frequente in poesia, cf. *Met.* 1, 89; 4, 12, spesso con l'abl., Verg. *Aen.* 2, 540, 5, 244 (nell'epiteto formulare *satus Anchisa*), 7, 331; l'uso con *hinc* risulta invece una particolarità del poema antiquario (oltre a questo passo, solo *Fasti* 4, 37 e 5, 83, in passaggi con genealogie articolate), influenzata forse dalla retorica del discorso eziologico (cf. 5, 73n.).

hos est dea censa parentes: “questi la dea dichiara come genitori”; cf. 3, 57-58, *ille* (scil. *Romulus*) *suos semper Venerem Martemque parentes / dixit* (con analogo procedimento di “autenticazione” di paternità da parte dei figli); ma qui l'emistichio suggerisce quasi una presa di controllo dei genitori da parte della dea, invertendo l'atto consueto di registrare i figli alla nascita. Con uno studiato effetto paradossale (sottolineato anche dal gioco su *hinc/hos*), *Maiestas* prende il primo provvedimento regolatore sui suoi stessi familiari. *Censeo*, nel senso tecnico di “registrare, dichiarare al censo” (OLD s.v. 6), pone qualche difficoltà per la forma deponente, che conta rarissime attestazioni, ma ben due ovidiane: *Her.* 7, 45, *quid nos censeris inique?* (frutto di un convincente intervento sul testo, su cui vd. l'ampia nota di Piazzari *ad loc.*), e soprattutto *Pont.* 1, 2, 137-138, *hanc probat et primo dilectam semper ab aeuo / est inter comites Marcia censa suas*; si noti, tuttavia, che in entrambi i luoghi il verbo è usato in senso figurato. Per il senso tecnico letterale un buon precedente è fornito da Cic. *Flacc.* 80, *uoluisti magnum agri modum censeris ... census es praeterea numeratae pecuniae CXXX ... census es mancipia Amyntae*, ma rimane il fatto che l'uso con complemento oggetto personale non è attestato prima di Ov.; Bömer *ad loc.*; Peeters 1938; Flobert 1975, 403; LHS 2, 292.

Hos est dea censa parentes è la lezione riportata dalla tradizione di GM (*G sub lit.*), accolta dalla maggior parte degli editori (Alton-Wormell-Courtney, Schilling, Le Bonniec, Pighi) in

seguito alla rivalutazione di G (su cui vd. soprattutto Peeters 1939, 376, che inserisce il passo tra le prove della validità di questo ramo di tradizione); U e la maggior parte dei recensori riportano un emistichio completamente diverso, *quae mundum temperat omnem*, accolto ancora da Merkel e Frazer. La prima lezione è evidentemente *difficilior*, e si noti che l'oggettiva difficoltà linguistica posta dal verbo rende assai improbabile l'ipotesi che si tratti di una glossa confluita nel testo. La variante *quae mundum ecc.* è modellata su espressioni simili ricorrenti in Ov, cf. 4, 91, *totum dignissima temperat orbem* (Venere), *Am.* 3, 10, 21, *mundi qui temperat arcem* (Giove), *Met.* 1, 770 (Sole); 4, 169 (Sole); la considerazione generale, che pure si potrebbe facilmente spiegare con la volontà di attribuire un'autorità cosmica a Maiestas, in forma quasi epitetica, tuttavia spezza in modo inopportuno la forte unità tematica del distico. L'ipotesi di una variante d'autore, avanzata principalmente da Lenz, si concilierebbe con una possibile revisione del testo in seguito a provvedimenti di Tiberio relativi alla *maiestas* (Fantham 1985), ma rimane comunque molto discutibile; più plausibile è l'ipotesi di un'interpolazione umanistica (Bömer *ad loc.*, Kowalski 1980). Quanto alle ragioni dell'intervento, è assai probabile che si possa legare in qualche modo alla rarità della forma deponente *censa est* (Alton-Wormell-Courtney, *praef.*, VII).

26. magna fuit: la nascita di Maiestas, come già l'accoppiamento dei suoi genitori, è contraddistinta da una certa materialità, che riflette a livello narrativo la gravità statica del concetto. La grandezza fisica è indice di una natura sovrumana (è sfruttata specialmente nel contesto di divinizzazioni, cf. 4, 504, 6, 540; Wagenvoort 1947, 122), e perciò si adatta tanto più a Maiestas, il cui nome implica grandezza (Brookes *ad loc.*; per l'etimologia cf. Cic. *De part. orat.* 104, Fest. p. 121 Lindsay). Al tempo stesso, l'osservazione sembra esagerare, a prezzo di un malcelato effetto umoristico, il motivo della crescita precoce di divinità neonate, tradizionale a partire dalla nascita di Zeus in Hes. *Theog.* 492-493 (con West *ad loc.*), καρπαλίμως δ' ἄρ' ἔπειτα μένος καὶ φαίδιμα γυῖα / ἠῦξετο τοῖο ἄνακτος, e ricorrente soprattutto nella poesia innologica: per Zeus il dettaglio è ripreso anche da Call. *Hymn.* 1, 55-57; cf. anche [Hom.] *Hymn.* 4, 17-19.

Si vuole qui sottolineare, in vista dello sviluppo futuro della vicenda, la particolare affinità di Maiestas con Giove, che in quanto *Maximus* racchiude in sé l'idea di grandezza (*magnum Iouem*, 40); Dumézil 1952, 15-16. Proprio la relazione con Giove sotto il profilo della grandezza instaura un significativo rapporto con il *puer* virgiliano, che è *magnum Iouis incrementum* (*Ecl.* 4, 49); sul rapporto tra i due passi ironizza Barchiesi 1991 (il *puer* è soggetto a una crescita graduale: "she is an augmented version of the *puer*"); Maiestas stessa, d'altra parte, come il *puer* è ideologicamente connessa al tema dell'età dell'oro, per cui vd. ora Garani 2017.

27. nec mora: la Musa tratteggia una successione di avvenimenti la cui rapidità (v. 26, *quaque die*, v. 27, *nec mora*, v. 29, *simul*, v. 31, *protinus*) introduce un contrasto vagamente straniante con l'imponenza degli attori coinvolti. La formula di congiunzione narrativa *nec mora* ha un'alta frequenza a partire dall'età augustea, perlopiù come espressione di uno stile elevato: delle 40 occorrenze ovidiane, 28 sono in *Met.* e *Fasti* (solo una volta nella variante *haud mora*, *Met.* 6, 53); con rarissime eccezioni, tra cui *Fasti* 5, 254, è collocata di norma in apertura di esametro e sciolta da legami sintattici; vd. McKeown *ad Am.* 1, 6, 13.

consedit medio sublimis Olympo: immagine simile in *Met.* 6, 72-74, *bis sex caelestes medio Ioue sedibus altis / augusta grauitate sedent; sua quemque deorum / inscribit facies: Iouis est regalis imago* (si noti qui *omne uideres / numen ad hanc uoltus composuisse suos*, v. 30). Importante è anche la relazione con *Fasti* 4, 861-862, *et quotiens steteris domito sublimis in orbe / omnia sint humeris inferiora tuis*: è l'augurio che il poeta rivolge alla Roma neonata in chiusura alla ricorrenza del 21 aprile. Il confronto mette in luce un'importante relazione concettuale, in quanto nella superiorità di Roma rispetto agli altri popoli (anche qui

rappresentata da una grandezza di tipo fisico, *humeris inferiora*) si identifica il significato profondo della formula *maiestas populi Romani*: se *Maiestas* è *sublimis*, lo è pertanto Roma, in quanto detentrica di *maiestas*.

Sublimis ha valore predicativo in senso spaziale, “si sedette nel posto più in alto”, ma racchiude in sé anche un chiaro giudizio di valore (per cui vd. OLD s.v. 8 “exalted in rank or position, noble, eminent”). L’atto di insediamento di *Maiestas* al posto più alto (*consedit sublimis*) inaugura il concetto di relazione gerarchica che segna la fine della precedente epoca di anarchia “spaziale”, per cui cf. soprattutto i vv. 19-20, *solio ... ausus de media plebe sedere deus*.

28. aurea, purpureo conspicienda sinu: la descrizione esibisce tratti volutamente convenzionali, al punto che *Maiestas* rispecchia con una precisione quasi umoristica un dettaglio oraziano relativo alla rappresentazione tragica del divino (rispetto alla quale, dice Orazio, la rappresentazione satiresca non deve essere troppo dissonante), *Ars* 227-229, *ne, quicumque deus, quicumque adhibebitur heros / regali conspectus in auro nuper et ostro / migret in obscuras humili sermone tabernas*. Per la diffusa combinazione di oro e porpora come espressione di lusso e di un’alta posizione sociale cf. per es. *Caton. Orig.* 7, 113, *Lucr.* 5, 1428, *Verg. Aen.* 4, 134; 12, 126, *Sen. Thyest.* 909; si veda soprattutto l’ampia nota di Pease *ad Aen.* cit. Il colore dell’oro è tradizionalmente associato alla divinità, o in maniera diretta o ai suoi attributi (vd. Williams *ad Call. Hymn.* 2, 32-34; cf. anche 3, 110-112), ma è formula ricorrente soprattutto per Venere, a partire dall’omerica χρυσῆ Ἀφροδίτη (da *Il.* 3, 64), ripresa letteralmente dai latini con *Venus aurea*, *Verg. Aen.* 10, 16, *Ov. Her.* 16, 35, *Met.* 10, 277; nel caso di *Maiestas*, tuttavia, agisce anche l’influenza della *aurea aetas* (per cui vd. ancora 11-54n.; Garani 2017). La porpora anticipa invece il contesto del trionfo, che farà da chiusura al discorso di Polimnia (v. 52; spontaneo il confronto con con *Verg. Georg.* 3, 17, *illi uictor ego et Tyrio conspectus in ostro*).

Conspiciendus è stilema tibulliano, *Tib.* 1, 2, 72 (con Maltby), 2, 3, 52, con anche [Tib.] 3, 12, 4, e ben si adatta alla figura imponente di *Maiestas*; di contro a *conspectus* (*Verg. Georg.* cit., *Aen.* 8, 588 e *Hor.* cit.), l’aggettivo non è assorbito dagli augustei all’infuori di *Ov.*, che invece ne fa largo uso, cf. 2, 310, *Maeonis aurato conspicienda sinu*, 5, 170. Si noti che il pentametro è caratterizzato da un’espansione di sillabe (3 4 5) del tutto analoga a quella del v. 24.

29. consedere simul Pudor et Metus: cf. v. 27, *consedit medio sublimis Olympo*: la ripetizione del verbo imprime un tono solenne al passaggio, accentuato anche dalla rarità dell’attacco spondaico. Per *simul* vd. 27n. *nec mora*. La sistemazione di *Pudor* e *Metus* nel cielo richiama la coppia esiodea Αἰδώς e Νέμεσις di *Op.* 200, che giungono sull’Olimpo dopo aver abbandonato la terra nell’età del ferro (vv. 197-201). I due concetti vengono reinterpretati in chiave romana per fare da corteggio a *Maiestas* e, come i suoi genitori, servono ad approfondirne l’identità e il significato (Pfaff-Redeyllet 2003a); essi individuano, in particolare, il sentimento di soggezione (a livello morale e politico) che è conseguente al riconoscimento di una forma di *maiestas*: per l’associazione di *pudor* e *maiestas* cf. *Liv.* 34, 2, 8, *Hor. Epist.* 2, 1, 258-259, *Plin. Epist.* 3, 20, 4; per *metus* *Liv.* 22, 3, 4, *Sil. It.* 3, 31 (*timor*).

Non ci sono tracce di un culto di *Pudor* a Roma (mentre è ben attestato quello di *Pudicitia*, su cui Radke in *RE* 23.2, 1942ss.; Wissowa 1912, 333s.; Axtell 1907, 39s.): questo fa sì che tale figura divina si riduca per noi a una creazione letteraria, improntata al modello greco di Αἰδώς (presente in letteratura da *Hes. Op.* 200; Nisbet-Hubbard *ad Hor. Carm.* 1, 24, 6). La sua presenza in poesia è rintracciabile soprattutto nella lirica oraziana, cf. *Hor. Carm.* cit. (insieme a *Fides* e *Veritas*), *Carm. Saec.* 57 (a fianco di *Honos*, da cui è qui separato); in *Ov.* compare in *Am.* 1, 2, 31-32, sconfitto e incatenato insieme a *Bona Mens* nel trionfo di *Amore*, che a sua volta è rappresentato in compagnia di *Error* e *Furor*. In età imperiale *Pudor* diventa una delle

virtù che ricorrono convenzionalmente nella rappresentazione del sovrano, cf. Mart. 9, 5, 2; 9, 79, 6; Plin., *Pan.* 47, 6, 3; 73, 5, 1; Stat. *Silu.* 4, 1, 10; Pitcher 1990, 87-88; sulle “virtù” imperiali in generale, Wallace-Hadrill 1981, Pfaff-Redeyllet 2003b.

Allo stesso modo, Metus non è intestatario di un culto reale, ma in poesia è copia romana di Φόβος (Hes. *Theog.* 934); se Pudor risulta perlopiù un’eredità oraziana, Metus è piuttosto una presenza virgiliana, in quanto il dio compare come abitante della casa di Dite, insieme ad altri malanni, in *Aen.* 6, 276 (Norden *ad* 273ss.); cf. anche *Georg.* 3, 552; McKay in EV 3 510s; a questo proposito, è singolare che una figura così legata al mondo infero, com’è il Metus di derivazione virgiliana, sia qui affiancato a una divinità di cui è appena stata rimarcata la collocazione olimpica (v. 27).

30. ad hanc uoltus composuisse: “comporre il volto a sua immagine”, per *componere uoltus ad alq.* cf. Plin. 7, 1, 6. *Voltus c.* è lezione di GM e dei recenziatori, di contro a *cultus c.* di U. Entrambe le lezioni godono di buon credito presso gli editori (*uoltus*: Teubneriani, Frazer, Pighi, cf. Peeters 1939, 376; *cultus*: Schilling, Le Bonniec, Landi-Castiglioni), ma *uoltus* è da preferire nel contesto, perché coglie con più immediatezza l’atto che accompagna l’insediamento sul trono di Maiestas: le divinità atteggiano il volto conformemente alla gravità della dea, assumendo su di sé la stessa espressione di lei. L’idea che il senso di *maiestas* lasci tracce visibili sull’atteggiamento del volto è attestata da un parallelo di Livio, dove si descrive l’aspetto fiero dei patrizi romani durante l’occupazione gallica, tale da ispirare ai barbari un vero e proprio timore religioso, 5, 41, 8, *adeo haud secus quam uenerabundi intuebantur in aedium uestibulis sedentes uiros, praeter ornatum habitumque humano augustiorem, maiestate etiam quam uoltus grauitasque oris prae se ferebat simillimos dis*; Gundel 1969, 284-285. D’altra parte, l’espressione *componere uoltus*, soffermandosi sull’aspetto più superficiale della reazione, lascia una sfumatura di ambiguità, perché suggerisce la presenza di una componente, se non proprio di finzione, almeno di dissimulazione, come in [Tib.] 3, 13, 9 (con Fulkerson *ad loc.* per *ll.uu*); Pasco-Pranger 2006, 237 rimanda a questo proposito a un passo di Tac. *Ann.* 1, 7, dove l’espressione *uultu composito* definisce l’atteggiamento di dissimulazione con cui i potenti reagiscono all’ascesa al trono di Tiberio. Comporta inoltre un effetto leggermente paradossale il fatto che si attribuisca l’atto di atteggiare il volto a dei *numina* indistinti, la cui messa a fuoco da parte del lettore non è favorita da raffigurazioni di un culto ufficiale. La variante *cultus* appare più sbiadita ed è solo parzialmente riscattata dall’allitterazione che ne risulta; insufficiente è il parallelo di Sen. *Dial.* 9, 9, 2, dove *cultum componere ad alq.* compare con un’intonazione moralistica, *cultum uictumque non ad noua exempla componere, sed ut maiorum mores suadent*. Un errore di dittografia può aver generato la lettura scorretta: HANCVLTVS – HANC[C]VLTVS.

31. intrauit mentes suspectus honorum: l’influenza di Maiestas sui personaggi circostanti passa dallo strato più superficiale dell’espressione del volto a quello interiore della mente; una sorta di ispirazione porta alla nascita del senso della *dignitas*. Il v. trasferisce a tutte le divinità le virtù incarnate dai genitori di Maiestas: l’*honor* passa da figura umanizzata a manifestazione di un concetto sociale, mentre l’atto di guardare dal basso gli *honores* descrive, in una metafora dai tratti fisici, un atteggiamento di *reuerentia*.

Suspectus in forma nominale, “the view (of something elevated) from below” (OLD s.v. 1b), è di tono elevato e non ha altre attestazioni in Ov.; si tratta probabilmente di un’innovazione virgiliana, Norden *ad Aen.* 6, 579, *caeli suspectus*, Cordier 1939, 146. Per *mentes intrare* cf. *Rem.* 503, *intrat amor mentes usu, dediscitur usu*.

32. fit pretium dignis: la conseguenza immediata del riconoscimento degli *honores* è l’attribuzione della *dignitas*, cui ora, grazie all’influenza di Maiestas, è riconosciuto il giusto peso; *maiestas* e *dignitas* sono in stretto rapporto nella mentalità politica romana, in quanto esprimono la superiorità, pubblicamente riconosciuta, di un magistrato nell’esercizio della sua

funzione, Hellegouarc'h 1963, 402-403 (e in generale vd. 388-415 per una discussione sul significato e gli usi di *dignitas*, [Barschel, *Dignitas*]).

Per *pretium facere* ("give value to", OLD s.v. 3) cf. Prop. 4, 5, 29, Mart. 7, 17, 8, Plin. *Nat. Hist.* 33, 5.

nec sibi quisque placet: l'abolizione dell'autocompiacimento è segnalata come un progresso dalla Musa: gli dei smettono di pensare solo a sé (e per sé) e trasferiscono su altri gli onori che negano a se stessi, ciò che consente di uscire dall'anarchia e di costruire uno stato fondato sui rapporti sociali. È significativo che alla base di un ragionamento eminentemente politico la Musa ponga (per negarlo) un concetto estetico naturalmente riconducibile alla precettistica erotica. Il *sibi placere* è indicato, nella produzione amatoriale, come motivo di *uoluptas* (*Med.* 31), ed è una risorsa da non ignorare, tanto da parte di chi deve sedurre (*Ars* 1, 613-614, *nec credi labor est: sibi quaeque uidetur amanda / pessima sit, nulli non sua forma placet*), quanto da parte di chi non vuole cadere nella trappola della seduzione (*Rem.* 685-686, *dum sibi quisque placet, credula turba sumus*). In quest'ottica, l'azione di Maiestas si può leggere in evidente opposizione rispetto a quanto attribuito a Venere all'inizio del quarto libro: alla dea di aprile si deve l'invenzione del *cultus* e della *cura sui* (4, 108), così come una serie di scoperte stimulate dallo *studium placendi* (4, 113). Il concetto del *sibi placere* è ricorrente altresì con una connotazione negativa (spesso in forma sentenziosa) nella commedia, cf. Plaut. *Poen.* 1203-1204, *Trin.* 321, Ter. *Heaut.* 52.

33-34: l'assetto imposto da Maiestas nel cielo resiste per diversi anni, fino alla caduta di Saturno dal trono. Come già in precedenza, l'estensione temporale delle varie fasi non è espressa in modo esplicito (*multos ... in annos*), ma la transizione introdotta da *dum* (cf. *donec*, v. 23) segnala una forte coincidenza tra la fine del regno di Saturno e il sommovimento operato dai Giganti. Il resoconto ellittico della Musa è condotto in modo da oscurare completamente la svolta politica costituita dall'usurpazione di Giove, che anzi compare nel distico successivo già sul trono, come bersaglio principale dei Giganti. La versione diplomatica risponde all'esigenza di non creare una frattura superflua, e potenzialmente nociva, tra il regno di Saturno e quello di Giove, concentrando piuttosto l'attenzione sul conflitto tra ordine olimpico e anarchia. È altresì evitata, in questo modo, un'allusione troppo ravvicinata alla fine dell'età dell'oro (coincidente tradizionalmente con il regno di Saturno-Crono, a partire da Hes. *Op.* 111; Verg. *Ecl.* 4, 6; per il passaggio all'età successiva cf. soprattutto *Met.* 1, 113-115), che non sarebbe funzionale alla costruzione dell'immagine di Maiestas (per la relazione del personaggio con l'età dell'oro vd. Garani 2017). Riferimenti più espliciti alla detronizzazione di Saturno da parte del figlio sono presenti nel poema, ovviamente in passaggi meno "politicizzati", 1, 236; 3, 796 (su cui vd. 34n.).

34. senior ... deus: Saturno (il nome proprio ricorre già al v. 19). La vecchiaia è un attributo convenzionale del dio, in riferimento alla sua precedenza cronologica rispetto a Giove, cf. 5, 627, *falcifero ... seni*, *Am.* 3, 8, 35, *senex ... Saturnus*, *Ib.* 216, Verg. *Aen.* 7, 180, Hor. *Carm.* 2, 12, 9; tuttavia, in questo resoconto diplomatico della sua caduta (33-34n.), la menzione di Saturno come "il dio anziano" sembra suggerire accortamente che la sua età fosse ormai tale da giustificare il passaggio di potere. *Senior* è usato nel poema perlopiù per referenti umili, Sileno (1, 399), l'anonimo veterano di Cesare (4, 378), Celeo (4, 515); solo in 5, 65 ricorre per indicare, come categoria sociale ben determinata, il *senex* della tradizione romana.

fatis excidit arce: la fine del regno di Saturno è attribuita alla prescrizione del fato, in modo da allontanare l'attenzione dall'iniziativa di Giove. È significativo (poiché rivela il carattere parziale della versione della Musa) che in 3, 796-798 Ov. riferisca del tentativo di riscossa di Saturno, dicendo che cercò di vendicarsi facendo leva su un diritto a lui concesso proprio dal

fato (*quaeque fuit fatis debita temptat opem*, v. 799). L'esistenza di un oracolo relativo alla detronizzazione di Saturno è riferita da Ov. già in *Fasti* 4, 197-198, sviluppando in modo più esplicito uno spunto del racconto esiodeo (vd. Fantham *ad loc.* e West *ad Hes. Theog.* 463; vd. ancora Garani 2017 per presunti elementi empedoclei), ma nella versione presente l'accenno generico a dei *fata* risponde a uno studiato atteggiamento di prudenza. Il verbo stesso, *excidit*, non lascia filtrare alcuna implicazione violenta. Inoltre, la ripresa di *arx* a breve distanza, per rappresentare la sede del potere celeste ben difesa dalle armi di Giove (v. 41, *fulmina de caeli iaculatus Iuppiter arce*), instaura un'implicita continuità tra i due regni divini.

La raffigurazione del cielo come *arx* è un uso poetico frequente, attestato almeno a partire da Virgilio, *Aen.* 1, 250, per cui cf. per es. *Met.* 1, 27; 12, 43; 15, 858-859, Manil. 2, 918, Sen. *Herc. Oet.* 1909, Iuu. 15, 146; più raramente in prosa, Sen. *Dial.* 6, 26, 1; TLL 2, 742, 68ss. Quando indica, nello specifico, la sede di Giove, comporta una spontanea associazione con la sede terrena del dio (l'*arx* del Campidoglio, cf. 6, 18, *Met.* 15, 866, Hor. *Carm.* 1, 2, 3), che può generare un'efficace ambiguità, come in *Fasti* 1, 85, *Iuppiter arce sua totum cum spectet in orbem* (Green *ad loc.*).

35-42. Gigantomachia: alla caduta di Saturno segue immediatamente l'attacco dei Giganti al potere olimpico. In questa sezione il ruolo di Maiestas è secondario, perché la dea non prende parte alla battaglia, mentre emerge in modo preminente l'azione di Giove, che è il vero bersaglio dell'impresa dei figli della Terra (*et magnum bello sollicitare Iouem*). Maiestas ricomparirà nel finale, ben difesa dalle armi divine (43-44). Emerge dunque la scelta di identificare Maiestas più come un oggetto da difendere che come un vero e proprio attore, in accordo con la stabilità ieratica che il concetto suggerisce ("die *inertia* der Maiestas ist somit Kernbestandteil des personifizierten Abstraktums", Leiendecker 2019, 241). Se l'attacco dei Giganti non è diretto in modo esplicito a Maiestas, è evidente però che le modalità di rappresentazione della Gigantomachia sono ritagliate sulla figura della dea. Si nota infatti una tendenza alla dilatazione iperbolica che costituisce il controcanto alla grandezza implicita in Maiestas (*mille manus illis dedit; in magnos arma mouete deos; magnum bellum sollicitare Iouem; pondera uasta*). I Giganti stessi appaiono una versione perversa di Maiestas: si confronti in part. il distico *terra feros partus, immania monstra, Gigantas / edidit* (35-36) con la nascita di Maiestas, *hinc sata Maiestas, hos est dea censa parentes, / quaque die partu est edita, magna fuit* (25-26).

È questo l'unico sviluppo narrativo vero e proprio di una Gigantomachia in Ov., insieme a *Met.* 1, 151-162, mentre molto più frequenti, come negli altri poeti augustei, sono menzioni sparse del motivo mitologico, combinato, secondo un uso ellenistico, con altre saghe affini di attacco al potere olimpico (Titani e Centimani; Vian 1952). Rilevanti, per il passo presente, sono due luoghi ovidiani: *Met.* 5, 318-320, nel discorso della Pieride, in cui i Giganti sono celebrati con scopo sovversivo contro l'ordine olimpico, rappresentato dalle Muse (vd. 1-110n.); *Pont.* 4, 8, 59-60, in cui il soggetto mitologico è citato tra gli argomenti che esistono solo grazie alla poesia che li celebra (subito prima Ov. afferma che anche la *maiestas* del principe ha bisogno di un cantore, 56): su questo vd. Intr. § 1. La lotta contro i Giganti trama tutta la poesia augustea come soggetto di *recusatio*: cf. per es. Hor. *Carm.* 2, 12, 6-9 (Nisbet-Hubbard), Prop. 2, 1, 19; 3, 9, 47-48; celebre la rielaborazione ovidiana del tema in *Am.* 2, 1, dove il poeta ricorda di essere stato sul punto di scrivere una Gigantomachia, prima di essere messo alla porta dalla donna amata (che Ov. abbia effettivamente scritto, o iniziato, un poema del genere, è ormai escluso dalla critica: vd. recentemente Labate cds., Knox 2009; McKeown *ad Am.* 2, 1, 11-16 per una panoramica delle posizioni; datato ormai Della Corte 1971). Al di là delle implicazioni stilistiche inerenti a tali prese di posizione (ereditate dal rifiuto callimacheo degli argomenti "grandi"), esiste una forte componente politica connessa al tema gigantomachico, sulla scia dell'uso ellenistico, che nella sconfitta dei Giganti vedeva un motivo adatto alla rappresentazione panegiristica (come dimostrano i rilievi sull'altare di Pergamo). Sono ovviamente le gesta di Augusto a meritare il paragone con la vittoria di Giove sulle forze

del Chaos: in questo senso l'esito più noto è certamente Hor. *Carm.* 3, 4 (Romano 1983); più avanti nel quinto libro dei *Fasti*, il tempio di Marte Ultore verrà detto degno dei trofei della Gigantomachia: *digna Giganteis haec sunt delubra tropaeis* (5, 555). Rosati 2012 ha mostrato come il motivo politico dei Giganti assuma un ruolo centrale nell'ultima fase di produzione di Ov., quando il poeta esule si trova a dover negoziare un'alleanza tra poesia e potere, offrendosi come artefice ideale della celebrazione poetica di cui il potere non può fare a meno (cf. *Trist.* 2, 69-72, *Pont.* 4, 8): l'immagine esiodea delle Muse che rallegrano Zeus cantando la sua vittoria contro i figli della Terra (*Theog.* 50-52) si presta a diventare un'immagine ideale della poesia celebrativa. Ma se di solito l'impresa dei Giganti si contrappone ideologicamente all'ordine costituito (e celebrato), in *Trist.* 2, 333-336 sono invece le gesta di Augusto a essere paragonate per entità a quelle dei Giganti, complici ancora le esigenze della *recusatio*: *at si me iubeas domitos Iouis igne Gigantas / dicere, conantem debilitabit opus. / diuitis ingenii est immania Caesaris acta / condere, materia ne superetur opus* (si noti soprattutto l'uso di *immanis*, termine negativo specializzato per entità mostruose; vd. qui n. succ.); una recente lettura del passo in Labate cds.

Sulla Gigantomachia in ambito ellenistico vd. ora Prioux 2017; per la poesia latina l'ampia introduzione di Rosati *ad Met.* 5, 294-678; Rosati 2012, Hardie 1986, Romano 1983, Innes 1979.

35. feros partus, immania monstra: la doppia apposizione dilata il nome dei Giganti, occupando quasi tutto il v. *Feros partus* traduce l'omerico ἄγρια φῦλα Γιγάντων di *Od.* 7, 206; cf. similmente Luc. 4, 594, *terribilem partum*, per Anteo (e Verg. *Georg.*, 1, 278, *partu ... nefando*). L'uso di *partus*, richiamando apertamente la sfera semantica della generazione, allude all'etimologia antica di Γιγάντες da γηγενεῖς (lat. *terrigenae*, Luc. 3, 316, Val. Flacc. 2, 18), resa ancora più percettibile nel citato passo di Luc. 4, 594 (*post genitos Tellus ecfeta Gigantas / terribilem ... partum concepit*), su cui cf. Asso *ad loc.*; Michalopoulos 2001, 85-86; Maltby s.v. *Gigas*; Boyd 2000, 69.

Per *immania monstra* cf. *Aen.* 3, 583, dove descrive i prodigiosi fenomeni dell'Etna causati da Encelado; in riferimento diretto ai Giganti è ripreso da Val. Flacc. 2, 17; e cf. similmente Hor. *Carm.* 3, 4, 43, *Titanas immanemque turbam*. *Immanis* è usato generalmente anche per altri referenti mostruosi, per es. Lucr. 5, 33, Verg. *Georg.* 2, 141; 4, 458, *Aen.* 3, 427; 5, 822, Sen. *Troad.* 566, e spesso è collegato a un'idea di empietà, *Aen.* 6, 624; 10, 496 (nella singolare coincidenza tra le dimensioni del balteo di Pallante e la scena su di esso raffigurata, Harrison *ad loc.*), Hor. *Carm.* 1, 27, 6, Sen. *Med.* 395, Sil. It. *Pun.* 13, 842. L'aggettivo, di tono elevato, è favorito da Virgilio, presso cui ricorre ben 55 volte, mentre è generalmente evitato dagli altri augustei (4 occ. in Hor., tutte nella lirica, nessuna in Tib. e Prop.); EV. s.v.; anche in Ov. ricorre raramente: oltre a qui è solo in *Trist.* 1, 2, 25, per descrivere la violenza della tempesta, e 2, 1, 335, in funzione di *recusatio*, per paragonare gli *immania Caesaris acta* alle azioni dei Giganti, che solo un poeta di grande ingegno può cantare (su questo passo vd. anche 35-42n.).

36. ausuros: cf. v. 20, *ausus ... sedere*: l'ardimento dei Giganti torna a mettere in discussione il rispetto dell'autorità, come accadeva prima dell'avvento di Maiestas (Leiendecker 2019, 238). Il part. fut. esprime l'immediatezza dell'azione prevaricatrice, come se la Terra partorisce i Giganti già diretti contro il cielo; un'idea simile è nella Gigantomachia di Claud., *Carm. min.* 53, 6-7, *necdum creati / iam dextras in bella parant*. *Audeo* ha di solito una valenza negativa, e spesso indica imprese disumane di vario genere (per es. quella di Tullia e Tarquinio, 6, 592, o quelle di Medea in *Trist.* 3, 9, 16, *ausa atque ausura multa nefanda manu*), ma soprattutto quella tracotante dei Giganti (o affini), cf. 3, 439, *Met.* 5, 348, Sen. *Herc. Fur.* 79; può estendersi all'iniziativa del poeta stesso, che cerca di misurarsi con tale materia, *Am.* 2, 1, 11 (con McKeown *ad loc.*), o con una altrettanto impegnativa, *Trist.* 2, 1, 337, *Pont.* 2, 5, 28 (Galasso *ad loc.*).

in Iouis ... domum: per *domus* in riferimento al palazzo di Giove cf. Verg. *Aen.*, 10, 1, *domus omnipotentis Olympi* (e, nello stesso contesto, 10, 101). *Iouis domus* ricorre altrove per indicare la sede terrena del dio, cioè il Campidoglio, Liv. 3, 17, 5, 4, Prop. 3, 2, 20 (*domus*, quindi, nel senso di *aedes*; per lo stesso significato cf. anche Hor. *Carm.* 2, 12, 8), mentre è del tutto isolato come indicazione per il palazzo celeste del re degli dei (ma cf. per es. gli *Iouis atria* raggiunti da Cesare dopo la divinizzazione, 3, 703). Il nesso riproduce l'omerico δῶμα Διὸς (a partire da Hom. *Il.* 1, 222), ma il modello epico sembra attualizzato per recepire uno sviluppo contemporaneo della concezione del potere imperiale, teso alla definizione di una *domus Augusta* come soggetto sempre più riconosciuto a livello ufficiale, e detentore, nel complesso, di una sua particolare *maiestas*; questa nuova concezione inizia a emergere già nella produzione tarda di Ov. ed è rintracciabile, come ha mostrato l'analisi di E. Fantham, anche nei *Fasti* (cf. soprattutto 1, 10, *inuenies illic et festa domestica uobis*, e la sezione finale del primo libro dedicata alla *Pax Augusta*); Fantham 1985 (con rimando a Bömer *ad* 1, 701); sulla formazione del concetto, Corbier 2001; D'Aloja 2011, 175-178.

37. mille manus ... pro cruribus angues: il gran numero di mani, originariamente una caratteristica propria degli *Hekatoncheiroi* (Hes. *Theog.* 147-153), è poi esteso anche ai Giganti per la ricerca di un effetto iperbolico, che peraltro produce una prevedibile varietà in termini numerici: Ov. attribuisce cento mani ai Giganti in *Met.* 1, 183-184, ma mille a Encelado in *Am.* 3, 12, 27, Nonn. *Dionys* 25, 93 duecento ecc. In questo caso, la cifra particolarmente dilatata (e sottolineata dall'allitt., *mille manus*) si spiega con la necessità di far interagire gli *immania monstra* con la grandezza di *Maiestas* (vd. 35-42n.). Gli arti serpentiformi fanno parte del patrimonio genetico di questi mostri, in quanto figli della Terra (Bömer *ad loc.*); da qui vari epiteti, come *anguipedes*, *Met.* 1, 184, e *serpentipedes*, *Trist.* 4, 7, 17; cf. anche Sil. It. 6, 181-182, Apollod. 1, 6, 1; Roscher 1.2, 1644-1670. Molte creature di origine ctonia condividono attributi serpentini, per es. Echidna (Hes. *Theog.* 299-300), Tifeo (*Theog.* 825), o il re ateniese Erittonio (Hyg. *Astr.* 2, 13, 2).

38. in magnos arma mouete deos: cf. *in Iouis ... domum*, v. 36, e *magnum ... Iouuem*, v. 40; 35-42n. *Magnus* è epiteto assai frequente per gli dei, cf. *Met.* 9, 555, *Trist.* 2, 1, 22, *Pont.* 1, 5, 70, Verg. *Aen.* 3, 12, e spesso *di magni* ricorre in forma esclamativa, *Am.* 2, 19, 18, *Her.* 18, 102, *Fasti* 6, 187, Catull. 14a, 12; 53, 5 ecc. Il nesso *arma mouere*, poetico, è frequente in età augustea con varie accezioni (per cui vd. Bömer *ad Met.* 5, 197); con part. riferimento all'azione dei Giganti (seppur traslata dall'*exemplum* mitologico all'esperienza reale del poeta) in *Pont.* 2, 2, 12.

39-40: la vicenda delle montagne impilate una sull'altra per aggredire il cielo ha come protagonisti in origine i figli di Aloeo (Oto e Efialte), in *Od.* 11, 315-316, ma, come per altri dettagli di natura "mostruosa", si estende a tutte le saghe di rivolta contro gli olimpici; per i Giganti cf. *Am.* 2, 1, 13-14, *Met.* 1, 152-153, Verg. *Georg.* 1, 281-283; per i Titani, Hor. *Carm.* 3, 4, 52, Prop. 2, 1, 19-20. Tradizionalmente le montagne sono tre, Olimpo, Ossa e Pelio (nell'ordine omerico; per l'intervento di Verg. a riguardo Thomas *ad Georg.* cit.); in questa versione iperbolica della gigantomachia (cf. *mille manus*, 37n.) l'omissione dei nomi e del numero, con la menzione generica di *montes*, ha l'effetto di una rodomontesca amplificazione dell'impresa. Allo stesso modo, l'iperbole tocca, nelle strategie della narrazione, anche la rapidità della controffensiva di Giove, che sembra colpire i Giganti prima ancora che inizino effettivamente ad agire (*exstruere parabant ... uertit pondera uasta*); cf. ancora la formulazione virgiliana, *Georg.* 1, 281, *ter sunt conati imponere Pelio Ossam*.

39. exstruere ... parabant: per [ex]struo nello stesso contesto cf. *Met.* 1, 153, *struxisse ad sidera montis*, Verg. *Georg.* 1, 283, *exstructos disiecit fulmine montis* (poi Sil. It. 9, 308); meno energico, ma più aderente al modello omerico (ἐπι ... θέμεν, *Od.* 11, 315), è *impono* di Hor. *Carm.* 3, 4, 52, *Pelion imposuisse Olympo*, e Prop. 2, 1, 20. *Exstruo* dà l'idea di una costruzione realizzata mediante stratificazione, spesso una pira (*Her.* 15, 116, *Fasti* 2, 534; 3, 546, Luc. 2, 158), talvolta una mensa (*Met.* 11, 120, Tib. 2, 5, 99), un letto (*Aen.* 3, 224; 11, 66), o ancora una città (*Aen.* 4, 267).

Parare sottolinea il tentativo fallito (ma anche aggressivo) dell'impresa, cf. *Met.* 1, 183-184, *qua centum quisque parabat / inicere anguipedum captiuo bracchia caelo* (efficacemente messo in rilievo dall'*enjambement*); lo stesso verbo è in *Am.* 1, 1, 1, a indicare il tentativo del poeta, ugualmente frustrato, di cimentarsi con una materia elevata, *arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere*; analoga identificazione tra poeta e materia (sempre una Gigantomachia) con *audeo* in *Am.* 2, 1, 11 (cf. 36n.). Per *parare* con l'inf. vd. OLD s.v. 8d.

ad sidera summa: la volontà di raggiungere le stelle è, per i Giganti, espressione di tracotanza; lo stesso nell'elogio degli astronomi del primo libro, dove la conquista legittima del cielo operata dagli studiosi risalta per contrasto dall'esempio negativo dei Giganti, vv. 307-308, *sic petitur caelum, non ut ferat Ossan Olympus / summaque Peliacus sidera tangat apex* (cf. anche *Pont.* 2, 2, 9-10, *non ego concepi si Pelion Ossa tulisset / clara mea tangi sidera posse manu*). Un possibile riferimento alla Gigantomachia è anche nell'occorrenza di *Trist.* 1, 2, dove le montagne d'acqua provocate dalla tempesta, alte fino alle stelle, ricordano in un certo modo quelle dei Giganti, vv. 19-20, *me miserum, quanti montes uoluuntur aquarum / iam iam tacturos sidera summa putes* (e cf. v. 25 *fremunt immani murmure uenti*). Al contrario, il nesso allude al conseguimento di una gloria positiva in *Fasti* 3, 34, dove una delle due palme viste in sogno da Ilia tocca le stelle, anticipando la divinizzazione di Romolo (la sua palma è *maior*, 32, e quindi già divina in potenza, cf. 26n.). Per l'atto di toccare le stelle come espressione di felicità cf. invece Prop. 1, 8b, 43 (e similmente Hor. *Carm.* 1, 1, 36).

Summa, abbastanza convenzionale per i *sidera*, acquista una certa densità di significato in relazione a *Maiestas*, personaggio "alto" in quanto espressione della supremazia; l'attacco dei Giganti è dunque un attacco verticale non solo al potere ma all'assetto gerarchico del mondo.

40. magnum ... Iouem: attributo frequente per Giove, ma qui rinvigorito dalla speciale relazione con *Maiestas*, che è ugualmente *magna*, v. 26; per l'epiteto cf. 1, 587; 2, 670, 3, 730, 5, 248 (vd. n.), Verg. *Aen.* 3, 104; 9, 208-209, Prop. 2, 32, 60 (con possibile sfumatura ironica, Fedeli *ad loc.*; vd. anche qui 86n.) ecc.; il carattere convenzionale dell'attribuzione si rileva in part. da *Fasti* 3, 448, dove il poeta chiosa *Veiovis* con *non magni Iouis*. Più che a un uso ufficiale, è probabile che l'appellativo corrisponda a una consuetudine letteraria elevata (cf. il greco μέγας Ζεύς, a partire da *Il.* 2, 134; Hes. *Theog.* 29, 76, 81, *Op.* 40, Apoll. Rod. 1, 1315; 2, 289 ecc.), tutt'al più influenzata dal titolo formale di *Maximus*; per un gioco verbale sui due epiteti cf. Germ. *Arat.* 1-2, dove allo *Iuppiter magnus* del modello arateo si contrappone il *maximus auctor* (Tiberio) del poeta latino (Maurach *ad loc.*); per gli epiteti ufficiali di Giove vd. RE 10, 1142-1144.

41. fulmina de caeli iaculatus Iuppiter arce: per il verbo riferito alle armi di Giove cf. *Am.* 3, 3, 35, *Met.* 2, 60-61, *uasti quoque rector Olympi / qui fera terribili iaculatur fulmina dextra*, Hor. *Carm.* 1, 2, 3; analogamente Verg. *Aen.* 1, 42 (Minerva, che può usare i fulmini di Giove), *ipsa Iouis rapidum iaculata e nubibus ignem*. Per *ceali arce* vd. 34n.

42. uertit in auctores: i Giganti capitolano schiacciati dalla loro stessa mole e da quella delle montagne rovesciate, cf. *Met.* 1, 156, *obruta mole sua cum corpora dira iacerent*. La forza bruta e autodistruttiva degli esseri mostruosi si presta facilmente a diventare *exemplum* filosofico, per es. in Hor. *Carm.* 3, 4, 65ss., *uis consili expers mole ruit sua ... testis mearum*

centimanus Gyges / sententiarum, con Nisb.-Rudd per paralleli. D'altra parte, il concetto stesso del "ritorcersi" in *auctores* di un'azione malvagia ha un'ovvia valenza morale, Sen. *Epist.* 81, 19, 7, *mala exempla recidunt in auctores*; *Oed.* 706.

43-46: una nuova sezione illustra la posizione di *Maiestas* in seguito alla vittoria di Giove sui Giganti: ella siede a fianco del sommo dio sull'Olimpo e ne custodisce lo scettro. I due distici appaiono ben bilanciati a livello concettuale: nel primo si dice che *Maiestas* è difesa dagli dei e rimane salda al suo posto; nel secondo, al contrario, la dea riveste una parte attiva diventando lei stessa custode di Giove e del suo scettro. Per l'immagine di *Maiestas* paredra di Giove Bömer *ad loc.* rimanda all'Αἰδώς di Soph. *Oed. Col.*, 1267, Ζηνὶ σύνθακος θρόνων, soprattutto per il fatto che la sua variante latina, Pudor, compare a sua volta accanto a *Maiestas* (v. 29). Importante è anche Hes. *Op.* 252-264), in cui si menzionano dei custodi divini, posti a tutela degli uomini da parte di Zeus per vigilare sulle loro azioni, ἀθάνατοι Ζηνὸς φύλακες θνητῶν ἀνθρώπων (v. 253); tra questi vi è Δίκη, che siede accanto al trono del dio, Δὴ ... καθεζομένῃ (259), e denuncia le ingiustizie dei mortali.

Il distico 45-46, incentrato sulla stretta relazione tra Giove e *Maiestas* e sull'immagine dello scettro, si presta a uno spiritoso confronto con *Met.* 2, 846-851, in cui il dio, invaghito di Europa, si mostra invece poco obbligato alla sua fedelissima compagna di trono: *non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor; sceptri grauitate relicta / ille pater rectorque deum [...]* *mugit et in teneris formosus obambulat herbis.*

43. deorum: non è chiaro se specifichi *Maiestas* o *armis*; *armis deorum* intendono la maggior parte dei traduttori: "ben difesa da queste armi divine" (Stok 1999; vd. anche Schilling 1993, Frazer 1929, e ancora recentemente Wiseman 2011). Solo Canali 1998 ha: "ben difesa da queste armi, la Maestà degli dei saldamente resiste". L'apparente compattezza dell'emistichio *armis defensa deorum* è disturbata dalla combinazione del determinativo *his* col gen. di specif., che rimane poco scorrevole anche cosiderando *arma deorum* in senso generico come "armi divine". Piuttosto, l'ambiguità potrebbe giocare sulle aspettative del lettore, che sa bene come tradizionalmente nella Gigantomachia vi sia il concorso di tutti gli Olimpici a fianco di Giove, mentre qui "queste armi" si deve riferire puntualmente ai *fulmina* di Giove, appena citati come unica difesa contro l'assalto al cielo (e semmai, con lieve sarcasmo, anche alle "armi" dei Giganti, i *pondera uasta*, che si sono rivoltate contro di loro). La menzione evitata di altre armi divine sollecita la lettura *maiestas deorum* (la formula è ben attestata a partire da Cic. *Nat. Deor.* 2, 77, 14, *Diu.* 2, 105, 7; Gundel 1969, 280, 288), con l'esito è di rendere più scoperto il passaggio concettuale sotteso a tutta la narrazione, da *Maiestas* come personaggio del racconto a *maiestas* come nozione della sfera religiosa e politica. D'altra parte l'idea che *Maiestas* appartenga a tutti gli dei era suggerita già dai distici 29-32.

44. restat et ... firma manet: *firma m.* è di GM, contro *culta m.* di U, su cui si dividono gli editori, *culta*: Alton-Wormell-Courtney, Le Bonniec, Frazer, Landi-Castiglioni; *firma*: Schilling, Pighi, ma A.W.C. *fort. recte*. Entrambe le lezioni sono soddisfacenti e ben inserite nel contesto. La menzione di un *cultus* di *Maiestas* risolve positivamente l'empietà dell'impresa dei Giganti, ed è richiamata poco dopo dalla devozione terrena di cui la dea è oggetto (*coluerunt*, v. 47). D'altra parte, *firma* si oppone all'azione destabilizzante nei confronti del potere olimpico, ed è coerente con il carattere complessivamente statico della dea, sottolineato anche dalla collocazione enfatica di *restat* a inizio v. con *enjambement* (cf. similmente *Am.* 3, 9, 60, *Trist.* 3, 11, 16). La ricercata sovrabbondanza di *firma*, tra *restat* e *manet*, comporta una sfumatura umoristica, se si considera che il personaggio ha compiuto come prima e unica azione quella di sedersi (v. 27). Pertanto *firma*, se non letto alla luce di una possibile sottigliezza ironica, rischia di risultare superfluo per quanto detto in precedenza, circostanza che potrebbe aver determinato una correzione del testo, forse di mano umanista, sulla base del v. 47 (si noti,

d'altronde, che una possibile correzione umanistica in U è già rintracciabile per il v. 25, su cui vd. n.). Anche l'allitt. del nesso *firma manet* parla, seppur in minima parte, a favore di questa variante (cf. 2, 379, *forma manet*, 4, 156, *fama manet*).

45. assidet inde Ioui: per l'immagine cf. ancora 43-46n. *Assidet* è nel senso letterale di "sedere accanto"; il senso traslato di "dare sostegno, conforto" (cf. Gibson *ad Ars* 3, 260, con rimando in part. a Hor. *Sat.* 1, 1, 82; TLL 2, 877, 35ss) può essere suggerito dal succ. *praestat*; con *consedit* del v. 27 introduce una *Ringkomposition* che conclude la sezione relativa a *Maiestas* in cielo, dal suo primo insediamento fino al definitivo posizionamento accanto a Giove.

Inde, "da allora", è avverbio privilegiato della trattazione eziologica (cf. *hinc*, 73n.), per es. 1, 127; 1, 237; 2, 473; 2, 281, 3, 695; 4, 160; 6, 317; qui non è segnale di un *aition* vero e proprio, ma riferisce del rispetto di cui, da quel momento, gode *maiestas* in associazione con il potere costituito.

Iouis est fidissima custos: per *fidissima custos* cf. *Met.* 1, 562 (Apollo predice che l'alloro, appena creato, sarà custode fedele sulle porte del principe), Stat. *Theb.* 1, 530. Giove è definito *fidissimus Romani imperi custos* da Val. Max., 5, 5, 3, 16. I Centimani sono φύλακες πιστοὶ Διὸς in Hes. *Theog.* 735, ma con un senso diverso: l'appellativo non è riferito alla difesa del trono di Zeus (impossibile per la loro collocazione infernale), ma al sostegno datogli contro i Titani (West *ad loc.*); per la ripresa esiodea vd. ancora 43-46n., e anche per il confronto con *Met.* 2, 486ss., che va a (spiritoso) detrimento dell'affermazione di Polimnia.

46. praestat ... scepra timenda: "mantiene temibile lo scettro". *Timenda* è una buona lez. di tutti i codd. maggiori; cf. Sen. *Med.* 529, *alta extimesco scepra*, e soprattutto Sil. It. *Pun.* 15, 524-525, dove è Saturno ad essere *scepra timentem / nati*; si veda anche Lucr. 5, 1137, *pristina maiestas soliorum et scepra superba*; Dumézil 1952, 17. Il timore del potere di Giove diventerà motivo di più esplicita ossessione nel poeta dell'esilio, cf. per es. *Pont.* 1, 1, 81, *me quoque, quae sensi, fateor Iouis arma timere*. L'alternativa *tenenda* dei recensori è accolta da Peter, seguito solo da Frazer e Landi-Casiglioni (per *scepra tenere*, pervasivo, cf. 2, 432; 4, 265; 4, 594; 6, 506; *Met.* 1, 596, Verg. *Aen.* 1, 57, Luc. 1, 47 ecc.), ma rovina la studiata ambiguità del passo circa il ruolo della *uis* (vd. n. succ.); *Maiestas* garantisce che lo scettro sia oggetto di timore (si ricordi la singolare presenza di *Metus* al suo fianco, v. 29), ma ciò avviene senza ricorso alla violenza, *sine ui timenda* (con il paradosso in chiara funzione elogiativa). Per la relazione tra la *grauitas* dello scettro e la *maiestas* di Giove (ma curiosamente rifiutati in blocco dal medesimo) vd. ancora *Met.* 2, 486ss. (43-46n).

Per *praestat* con predicativo cf. 5, 134, Lucr. 3, 214, Hor. *Epist.* 1, 16, 16, Quint. *Inst.* 10, 2, 3; OLD s. v. 13.

sine ui ... Ioui: la facoltà di conservare l'ordine *sine ui* richiama espressamente l'età aurea tratteggiata da Giano in *Fasti* 1, 251, *proque metu populum sine ui pudor ipse regebat*; Garani 2017, 294. Per il nesso in relazione all'esercizio del potere cf. anche *Met.* 11, 270, *hic regnum sine ui, sine caede regebat*, Cic. *Phil.* 5, 16, 7, *Fam.* 1, 2, 4, 6; 12, 3, 1, 9, *quid enim est quod contra uim sine ui fieri possit?* ecc. Lo statuto della *uis* non è evidentemente privo di problemi nell'architettura del racconto: la pace è ottenuta a prezzo di una repressione violenta, ma *Maiestas* stessa, dopo la necessità di essere difesa con la guerra, diventa garante di un potere che non ha bisogno di armi. L'ambiguità è sottolineata a livello verbale dalla singolare rima interna, *sine ui ... Ioui*, volta a mettere in risalto la presenza di *ui* dentro il nome stesso *Ioui* (salvo distrarre il lettore poco accorto con l'enfasi del poliptoto, *Ioui ... Ioui ... Iouis!*).

47-48: terminata la sezione “celeste” del racconto, il discorso passa alle prerogative terrene di *Maiestas*. Il distico segna un passaggio sia spaziale (cielo-terra), sia temporale (teogonia-storia romana), Leiendecker 2019, 242. L’arrivo della dea sulla terra è fatto risalire, con qualche anacronismo, alle origini dello Stato romano (già Gundel [1969] rilevava in Livio il trasferimento del concetto contemporaneo di *maiestas* alla prima età repubblicana). Come spesso le origini di una consuetudine sono riportate direttamente alla figura di un fondatore, garanzia sicura di antichità e prestigio (così nei discorsi successivi di Urania, vv. 71-76, e di Calliope, vv. 99-100). L’idea di superiorità implicata da *maiestas* rende facilmente spiegabile la speciale intesa col potere monarchico (v. 47). Un culto di *Maiestas* è attribuito in particolare a Romolo e Numa, cui segue una serie di altri personaggi non identificati (*mox alii*, v. 48), ritenuti evidentemente marginali rispetto al valore fondativo dei primi due re.

47. uenit et in terras: la discesa di *Maiestas* sulla terra ricorda un motivo rintracciabile nella letteratura innica, in cui è consuetudine inserire una sezione relativa al culto umano della divinità celebrata, cf. per es. [Hom.] *Hymn.* 3, 215 (Apollo) κατά γαίαν ἔβης (cui segue l’elenco delle tappe terrene del dio prima dell’arrivo a Delfi), Call. *Hymn.* 2, 77-79 (istituzione di culti terreni per Apollo), 3, 225-238 (luoghi di culto per Artemide). Inoltre Boyd 2000, 67 interpreta il dettaglio come un riferimento capovolto al mito di Dike, che secondo la versione di Arato sarebbe stata l’ultima dea ad abbandonare la terra (*Phaen.* 96-136).

47-48. Romulus ... et Numa: i primi due re di Roma sono menzionati per il loro valore esemplare, Romolo come espressione della supremazia politica, Numa delle competenze religiose. Le due figure, dunque, collaborano a definire il valore insieme politico e religioso del concetto di *maiestas*; vd. ancora 47-52n.

49-52: l’attenzione si sposta ora sull’azione di *Maiestas* nel mondo degli uomini, messa a fuoco in forma di inno (Barchiesi 1991, Leiendecker 2019). La struttura della sezione è ben equilibrata, e comprende un distico per la sfera privata (49-50, con 49 per i genitori e 50 per i fanciulli) e uno per la sfera pubblica (51-52, con 51 per i magistrati e 52 per il trionfo). Le varie prerogative di *Maiestas* sono presentate in forma abbastanza generica, e mirano a estendersi a tutto il tessuto sociale, coprendo ogni aspetto della civiltà romana: *maiestas* riguarda il sesso maschile come quello femminile, l’età adulta come quella infantile, l’ambito privato come quello pubblico, e, infine, accompagna l’uomo romano, tanto nell’impegno civile che in quello militare. L’ampia anafora di *illa* (Wills 1996, 400) rientra in una consuetudine tipicamente innologica, forse con qualche allusione (ironica) all’etimologia stessa di Polimnia (*poly-hymnos*).

49. illa patres in honore pio matresque tuetur: “custodisce i padri e le madri in un devoto rispetto”. Il significato dell’espressione *in honore pio tuetur* non è perspicuo, ma il senso generale è chiaro: *Maiestas* garantisce che *patres* e *matres*, in quanto detentori di una oggettiva superiorità, siano tenuti nel debito onore da parte dei figli; il *pius honor* è inteso perciò come il rispetto derivante dalla *pietas* che i figli devono mostrare verso i genitori. *Tueri* è ricorrente per la protezione accordata da divinità a specifici settori dell’esistenza (cf. Verg. *Georg.* 1, 21, Hor. *Carm. Saec.* 14, OLD s. v. 2b), cosicché *Maiestas* sembra ergersi quasi a nume tutelare del rispetto filiale (cf. la trad. di Stok, “protegge il sacro onore dei padri e delle madri”). Le attestazioni di una *maiestas* privata, relativa ai rapporti familiari, sono assai più rare rispetto alle occorrenze per la sfera pubblica. La *patria maiestas* è facilmente comparabile alla *patria potestas*, cf. per es. Liv. 4, 45, 8; 8, 7, 15, Val. Max. 7, 7, 5; per la *maiestas* del *uir* rispetto alla moglie cf. invece Acc. *Trag.* 648, Val. Max. 2, 1, 6; anche le matrone, distinte dalle altre *feminae*, sono detentrici di una forma di *maiestas*, pubblicamente riconosciuta, Afr. *Trag.* 326,

Liv. 34, 2, 1, e connessa probabilmente alla prerogativa di generare cittadini romani; in generale vd. D'Aloja 2007; Mackie 1992; sulle matrone in part. Boëls-Janssen 2008, Focardi 1980.

50. illa comes pueris uirginibusque uenit: l'immagine di *Maiestas comes* dei giovani richiama quella di *custos* di Giove (v. 45). Il concetto stesso di *comes*, in presenza di soggetti "inferiori" come i fanciulli, si accompagna sovente a un'idea di custodia e protezione, cf. *Trist.* 1, 10, 10; 3, 7, 18, Mart. *Epigr.* 11, 39, 2, Curt. Ruf. 3, 6, 1, 3. La coppia *pueri* e *uirgines* è impiegata solitamente come paradigma di decenza e purezza, cf. 1, 628, *Trist.* 2, 1, 370 (con Ingleheart *ad loc.*, che parla di innocenza quasi rituale), Hor. *Carm.* 3, 1, 4 (con Nisbet-Hubbard), *Carm. saec.* 6, Mart. *Epigr.* 3, 69, 8; 5, 2, 1 (con dedica del nuovo libro a matrone, ragazzi e ragazze); 9, 68, 2. Per l'attribuzione di una forma di *maiestas* alla fanciullezza vd. Plin. *Nat. Hist.* 9, 127; D'Aloja 2007, 301. Per una diversa interpretazione del dettaglio, Loehr 1996, 252.

51. fasces commendat eburque curule: fasci littori e *sella curulis* (per la sineddoche cf. 1, 82, *Pont.* 4, 5, 18, Stat. *Silu.* 1, 2, 180), sovente accoppiati, cf. 1, 81-82, Hor. *Epist.* 1, 6, 53-54, Stat. *Silu.* 3, 3, 115, non sono solo segni del massimo potere, ma anche espressione di gerarchia, quindi di *maiestas* (Schilling *ad loc.*). Significativo, infatti, è che i consoli, sull'esempio di Publicola, usassero far abbassare i *fasces* in assemblea, ritenendo la *maiestas* del popolo superiore alla propria, Liv. 2, 7, 6-7, *submissis fascibus in contionem descendit* (scil. *Poplicola*) [...] *submissa sibi esse imperii insignia confessionemque factam populi quam consulis maiestatem uimque maiorem esse*, Plut. *Publ.* 10, 5, τοῦτο μέχρι νῦν διαφυλάττουσιν οἱ ἄρχοντες; Ogilvie *ad Liv. cit.*; D'Aloja 2011, 110; cf. anche Liv. 2, 55, dove i fasci spezzati sono un segnale della *maiestas* violata.

Commendat "dà prestigio" (per questo senso in Ov. cf. *Am.* 1, 3, 7, *Pont.* 3, 4, 71; 4, 3, 3), ma suggerito dal contesto può essere anche il senso tecnico del verbo, che indica l'appoggio prestato alla carriera politica di un amico ("raccomanda"); cf. l'espressione *dignitatem commendare* (intendendo qui *fasces eburque* in senso metonimico per *dignitas*), Cic. *Fam.* 7, 11, 3; 11, 6, 1; 12, 21, 1; Hellegouarc'h 1963, 157-158.

52. illa coronatis alta triumphat equis: l'ultima attribuzione di *maiestas* (in questo caso al magistrato trionfante) è in realtà un espediente per concludere il discorso con una preziosa immagine celebrativa: se fino a questo punto *Maiestas* è messa a fianco dei vari soggetti che la "detengono", ora invece è lei stessa protagonista del trionfo. La scena finale, spoglia di ogni dinamismo, congela la narrazione, consegnando al lettore un ritratto statuario di *Maiestas*, simile a un'effigie commemorativa (Mackie 1992). Il v. riprende moduli convenzionali per la rappresentazione del trionfo (già alluso al v. 28 dai "colori" di *Maiestas*, *aurea ... purpureo sinu*), cf. 6, 724, *Ars* 1, 214, *Trist.* 2, 1, 178, *inque coronatis fulgeat altus equis* (trionfo di Tiberio); 4, 2, 22; *Pont.* 2, 1, 58; Prop. 3, 1, 10, *nata coronatis Musa triumphat equis*. Per le corone floreali e i loro variegati usi si veda la monumentale nota di Bömer *ad Fasti* 1, 345.

Altus e sinonimi sono frequenti in riferimento alla cavalcatura, cf., oltre a *Trist.* cit., anche 1, 2, 28 (con un doppio senso, la Luna è alta sui cavalli, ma anche alta nel cielo), Verg. *Aen.* 7, 625 (*arduus*); 12, 295 (*altus*), Stat. *Theb.* 5, 707 (*sublimis*); nel contesto del trionfo si adatta anche all'immagine vittoriosa del comandante sui prigionieri di guerra (cf. *Trist.* 4, 2, 47, *hos super in curru, Caesar, uictore ueheris*); ma nel caso di *Maiestas alta* si riallaccia, in *Ringkomposition*, a *sublimis* del v. 27: fino all'ultimo, *Maiestas* domina tutto da una posizione elevata, variante "fisica" della gerarchia.

53-54. un breve raccordo narrativo segnala l'approvazione di due Muse (Clio e Talia) appena concluso. L'assenso delle dotte sorelle (cf. *scita Thalia lyrae*) accresce il prestigio del discorso erudito e allo stesso tempo aggiunge un tocco di vivacità alla scena. Un'annotazione simile

seguirà anche il discorso di Calliope, senza però rivelare nome e numero delle sostenitrici (*laudata est uoce suarum*, 107), mentre nessuna indicazione è data per l'intervento di Urania. Dal commento finale di Ov. (*turbae pars habet omnis idem*, 108) bisogna intendere che ognuno dei tre discorsi riceve il plauso di due sorelle, in modo da ricostruire una parità perfetta tra le tesi (3x3), per via della quale il poeta-giudice non può prendere posizione; vd. Intr. § 2. Se qui vi è un'approvazione parziale delle sorelle, una totale unificazione del coro si avrà invece al termine del poema, dopo il discorso finale di Clio, 6, 811, *sic cecinit Clio, doctae adsensere sorores*.

54. Clioque et curuae scita Thalia lyrae: le Muse, rispettivamente, della storia e della commedia, anche se qui la loro identità non sembra avere una particolare rilevanza (sulle menzioni più o meno motivate di una particolare Musa nella poesia latina vd. Nisbet-Hubbard *ad Hor. Carm.* 1, 24, 3). Clio (Κλειώ, Hes. *Theog.* 77) riapparirà alla fine dei *Fasti* come ultima informante, per ricordare l'origine del tempio di Hercules Musarum, 6, 801-811 (chiara relazione strutturale secondo Hübner 1998), mentre era la prima a prendere la parola negli *Aitia* di Callimaco, rispondendo alle domande sul culto delle Grazie a Paro (*schol. Flor. ad Aet.* fr. 5 Pf.); per altre apparizioni in poesia latina cf. *Ars* 1, 27, *nec mihi sunt uisae Clio Clisque sorores*, Hor. *Carm.* 1, 12, 2, Stat. *Theb.* 1, 41. Più presente nei poeti latini è Talia (Θάλεια, Hes. cit.), per cui cf. *Her.* 15, 84 (in part. per l'associazione con la lirica), *Trist.* 4, 10, 56; 5, 9, 31, Verg. *Ecl.* 6, 2, Hor. *Carm.* 4, 6, 25.

Curua è epiteto oraziano per la lira (perché creata originariamente dal guscio di tartaruga), cf. *Carm.* 1, 10, 6; 3, 28, 11, come traduzione dell'omerico γλαφυρά φόρμιγξ, *Od.* 8, 257; 17, 262, [Hom.] *Hymn.* 4, 64; più avanti Calliope ricorderà che Mercurio ne è l'inventore, *inuentor curuae, furibus apte, lyrae* (105), e l'aggettivo tornerà anche per l'omonima costellazione (5, 415). Per *scitus* con genitivo ("esperto di") vd. *Met.* 9, 108; OLD s.v. 2.

55-78. Discorso di Urania: l'intervento della seconda Musa abbandona il mondo divino per entrare nel terreno del passato storico di Roma. Il nome di *Maius* è ora collegato con quello dei *maiores*, cioè gli anziani, come esito di un omaggio culturale fatto risalire molto indietro nel tempo (si citerà ancora Romolo, come già nel discorso di Polimnia). Secondo questa concezione la dialettica generazionale *maiores-iuniores* troverebbe un riscontro puntuale nella coppia di mesi maggio-giugno, come sarà affermato anche da Iuuenta nel discorso parallelo del sesto libro a difesa della relazione *iuuenes-Iunius* (6, 83-88). Questa tesi è una delle più accreditate presso gli eruditi antichi, trovando sostegno soprattutto nell'autorità di Varrone, e Ov. stesso, d'altra parte, sembra accoglierla senza difficoltà in altri punti del poema (vd. Intr. § 2).

La strategia argomentativa della Musa è tutta fondata sulla considerazione dell'eccezionale prestigio goduto dai *senes* durante le epoche passate, e perciò il discorso si risolve, di fatto, in un lungo elogio della *senectus*. Una volta stabilita la particolare dignità della categoria sociale, specialmente in ambito politico, l'attribuzione del nome dei *maiores* al mese di maggio viene presentata come una misura piuttosto naturale, e ricondotta o ai vecchi stessi, come atto di riguardo alla propria età, o a Romolo, come soddisfazione di un desiderio del nonno Numitore. Il discorso appare abbastanza solido dal punto di vista strutturale:

57-58: idea generale del discorso (grande rispetto riservato agli anziani)

59-62: vecchiaia sotto l'aspetto militare (inettitudine dei *senes* alla guerra, contrapposizione con il vigore dei giovani)

63-66: vecchiaia sotto l'aspetto politico (particolare predisposizione dei *senes* alla legiferazione)

67-70: vecchiaia sotto l'aspetto morale (naturale deferenza attirata dalla figura dell'anziano)

71-72: fondazione del Senato

73-76: origine del nome di maggio (atto di ossequio dei *maiores* stessi o di Romolo)

77-78: prova finale (parallelismo con il mese di giugno, dedicato agli *iuuenes*)

In accordo con il carattere convenzionale del tema, la Musa ricorre volentieri a idee e moduli retorici rintracciabili nelle discussioni antiche sul tema, come il *De senectute* ciceroniano o il trattato plutarco *An seni res publica gerenda sit* (per cui vd. le varie nn. *ad loc.*).

Un aspetto delicato è costituito dal rapporto tra passato e presente: il discorso della Musa si riferisce a una fase antica, sebbene non meglio precisata, della civiltà romana, in cui il rispetto dei vecchi era un fatto scontato. L'avverbio *quondam* nel v. iniziale dà l'avvio a una trattazione che è tutta rivolta al passato. Una lettura eccessivamente orientata dal punto di vista ideologico potrebbe dare un senso polemico alle parole della Musa, sottintendendo un giudizio nei confronti dell'uso presente, ormai degenerato. Un passaggio particolarmente sensibile, in questo senso, sarebbe quello relativo ai limiti d'età per l'accesso alle magistrature, il cui ferreo rispetto è attribuito in modo ambiguo per via di una brusca svolta al presente (*finitaque certis legibus / est aetas unde petatur honor*), che potrebbe contenere una stoccata proprio a chi, recentemente, aveva rappresentato una notevole eccezione (vd. 65-66n.). Ma occorre osservare che il tono generale del discorso non tradisce un atteggiamento eccessivamente nostalgico, o almeno non più di quanto sia consueto (e prevedibile) all'interno di questo tipo di discorso. D'altra parte, lo stesso avverbio *quondam* non imprime necessariamente un'intonazione polemica; posto in apertura, segnala piuttosto il mutato contesto della trattazione, che ora è immersa nel passato storico di Roma; contrapponendosi al *post Chaos* di Polimnia, cioè, pone il discorso su un piano diverso rispetto al racconto cosmogonico. Anche l'umorismo pacato che emerge in diversi punti e che alleggerisce la gravità dell'argomento (vd. 57-58n.) non sembra imputabile a intenti sovversivi, ma piuttosto alla necessità di trasmettere un'idea positiva e serena della vecchiaia, secondo un uso non estraneo alla stessa tradizione moralistica.

Sul discorso in generale vd. Leiendecker 2019, Loehr 1996, 252-258, Barchiesi 1991, 13-14. Sulla vecchiaia nel mondo romano Parkin 2003.

55. excipit Uranie: “ribatte Urania” (= *Met.* 5, 260). Per via del suo nome Urania (Οὐρανίη, Hes. *Theog.* 77) è tradizionalmente la Musa dell'astronomia, e come tale compare nel quinto libro delle *Metamorfosi*, dove conferma a Minerva la notizia dell'origine della fonte di Pegaso, inserendo un omaggio al modello arateo: Hinds 1987, 15-16, Rosati *ad* 5, 260. In questo caso, invece, se una relazione esiste tra l'identità della Musa e le caratteristiche del discorso, essa non può riguardare la funzione di patrona della materia astrale, che non ha qui alcuno spazio. Barchiesi 1991 ha posto l'attenzione sull'importanza che Urania doveva avere nel *De consulato suo* di Cicerone, come si evince dal lungo discorso da lei stessa pronunciato nel frammento del *De diuinatione* (1, 17-22, *cuius edidici etiam uersus, et lubenter quidem, quos in secundo <de> consulatu Urania Musa pronuntiat*): “if one intends to speak of εὐνομία, of respect for tradition and for Roman senate, Cicero is certainly the most appropriate model [...] If Ovid intended his Urania to represent a Ciceronian point of view, his irony towards the gerontocracy and the *mos maiorum* takes on even greater intensity” (Barchiesi 1991, 13-14); per l'affinità concettuale tra Urania e Cicerone vd. anche 61-62n.

La forma *Uraniē* è epica, ed è impiegata nella poesia dattilica soprattutto per motivi metrici (cf. anche Stat. *Theb.* 8, 551; per contro, *Uraniae* in Catull. 61, 2); *Urania*, invece, è attestata in prosa (Cic. cit., Hyg. *Fab.* 161, 1, 4).

Excipio, nel senso di “prendere la parola” (generalmente in risposta a un discorso precedente), è di uso epico, cf. *Met.* 4, 790; 5, 523; 7, 681; Verg. *Aen.* 4, 114; 9, 258.

fecere silentia cunctae: il riferimento al silenzio dell'uditorio, seppur consueto prima di un discorso (cf. *Met.* 4, 168, *uocem tenere sorores*; 4, 275; 5, 574; Verg. *Aen.* 2, 1, Apoll. Rod. 3, 169-170), ha qui un valore caratterizzante: torna infatti, in forma notevolmente ampliata (con

la coda del v. succ.), dopo il rapido accenno del v. 10, *silent aliae*, per ribadire che, pur se non concordi, le Muse sono almeno disciplinate, opponendosi così al gruppo di contendenti del mese di giugno. Il plurale *silentia* si incontra, *metri causa* (ma spesso non senza un'efficace aggiunta di *pathos*, cf. Luc. 5, 508), a partire da Lucr. 4, 460, Verg. *Aen.* 1, 730; 10, 63, e ha sede fissa nell'esametro; per *silentia facere* (basato sul prosastico *silentium f.*), cf. 1, 183, *nec longa silentia feci*, Calp. Sic. 2, 17; cf. similmente *Met.* 1, 206, *tenuere silentia cuncti* (con Bömer *ad loc.*), Stat. *Silu.* 1, 2, 64, *pressere silentia fratres*.

57-58. il discorso si apre constatando il grande rispetto di cui godevano gli anziani nell'età passata (per la valutazione di *quondam* vd. 55-78n.). La *reuerentia* verso i *senes* costituisce il nucleo tematico principale del discorso, su cui si fonderà la denominazione del mese (Romolo stesso, attribuendo il mese ai *senes*, fornirà un *exemplum* pratico di *reuerentia* verso il nonno, vv. 75-76).

Emerge fin da subito, nel lessico, la volontà di ricollegarsi al racconto appena concluso dalla sorella, riprendendone temi e idee per riadattarli al diverso contesto. In apertura e chiusura del discorso si concentrano i richiami più puntuali all'intervento di Polimnia: l'attacco con *magna fuit* richiama testualmente il momento memorabile della nascita di Maiestas (v. 26, *quaque die partu est edita magna fuit*, cf. anche v. 83), e la ripresa di *magna*, attribuito etimologicamente fondato per Maiestas, richiama la medesima sfera concettuale della grandezza attorno a cui graviterà anche l'etimologia da *maiores*. Vistosa è la presenza di *reuerentia*, che ripropone una versione astratta della madre di Maiestas; allo stesso modo, in sede conclusiva, comparirà di sfuggita il padre della dea (*pignus ... honoris*, v. 77); Fantham 1985, 269; Loehr 1996, 236.

La gravità dell'argomento è bilanciata fin dall'inizio dal tono leggero adottato dalla Musa. Gli uomini anziani vengono citati in modo indiretto, attraverso due particolari caratteristici, i capelli bianchi e le rughe. Paradossalmente, in opposizione a un'idea convenzionale, secondo cui i segni esteriori dell'età non sono garanzia sufficiente di una buona e onesta condizione di vita (cf. per es. Cic. *Senect.* 62, *non cani nec rugae repente auctoritatem adripere possunt, sed honeste acta superior aetas fructus capit auctoritatis extremos*; Sen. *Dial.* 10, 7, 10; vari esempi in Powell *ad Cic. cit.*), qui il rispetto e la stima sembrano non andare alle persone, ma agli attributi stessi della senilità. Un'idea affine, in netto contrasto con la tradizione citata, è in Plut. *Moral.* 789e, ἡ γελωμένη πολὺὰ καὶ ῥυτίς ἐμπειρίας μάρτυς ἐπιφαίνεται, καὶ πειθοῦς συνεργὸν αὐτῷ καὶ δόξαν ἤθους προστίθησι.

D'altra parte, tale rappresentazione, nella sua valenza icastica, sembra riprendere qualcosa dall'uso della commedia, dove il tema della vecchietta è trattato con particolare vivezza ed è, non a caso, un'ovvia fonte di comicità (vd. n. 57 a *capitis ... cani*). Il fatto di identificare, metonimicamente, gli anziani come "le teste canute" e di rilevare la giusta considerazione riservata alle rughe rientra in un generale atteggiamento di umorismo pacato e benevolo, che illumina l'intero discorso: così si dirà, più avanti, che gli anziani usavano camminare in mezzo a gruppi di giovani "senza che questi se la prendessero" (*non indignantibus ipsis*, v. 67), dove la precisazione lascia in realtà intendere quale fosse la reazione più prevedibile, per dei giovani, di fronte a tale circostanza; allo stesso modo l'obbedienza di Romolo al nonno, che gli chiede di onorare i vecchi con un mese loro dedicato (vv. 75-76), è espressa con una perifrasi che tradisce una certa arguzia (*nec auum sustinuisse nepos*, "e il nipote non seppe dire di no al nonno"), e che consente, in qualche modo, di leggere in trasparenza nella mente del giovane re. Tracce di un umorismo (e non sarcasmo) che, nella strategia retorica della Musa, vogliono trasmettere l'idea di una vecchietta integrata armoniosamente nella società.

57. reuerentia non una generica forma di rispetto, ma l'ossequio, quasi religioso, dovuto a individui di cui si riconosce la superiorità, in questo caso i vecchi, come in *Met.* 2, 510-511, (*Tethyn*) *Oceanumque senem, quorum reuerentia mouit / saepe deos* (più in generale, per il rispetto verso i più grandi d'età, Sen. *Nat. Quaest.* 4a, pr. 18, 5). Il termine, prima dell'età

augustea, ha un'unica attestazione in Cic. *De off.* 1, 99, 2, *adhibenda est igitur quaedam reuerentia aduersus homines, optimi cuiusque et reliquorum*, e in poesia ricorre prima di Ov. solo in Prop. 3, 13, 13, *nulla poscendi, nulla est reuerentia dandi*. Colpisce pertanto il numero relativamente elevato delle occ. ovidiane (13, concentrate perlopiù nell'epica, 7 nelle *Met.*, 3 nei *Fasti*), fattore che ne promuove un più ampio uso da parte dei poeti successivi (17 volte in Stat., 4 in Iuu., 5 in Mart., che peraltro si ricorderà dell'intero v., 9, 37, 7, *et te nulla mouet cani reuerentia cunni*, Siedschlag 1972), spesso in linea con un'appropriazione del concetto da parte dell'ideologia imperiale (vd. Briguglio *ad Theb.* 1, 289). Frequente l'uso con gen.ogg., in Ov. *Met.* 2, 510; 7, 146; 9, 123; 9, 428; 9, 556; cf. anche Cic. cit., Luc. 9, 192, Stat. *Theb.* cit., *Achill.* 1, 312; OLD s.v. 1b.

capitis ... cani: un attributo tipico dell'età senile (per la metonimia cf. Catull. 68, 124); il nesso è ereditato dalla commedia, dove corrispondeva a un dato visivo nella foggia del personaggio, cf. Plaut. *Asin.* 934, *Bacch.* 1101, 1208, *Cas.* 518, *Merc.* 305, *Most.* 1148 (c. *candido*). Ha di solito una valenza scherzosa (sottolineata anche dall'omeoarcto), coincidente con una più o meno marcata presa di distanza, soprattutto se serve a condannare un comportamento che disdice all'età, cf. per es. Plaut. *Merc.* cit., *tum capite cano amas, senex nequissime*; *Most.* cit., *sapere istac aetate oportet, qui sunt capite candido*; così anche in Tib. 1, 1, 72, *dicere* (scil. *decebit*) *nec cano blanditias capite* (per il motivo dei capelli bianchi nell'elegia vd. anche n. succ.). Anche qui l'espressione tradisce un'intonazione umoristica, ma l'umorismo è benevolo, affettuoso, per introdurre il tema in modo fisico e visivo (vd. 57-58n.). Inoltre, l'agg. *canus* si presta a esprimere il decoro e la dignità connessi con l'antichità, come in Catull. 66, 70, Verg. *Aen.* 9, 257 (con Serv. *ad loc.*, *canae Vestae: uenerabilis, antiquissimae*), Stat. *Theb.* 6, 111, TLL 3, 297, 47ss., *i.q. antiquus, uetus, praecipue aetate uenerabilis, religiosus*.

58. inque suo pretio ruga senilis erat: la struttura del v. tornerà in *Trist.* 3, 7, 34, *rugaque in antiqua fronte senilis erit*, e *Pont.* 1, 4, 2, *ruga senilis arat* (il nesso *ruga senilis* non ricorre altrove). Anche le rughe sono espressione convenzionale della senescenza (notoriamente spietata è la descrizione di Giovenale, 10, 191-195, che paragona la faccia rugosa degli anziani a quella delle scimmie), nonché, in unione ai capelli bianchi, manifestazione assillante del trascorrere del tempo per il poeta d'amore, cf. *Ars* 2, 117-118, *et tibi iam uenient cani, formose, capilli / iam uenient rugae, quae tibi corpus arent*, *Met.* 15, 232, Hor. *Carm.* 4, 13, 11-12, Tib. 2, 2, 19-20, *dum tarda senectus / inducat rugas inficiatque comas*, [Tib.] 3, 2, 25 (con Navarro Antolín *ad loc.*), Prop. 2, 18a, 6 (anche come maledizione, 3, 25, 31-34).

Inque suo pretio (per l'enclisi cf. v. 12) varia la formula più semplice *in pretio esse*, che ricorre solitamente nei *Fasti* per rilevare il diverso valore attribuito da antichi e moderni allo stesso oggetto, in un'ottica di progresso di civiltà: 1, 217, *in pretio pretium nunc est, dat census honores*, 4, 405, *aes erat in pretio, Chalybeia massa latebat*, 6, 179, *sus erat in pretio, caesa sue festa colebant*; concetto e lessico sono lucreziani, cf. Lucr. 5, 1273-1280, *nam fuit in pretio magis aes aurumque iacebat / [...] quod fuit in pretio, fit nullo denique honore*.

59-62: la trattazione del ruolo eminentemente politico dei *maiores* nella società è introdotto attraverso il contrasto con le attività svolte dai giovani. Questi ultimi, come si addice al loro vigore, svolgono compiti che richiedono un notevole impegno fisico, siano essi relativi alla guerra (v. 59) o alla difesa della città (v. 60). I vecchi, non adatti alle armi, contribuiscono all'utilità della patria con il *consilium* (vv. 61-62; per la stessa idea cf. Plut. *An seni* 789d). Tornerà a sottolineare la positiva complementarietà di ruoli tra le diverse generazioni dello Stato anche Iuuenta, nel discorso parallelo del sesto libro, 6, 83-86, *ad propiora uocor: populum digessit ab annis / Romulus, in partes distribuitque duas; / haec dare consilium, pugnare paratior illa est, / haec aetas bellum suadet, at illa gerit*. Si noti che, rispetto all'esposizione di

Iuventa, dove l'accento è posto sull'intervento normativo di Romolo (cf. *Macr. Sat.* 1, 12, 16, *postquam populum in maiores iunioresque diuisit*), l'intera versione di Urania mette piuttosto in rilievo il fatto che la separazione dei ruoli si delinea in modo spontaneo, come una tendenza della natura, della quale il fondatore si limiterà a prendere atto (cf. 71-72n., *Romulus hoc uidit*).

59: Martis opus ... animosaque bella: la menzione della guerra è scorporata in due espressioni di elevata intonazione. *Martis opus* riprende la traduzione virgiliana dell'epico ἔργον Ἄρηος, cf. *Aen.* 8, 516 (con Fordyce *ad loc.*), *Hom. Il.* 11, 734 e [*Hom.*] *Hymn.* 5, 10, *Hes. Op.* 145-146. Per un'idea analoga cf. anche *iuuenalia munera Martis* di *Rem.* 153. Il nesso *animosa bella*, invece, non è altrimenti attestato in latino, essendo *animosus* generalmente una qualità dei soggetti combattenti (*Her.* 13, 91, *ne sis animosus in armis*, *Aen.* 12, 277, *animosa phalanx*, *Val. Max.* 2, 4, 1, 3 ecc.), e non dei combattimenti stessi; l'agg. varia epiteti affini più ricorrenti per la guerra (*ferum*, il più frequente in *Ov.*, 3, 5, *Am.* 2, 6, 25, *Met.* 7, 212 ecc.; *uiolentum*, *Am.* 1, 1, *Luc.* 6, 37 ecc.), plausibilmente su un modello omerico, πόλεμον θρασὺν, per cui cf. *Il.* 6, 254, e in part., per l'intera proposizione (*a. b. gerebant*), πόλεμον θρασὺν ὀρμαίνοντες, *Il.* 10, 28, *Od.* 4, 126, dove θρασύς è ugualmente trasferito per ipallage al combattimento (vd. Kirk *ad Il.* 6 cit.). Si noti comunque che *animosus* risulta qui particolarmente attinente alla guerra intesa come specifica attività dei giovani (Leidencker 2019, 248).

60. et pro dis aderant in statione suis: “stavano di guardia davanti ai loro dei”, cf. 2, 66 (al contrario, gli dei stanno di guardia alla casa del principe), *proque tua maneant in statione domo*, e 2, 674. Similmente, si dirà più avanti nel libro che i Lari stanno di guardia a tutela dei cittadini e delle mura, 5, 135, *stant quoque pro nobis et praesunt moenibus Urbis*.

In statione è tecnico dell'ambito militare (“di guardia”; diversamente anche “all'ancora”, cf. *Lucr.* 4, 388, *Val. Flacc.* 8, 379), e in *Ov.* ricorre, oltre che nei *Il. citt.* sopra, anche in *Met.* 1, 627, *in statione manebant*; con significato diverso, riferito alle *comae* (“in ordine”) nella produzione erotica, *Am.* 1, 7, 68 (dove non è del tutto esclusa la metafora militare, vd. McKeown *ad loc.*), *Ars* 3, 434; per l'uso tecnico di *statio* in poesia cf. anche *Verg. Aen.* 9, 183, *portam statione tenebant*, 9, 222, *Stat. Theb.* 10, 74; 11, 240; per l'uso con *pro*, “di guardia davanti a” (e quindi “a difesa di”), cf. 2, 66, *Ces. Gall.* 4, 32, 1, 5; 5, 15, 3, 5; *Ciu.* 14, 43, 4, 1; *Liv.* 24, 11, 5, 2. Non è invece attestato altrove l'uso con *adsum*, che implica qui l'accezione di “assistere, dare supporto”, OLD s.v. 11 (e cf. ancora 5, 135-136 per la stessa idea, *et sunt praesentes auxiliumque ferunt*).

61-62: la debolezza connessa con l'età impedisce ai vecchi attività di tipo fisico, ma non impedisce loro di mettersi al servizio dello Stato attraverso il *consilium*. Il passaggio condensa idee tradizionali sulla vecchiaia, risalenti già al pensiero greco, ma sviluppate ampiamente soprattutto da Cicerone nel *De Senectute* (Powell, *Intr.* 24-26 e n. *ad* §20; Parkin 2003). La debolezza fisica e l'attitudine al governo dello Stato costituiscono due problemi importanti toccati dall'argomentazione ciceroniana; tra i quattro difetti della vecchiaia, elencati per essere puntualmente smentiti dal vecchio Catone, rientrano la mancanza di forze fisiche e l'inetitudine all'attività pratica, 15: *quattuor reperio causas, cur senectus misera uideatur: unam quod auocet a rebus gerendis, alteram quod corpus faciat infirmius* ecc (le altre due *causae* sono la mancanza di piaceri e la prossimità della morte).

Alla prima accusa, Catone risponde che, se è vero che i vecchi non possono compiere le attività dei giovani, nondimeno essi vengono in soccorso alla patria con la loro saggezza, 15: *a rebus gerendis senectus abstrahit. Quibus? An iis, quae iuuentute geruntur et uiribus? [...] Ceteri senes, Fabricii, Curii, Coruncanii, cum rem publicam consilio et auctoritate defendebant, nihil agebant?* La mancanza di forze, poi, non costituisce secondo Catone una vera limitazione, perché lascia intatta la possibilità di dedicarsi alle attività intellettuali, tra cui

ovviamente la politica, 38: *hae sunt exercitationes ingenii, haec curricula mentis, in his desudans atque elaborans corporis uires non magno opere desidero. Adsum amicis, uenio in senatum frequens utroque adfero res multum et diu cogitatas easque tueor animi, non corporis uiribus. [...]* *Semper enim in his studiis laboribusque uiuenti non intelligitur quando obrepat senectus.* La stessa linea di pensiero si ritrova coerentemente anche nel *De officiis*, dove i doveri dei vecchi, proporzionati alla loro condizione fisica, sono orientati soprattutto al consiglio e alla direzione dello Stato, 1, 123: *senibus autem labores corporis minuendi, exercitationes animi etiam augendae uidentur, danda uero opera, ut et amicos et iuuentutem et maxime rem publicam consilio et prudentia quam plurimum adiuuent.* Idee affini a Cic. e al suo retroscena filosofico ritorneranno successivamente nel trattato di Plut. dedicato al tema dell'impegno politico degli anziani, *Mor.* 783a-797f, *Εἰ πρεσβυτέρῳ πολιτευτέον, An seni res publica gerenda sit* (per la dipendenza, discussa, dal *De Senectute*, vd. Powell, *Intr.* 28); vd. in part. 789c-790a per la stessa contrapposizione delineata da Urania tra l'attività bellica dei giovani e la sapienza dei vecchi.

Se ovvia è la presenza di suggestioni ciceroniane in un discorso sulla *senectus*, sembra però rilevante, nel contesto antiquario, soprattutto un passaggio dell'*excursus* di Sallustio sulla società romana delle origini, *Cat.* 6, 6, *delecti, quibus corpus annis infirmum, ingenium sapientia ualidum erat, rei publicae consultabant; ii uel aetate uel curae similitudine patres appellabantur* (vd. anche 71n.); nel par. succ., alla sapienza dei più anziani, contestuale al loro decadimento fisico, viene poi contrapposta l'attitudine alla guerra della *iuuentus*. Dalle ricostruzioni della società antica di Sall. e di Urania emerge la stessa positiva integrazione di ruoli, in cui la solidità del potere è assicurata soprattutto dall'autorevolezza di chi governa con il *consilium* e regge lo Stato con la stessa cura di un padre. Ciò che manca, almeno in modo esplicito, nelle parole della Musa è il pessimismo e il senso di decadenza che segnano la narrazione di Sallustio.

61. uiribus illa minor nec habendis utilis armis: “quella, inferiore per forze, e inadatta a impugnare le armi”; il sogg. *illa*, da riferire letteralmente a *ruga senilis* (v. 58), rende tortuosa la lettura del distico; si può intendere come metonimia per *senectus* o *aetas* (Schill. *ad loc.*), a meno di non accettare la lez. alternativa *ille* di GM (rispetto alla quale mancherebbe comunque un legame semantico con il periodo prec.); ma in realtà la frase sembra appositamente costruita per protrarre il tono paradossale e arguto che contraddistingue l'inizio del discorso (57-58n.): è lasciato all'intuito del lettore capire perché una ruga non sia adatta a portare le armi, ma possa governare una città... D'altra parte andrà interpretata come arguzia anche la caratterizzazione di *minor* per l'attributo più distintivo dei *maiores*. La debolezza fisica dei vecchi è motivo topico fin da Omero, cf. *Il.* 4, 314-315, *Od.* 11, 497, *Lucr.* 2, 1131-1132, *Hor. Sat.* 2, 2, 85-86 (Powell *ad Cic. Senect.* 27-38), ma qui riletto alla luce della rivalutazione ciceroniana della vecchiaia (vd. 60-61n.).

Per (*non/in-*) *utilis armis* cf. 2, 239; 3, 173, *Am.* 2, 3, 7, *Her.* 1, 105, *Prop.* 3, 9, 19; similmente *utilis bello*, *Met.* 13, 361; 14, 321, *Hor. Carm.* 1, 12, 42. Anche l'inutilità alle armi rappresenta convenzionalmente un difetto della senescenza, cf. in part. *Her.* cit., *sed neque Laertes, ut qui sit inutilis armis, / hostibus in mediis regna tenere potest* (vd. Barchiesi *ad loc.*, con rimando al modello omerico), *Verg. Aen.* 2, 647, *Plut. An seni* 789d, e si noti che qui la precisazione introdotta da *habendis* (isolata rispetto ai casi citati) serve a sottolineare ulteriormente lo sforzo fisico richiesto dal maneggiare le armi, tale da precludere ai vecchi l'esercizio della guerra. Per *utilis* con il gerundivo cf. *Iuu.* 14, 72, *Mart.* 2, 77, 2.

62: consilio patriae saepe ferebat opem: cf. 6, 85, *haec (aetas) dare consilium, pugnare paratior illa est.* Il sostegno portato alla patria attraverso il *consilium* è motivo ricorrente in Cic., cf. *Dom.* 132, *Prou. Cons.* 45, *Pis.* 25, *Phil.* 3, 5, 2; 4, 2, 9, ed è esplicitamente indicato come prerogativa dei vecchi soprattutto in *Senect.* 15 e *Off.* 1, 123 (per cui vd. 61-62n.). Il

consilium, in generale, ricorre sovente nel trattato ciceroniano sulla vecchiaia come risorsa tra le più caratteristiche di quest'età: *non uiribus aut uelocitatibus aut celeritate corporum res magnae geruntur, sed consilio, auctoritate, sententia, quibus non modo orbari, sed etiam augeri senectus solet* (*Senect.* 17; cf. similmente Plut. *An seni* 789d, οὐ ποδῶν καὶ χειρῶν ἀπατοῦμεν ἀλλὰ βουλῆς καὶ προνοίας καὶ λόγου); *consilio, ratione, sententia. Quae nisi essent in senibus, non summum consilium maiores nostri appellassent senatum* (19); *mens enim et ratio et consilium in senibus est* (67).

63-66: dopo aver introdotto genericamente e in modo contrastivo il ruolo dei *senes* nella vita pubblica, ora la Musa concentra l'attenzione più direttamente sull'attività politica a loro riservata tradizionalmente, richiamando il Senato, che da loro prende il nome (vv. 63-64), e gli *honores*, l'accesso ai quali è regolato dalla legge in base a vincoli di anzianità (vv. 65-66).

63. post annos ... seros: “dopo lunghi anni”; l'ingresso al Senato non era consentito se non dopo un lungo periodo di attività. *Annos Seros* è formula ricorrente in Ov., ma qui dà particolare risalto all'incedere della vecchiaia (che d'altronde è *senior aetas*, *Am.* 2, 4, 45), come in *Met* 6, 28-29, *non omnia grandior aetas, / quae fugiamus, habet: seris uenit usus ab annis* (vd. Bömer *ad loc.* per *iuncturae* simili); 9, 435, *Trist.* 4, 10, 73.

patuit tunc curia: la metonimia (*curia* per *Senatus*) introduce un doppio livello di lettura, intendendo tanto la possibilità di entrare fisicamente nella Curia (cui non era concesso accedere se non ai senatori, vd. Kaster *ad Cic. cit. infra*), quanto l'ammissione in Senato in qualità di nuovo membro. L'espressione (non comune) *patuit curia* richiama un passaggio del “manifesto politico” della *Pro Sestio* (97, 1ss.), dove, nell'intento di dare una definizione estesa del concetto di *optimates*, Cicerone ricorda che l'accesso al Senato è garantito a realtà sociali eterogenee, *sunt maximorum ordinum homines, quibus patet curia, sunt municipales rusticique Romani ecc.*; vd. Kaster 31-37 e nn. *ad loc.* (un concetto affine, con la stessa formulazione, tornerà anche in *Rut. Nam.*, *Red.* 1, 13, *religiosa patet peregrinae curia laudi*). Non è casuale che lo stesso nesso colga due orientamenti divergenti, se non addirittura opposti: se Cic. prospetta una visione aperta e inclusiva del ceto senatorio (dove l'espressione figurata, *patet Curia*, aderisce perfettamente al concetto espresso), nelle parole della Musa si avverte al contrario un senso di rigidità normativa, sottolineata anche dalla doppia negazione (*nec nisi post annos ... patuit curia*).

64. nomen et aetatis ... Senatus habet: “e il Senato prende il nome dall'età matura”; l'etimologia stessa rivela l'antico privilegio dei più anziani di sedere nel massimo consesso. La dipendenza di *Senatus* da *senex* era comunemente riconosciuta dagli antichi, cf. *Cic. Rep.* 2, 50, *Senect.* 19 (con Powell); 56; *De Diu.* 1, 95, *Quint. Inst.* 1, 6, 33, *senatui dederit nomen aetas*, *Fest.* p. 454 Lindsay, *senatores a senectute dici satis constat* (ma *Serv. ad Aen.* 1, 426 e *ad 5*, 758 per etimologie alternative), *Plut. An seni* 789e; *Maltby s.v. senator* e *senatus*; *Ern.-Meill. s.v. senex*. Mette in discussione l'origine autoctona del nesso etimologico Bömer (nella n. a questo v.), sulla scorta di Porzig 1956, che interpreta la relazione *senex-senatus* come un'influenza tarda dal mondo greco (sulla base di γέρων-γερονσία; per l'analogia, già antica, cf. *Cic. Rep. cit.*, *Plut. Moral.* 789e); vd. anche Parkin 2003, che rileva come il Senato non fu mai, di fatto, un vero e proprio consiglio di anziani.

mite: la frase gioca sul doppio significato dell'aggettivo, che è sia “maturo”, sia “benevolo”, in entrambi i casi attribuito a *nomen* per ipallage. Nel primo senso si intende “l'età matura”, con metafora vegetale presente ancora in italiano: cf. *Mart.* 14, 47, 1, *ite procul iuuenes: mitis mihi conuenit aetas*. In *Met.* 15, 209-211, nel discorso sulle “stagioni della vita”, Ov. dice che l'autunno è *maturus mitisque*, ma si riferisce all'età intermedia tra giovinezza e vecchiaia,

mentre Cicerone paragona decisamente la *senectus* al tempo dei frutti maturi, ormai pronti a cadere, *Senect.* 5; 70-71; 76 (per questa tradizione vd. Powell *ad* 70; la stessa metafora della maturazione nel *Tithonus* περὶ γήρωος di Varr., fr. 547 Büch., su cui Norden 1966, 23-24). Nel senso traslato, invece, *mitis* è attribuito sovente al carattere umano (OLD s.v. 6), e rimanda in questo caso all'indole buona e conciliante dell'età avanzata; per un uso analogo cf. *Pont.* 4, 9, 133-134, *auguror his igitur flecti tua numina, nec tu / inmerito nomen mite parentis habes*. La sovrapposizione dei due significati, nel contesto della vecchiaia, è presente già in Cic. *Senect.* 28, *sed tamen est decorus senis sermo et quietus et remissus facitque persaepe ipsa sibi audientiam disertis senis cocta et mitis oratio*.

65: iura dabat populo senior: per il lessico della vecchiaia nel discorso vd. 55-78n. L'uso di *senior*, nel contesto del comando, richiama il *senior deus* (Saturno) del racconto di Polimnia, il cui potere non fu particolarmente saldo (v. 34, *dum senior fatis excidit arce deus*): se già Polimnia aveva dovuto trattare l'argomento con estrema circospezione, sorvolando su un eventuale conflitto tra generazioni (vd. 33-34n.), ora sembra che il discorso di Urania, reintegrando la figura del *senex* nella società, riesca a stemperare ulteriormente le difficoltà relative al delicato passaggio e convalidare di conseguenza la versione ottimistica della sorella.

Dare iura, qui nel senso letterale di "amministrare con la legge", è spesso formula generica per il comando, cf. 1, 38; 1, 207, *iura dabat populis posito modo praetor aratro*, 2, 492; 3, 62, *Met.* 1, 576, Verg. *Aen.* 1, 507, Hor. *Carm.* 3, 3, 44, Prop. 3, 11, 46; Robinson *ad Fasti* 2, cit.

65-66: finitaque certis / legibus ... aetas: l'accesso alle cariche politiche è rigorosamente regolato da un limite minimo di età. Storicamente la materia era disciplinata dalle *leges annales*, il cui primo esempio sicuro è la *Lex Villia annalis* del 180 a. C. (Liv. 40, 44, *eo anno rogatio primum lata est ab L. Villio tribuno plebis, quot annos nati quemquem magistratum peterent caperentque*), cui seguirono altri provvedimenti simili di Silla e poi di Augusto. È abbastanza sicuro che questa restrizione non esistesse nell'età più antica, Tac. *Ann.* 11, 22, *ac ne aetas quidem distinguebatur, quin prima iuuenta consulatum et dictaturas inirent*; è soprattutto Cicerone a rilevare l'inesistenza originaria di tale legislazione, lamentando l'inopportunità del vincolo di anzianità, introdotto sì per evitare abusi, ma con l'effetto di impedire a giovani dotati di emergere per tempo, *Phil.* 5, 47. Il passo ciceroniano è particolarmente rilevante, perché l'oratore sosteneva la necessità, di fronte al pericolo di Antonio, di conferire l'*imperium* a Ottaviano, nonostante questi avesse allora solo diciannove anni (gennaio 43); la trasgressione delle *leges annales* è prospettata da Cicerone e giustificata per il fatto che tali leggi non erano contemplate dagli antenati: *itaque maiores nostri ueteres illi admodum antiqui leges annalis non habebant, quas multi post annis attulit ambitio, ut gradus essent petitionis inter aequalis*; non c'è motivo di dubitare dell'attendibilità dell'informazione, al di là dell'opportunità retorica che pesa su di essa. Il passo di Ov., dunque, presenterebbe un evidente anacronismo se attribuisse un vincolo di età già a una fase così antica, addirittura preromulea (Romolo compare solo al v. 71), e così sottolinea infatti Frazer *ad loc.* (vd. anche Brookes *ad loc.*, Parkin 2003, 96-102.). Ma la svolta temporale introdotta dal presente (*finita est ... unde petatur*) svincola la narrazione dal contesto delle origini, introducendo un'osservazione valida per l'epoca contemporanea (lo stesso che con *habet* al v. 64: si noti che sono gli unici due tempi presenti nel discorso). Anche la formulazione del passaggio (accostamento semantico *finitaque certis* e forte enjambement, con *certis* in posizione enfatica) vuole mettere in rilievo il dettaglio. È probabile che anche a Ov. fosse ben nota l'assenza di leggi in materia al tempo degli antenati, e che egli volesse qui dare risalto alla situazione presente, fondata su un'usanza ancestrale che riservava il potere ai più anziani. La ricostruzione storica della Musa serve a giustificare il rispetto della norma attuale e non, come per Cicerone, la sua trasgressione.

La dizione, prosastica, richiama espressamente l'ambito giuridico. *Certus* è agg. ricorrente in materia costituzionale (*c. lex, c. ius, c. causa* ecc.), cf. Liv. 9, 20, 10, Cic. *Verr.* 2, 5, 4, 7; 2,

5, 7, 9; Tac. *Ann.* 1, 17; Iust. *Dig.* 1, 2, 2; 2, 15, 14, *controuersia ... certa lege finita est*, ecc.; TLL 3, 901, 28ss. Per *finitus* relativamente a disposizioni legislative cf. invece Cic. *Epist.* 15, 9, 2, Liv. 9, 33, 4, *Aemilia lege finitum censurae spatium temporis erat* (con Oakley *ad loc.* per *ll. uu.*), 9, 34, 21; 10, 13, 14; Iust. *Dig.* 19, 2, 24; TLL 6.1 783, 68ss.

67-68. Il distico trasferisce l'argomento dal piano politico a quello dei rapporti sociali, isolando alcune manifestazioni esteriori della *reuerentia*, per prima l'attenzione al posto occupato in presenza di un individuo più autorevole. Il codice di comportamento descritto dalla Musa, effetto visibile dell'esistenza di una gerarchia, introduce un significativo contrasto con l'anarchia "spaziale" dominante sul piano celeste prima della nascita di *Maiestas* (vv. 17-22). Tale contrasto mette in luce differenze importanti nell'impostazione ideologica dei due discorsi: se nell'impianto cosmogonico di Polimnia è necessario l'intervento provvidenziale di un protagonista divino per risolvere l'imperfezione originaria e i residui del Caos, nel discorso civile di Urania le origini sono una garanzia etica, fondata sul rispetto di tendenze spontanee della comunità umana.

67. et medius iuuenum ... / ibat: cf. Verg. *Aen.* 5, 75-76, *ille (Aeneas) e concilio multis cum milibus ibat / ad tumulum magna medius comitante caterua* (dove peraltro si mette in rilievo la varietà di generazioni che fanno da corteggio a Enea, vv. 73-74, *hoc aevi maturus Acestes / hoc puer Ascanius*; Fratantuono-Alden Smith *ad loc.*); cf. anche l'immagine di Didone che procede circondata da una folla di giovani, *Aen.* 4, 497. Ma il particolare doveva perlopiù richiamare al lettore contemporaneo l'immagine dei giovani romani che erano soliti scortare i più vecchi in Senato o a casa, ottenendo in cambio insegnamenti e consigli (Della Corte *ad Tib.* 1, 4, 79-80), cf. Val. Max. 2, 1, 9, *iuuenes senatus die utique aliquem ex patribus conscriptis aut propinquum aut paternum amicum ad curiam deducebant adfixique ualuis exspectabant, donec reducendi etiam officio fungerentur*; Cic. *Senect.* 63, Gell. 2, 15; cf. anche Tib. cit., *tempus erit, cum Veneris praecepta ferentem / deducat iuuenum sedula turba senem*.

non indignantibus ipsis: la clausola introduce (furtivamente?) il punto di vista dei giovani. Il fatto che questi non sentano come un peso la presenza di un *senex* in mezzo alla compagnia è segno della perfetta armonia regnante nella società. Ma la puntualizzazione, appena necessaria, non è certo priva di spirito (vd. 57-58n.). L'idea che i vecchi possano risultare molesti ai giovani è popolare (Ter. *Hec.* 619, *odiosa haec est aetas adolescentulis*, Hor. *Ars.* 173-174), ma negli elogi della vecchiaia l'idea è negata per mettere in evidenza la frequentazione armoniosa tra le generazioni, come in Cic. *Senect.* 26 (con Powell); cf. anche *Lael.* 101, Plut. *An seni* 796a.

Per una clausola simile cf. 6, 745, *multum indignante Diana*, Val. Fl. 1, 202.

68. interior, si comes unus erat: per quanto non perspicua (banalizzano i codd. correggendo in *anterior*), l'espressione si riferisce senza dubbio a un atto di deferenza e di protezione, che si può intendere essenzialmente come "du côté des murs" (Schilling 1993), "dalla parte del muro" (Stok 1999). L'osservazione va legata al v. prec.: se in un gruppo numeroso il vecchio, stando al centro, è riparato da ogni parte, nel caso ci sia un solo accompagnatore, questi lo protegge esternamente facendogli schermo contro eventuali disagi della strada. Un'interpretazione più specifica propone Frazer *ad loc.*, sulla base di uno scolio a Hor. *Sat.* 2, 5, 17, *tu comes exterior*, dove *exterior* è spiegato dal commentatore antico come *sinisterior, sinistra parte positus*. Ne deriverebbe, secondo Frazer, la necessità di intendere *interior*, all'opposto, come "a destra"; il segno di rispetto consisterebbe dunque nel camminare sempre alla sinistra del più anziano. Lo studioso adduce a prova espressioni affini, come *latus tegere/cludere*, "coprire il fianco" (Hor. *Sat.* 2, 5, 18, Iuu. 3, 131, con Manzella *ad loc.*), che

farebbero risalire l'usanza a un originario contesto militare e alla pratica di proteggere il fianco scoperto (ovviamente il sinistro).

69. uerba ... digna rubore: l'intonazione retorica (*quis auderet?*, cf. Cic. *Verr.* 2, 2, 168; 2, 5, 14; *Cluent.* 80, 10) accentua la valenza moralistica della constatazione. Il *rubor* è conseguenza visibile di una reazione di vergogna o imbarazzo (Cic. *Tusc.* 4, 19, 2, cf. in Ov. *Ars* 3, 83, *Her.* 20, 202, *Met.* 2, 450, *sed silet et laesi dat signa rubore pudoris*, *Trist.* 3, 7, 26), e comporta talvolta (ma in contesti affatto diversi) un risvolto estetico/erotico (per es. *Am.* 1, 14, 52, *Her.* 4, 72, *Met.* 4, 329-430, *pueri rubor ora notauit; / nescit enim quid amor; sed et erubuisse decebat*; anche Catull. 65, 24, Verg. *Aen.* 12, 65); per indicare, analogamente, una reazione di pudore di fronte a un argomento sconveniente cf. Cic. *De orat.* 2, 242, 14, Sen. *Dial.* 4, 2, 1, *rubor ad improba uerba*.

70. censuram: il verso gioca su un'efficace sovrapposizione tra il senso letterale del termine e quello traslato (OLD s.v. 3): l'età avanzata consente l'accesso alla magistratura, ma anche il diritto a rimproverare ciò che è sconveniente (*uerba digna rubore*). Il primo significato tornerà a 6, 647 per la censura di Augusto, *sic agitur censura et sic exempla parantur* (prima in poesia solo Prop. 4, 11, 41; 67). Per l'uso scherzoso del concetto nella produzione erotica cf. invece *Am.* 3, 14, 3, *Ars* 2, 387; 2, 664, *Rem.* 362.

longa senecta: “una vecchiaia avanzata”; il nesso ritorna a breve distanza, in senso metaforico, per mettere in rilievo il danno causato ai monumenti dal trascorrere del tempo, 5, 132, *et saxo longa senecta nocet* (sul rapporto vd. Intr. § 2); più avanti, 6, 190, si dirà con accento di protesta che la *longa senecta* non risparmiò a Manlio il sospetto di aspirare al *regnum*, *hunc illi titulum longa senecta dabat*.

Senecta è, in età augustea, variante poetica per *senectus* (da una originaria forma aggettivale *senectus, a, um* [scil. *aetas*], vd. Ern.-Meill. s.v. *senex*). Se Virgilio e Orazio usano rigorosamente *senectus* come sogg. e *senecta* per tutti gli altri casi (vd. Martina in EV s.v. *senex*, che ipotizza per Virgilio, oltre a ovvie ragioni metriche, anche un fondamento semantico), in Ov. *senecta* ricorre anche a sogg. (oltre a qui, *Fasti* cit., *Her.* 9, 154, *Ars* 2, 670, *Trist.* 4, 8, 2), ma in sede fissa nel pentametro, uso che peraltro trova riscontro puntuale negli elegiaci, cf. Navarro Antolín *ad* [Tib.] 3, 3, 8, Évrard (1978), 124. Qui, tuttavia, *senecta* risulta particolarmente appropriato in quanto non indica una condizione fisica e mentale conseguente alla senescenza (*senectus*), ma una fase della vita, “età senile” (OLD s.v., cf. allo stesso modo *iuuenta* rispetto a *iuuentus*). *Longa* fissa l'attenzione sull'avanzamento, più che sulla durata complessiva, come in *Met.* 6, 37, *mentis inops longaue uenis confecta senecta* (cf. anche 5, 131, *multa uetustas*). Per il nesso cf. Hor. *Carm.* 2, 16, 30, Prop. 1, 19, 17, Iuu. 10, 190; TLL 7.2, 1637, 28ss.

71-72. il primo dei due interventi di Romolo nel discorso di Urania consiste nella creazione dei *patres*, cui viene attribuito il ruolo più eminente nella direzione dello Stato (*summa nouae urbis*); il secondo sarà la dedicazione di un intero mese ai *senes* (vv. 75-76). Nel costituire il ceto dei *patres*, Romolo interpreta una tendenza spontanea della società (*hoc uidit*), la quale fa sì che gli anziani acquistino naturalmente il rispetto dei giovani e siano portati ad assumere posizioni di comando.

Questo genere di constatazioni empiriche non è una novità per il fondatore di Roma: la disposizione del calendario in dieci mesi era motivata dall'osservazione di fenomeni naturali (la durata di una gestazione umana) e sociali (l'estensione del periodo di lutto), 1, 27-38. Si confronti soprattutto la conclusione di quel discorso (v. 37, *haec igitur uidit trabeati cura Quirini*) con il nostro esametro (*Romulus hoc uidit*). La somiglianza delle circostanze si spiega con il valore archetipico della figura di Romolo, che, in quanto primo legislatore, non può che

ispirarsi a ciò che ha sotto gli occhi (cf. una formulazione molto simile in Cic. *Rep.* 2, 15, *quo facto primum uidit* (scil. *Romulus*) *iudicauitque idem, quod Sparta Lycurgus paulo ante uiderat, ecc.*). Ma certo il confronto non risulta particolarmente felice, se proprio lo spirito di osservazione di Romolo, nel caso del calendario in dieci mesi, aveva comportato una svista clamorosa, prontamente rimediata dal successore.

71. selectaque pectora: la metonimia (per quest'uso di *pectora* vd. TLL 10.1, 916, 66ss.) si fonda sul fatto che il *pectus* è sede delle attività intellettive e delle qualità morali, e si addice pertanto a identificare chi regge lo Stato con il *consilium* (v. 62); A.W.C. rimandano per l'idea a Prop. 4, 1 12, *rustica corda, patres*. Il part. *selectus* si ritrova in Ov. solo nella formula tecnica *iudices selecti*, in *Am.* 1, 10, 38 e *Trist.* 2, 1, 132 (Ingleheart *ad loc.*, e cf. allo stesso modo Hor. *Serm.* 1, 4, 123), e in poesia è in senso non tecnico solo in Tib. 1, 5, 32; 2, 3, 57, poi Mart. 14, 37, 1. Il senso generale suggerirebbe *delectus* (cf. Sall. *Cat.* 6, 6, cit. alla n. succ.), altrettanto tecnico in origine (in ambito militare), ma di più lunga tradizione poetica (almeno da Enn. *Ann.* 10, 331; Horsfall *ad Aen.* 2, 38), e impiegato spesso da Virgilio per indicare soggetti scelti, cf. *Ecl.* 4, 35, *delectos heroas*, *Aen.* 2, 18, *delecta uirum ... corpora*, 3, 58; 4, 130, *delecta iuuentus* (= 8, 499; 9, 226), 5, 115; 7, 152; 9, 162. *Selectus* conserva una più marcata sfumatura burocratica appropriata all'argomento (in riferimento ai *patres* chiosa forse la formula canonica di *conscripti*), ma si noti che il carattere prosastico del verbo è compensato dal raffinato tessuto fonico dell'emistichio.

patres: i *patres conscripti* (sulla ricorrenza del termine nel poema La Melia 1984). La naturale propensione all'autorevolezza che Romolo osserva nei *maiores* determina la scelta di trasferire idealmente ai dirigenti del popolo romano il prestigio e la dignità di cui gode il *pater* nella famiglia. La tendenza a fornire una lettura "connotata" del nome dei *patres* è comune nel pensiero romano, cf. Cic. *Rep.* 2, 14, *appellati sunt propter caritatem patres*; abbastanza sbrigativo è Liv. 1, 8, 7, *patres certe ab honore [...] appellati*. Il passaggio ovidiano presenta notevoli affinità soprattutto con Sall. (vd. 61-62n.), per l'attenzione rivolta all'età e alla superiorità spirituale dei governanti, *Cat.* 6, 6, *delecti, quibus corpus annis infirmum, ingenium sapientia ualidum erat, rei publicae consultabant; ei uel aetate uel curae similitudine patres appellabantur* (vd. Mariotti *ad loc.*, che osserva giustamente: "a semplice titolo d'onore chiunque poteva essere chiamato *pater*, per rispetto appunto all'età, nel linguaggio quotidiano" con rimando a TLL 10, 680, 62ss.). Un più ampio ventaglio di interpretazioni della "paternità" dei senatori fornisce Plut. *Rom.* 13, 3-6, di cui cf. in part. 5, *μάλιστα δ' ἄν τις τυγχάνοι τοῦ εἰκότος, εἰ νομίζοι τὸν Ῥωμόλον ἀξιοῦντα τοὺς πρώτους καὶ δυνατωτάτους πατρικῆ κηδεμονία καὶ φροντίδι προσήκειν ἐπιμελεῖσθαι τῶν ταπεινότερων, ἅμα δὲ τοὺς ἄλλους διδάσκοντα μὴ δεδιέναι μὴδ' ἄχθεσθαι ταῖς τῶν κρειττόνων τιμαῖς, ἀλλὰ χρῆσθαι μετ' εὐνοίας καὶ νομίζοντας καὶ προσαγορευοντας πατέρας, οὕτως ὀνομάσαι*.

72. ad hos urbis summa relata nouae: "a loro fu affidato l'intero governo della nuova città"; per *summa* con genitivo in questa accezione vd. OLD s.v. 6b ("as the subject of over-all responsibility or control"), con rimando a vari luoghi in prosa (per es. Cic. *Cat.* 4, 15, *summam ordinis consilique*, Caes. *Gall.* 2, 23, 4, *summam imperii tenebat*, Liv. 4, 46, 3); in Ov. cf. *Met.* 14, 622, *iamque Palatinae summam Proca gentis habebat* (con Bömer). Per la relazione interna tra *summus-summa* nei tre discorsi vd. 5, 39; 5, 86.

73-74: in una generale tendenza al riecheggiamento verbale e tematico tra i discorsi delle Muse (Intr. § 2), la struttura di questo distico sarà riprodotta da Calliope, vv. 85-86, *quarum Maia suas forma superasse sorores / traditur et summo concubuisse Iouem*.

73. maiores: qui non nell'accezione di "antenati", ma di *m. natu* o *m. aetate*, cioè di *seniores* (cf. v. 65, *senior*), che spesso tende a coincidere, più genericamente, con *senes* (cf. il greco πρεσβύτερος). Il termine rende palmare la relazione semantica con *Maius* (anche più avanti, 5, 427, *mensis erat Maius, maiorum nomine dictus*), diversamente che in 1, 41, *tertius* [scil. *mensis*] *a senibus*, e 6, 88, *Iunius est iuuuenum, qui fuit ante senum* (cf. qui v. 75-76). La costruzione stessa del v. mette in risalto la presenza del nome del mese all'interno di quello dei *maiores* (*MAIOres tribuisse uocabula MAIO*; Leidecker 2019, 254, Brookes *ad loc.*). Per l'etimologia vd. 55-78n. Allo stesso tempo, il concetto di relazione basato sull'elemento della grandezza instaura un'affinità implicita con l'intestatario dell'etimologia precedente, *Maiestas*.

Per *maiores* nell'accezione ampia di *senes* cf. Hor. *Epist.* 2, 1, 106, Sen. *Dial.* 4, 21, 8, *Nat. Quaest.* 7, 32, 4, Plut. *Num.* 19, 3, μαιώρεις γὰρ οἱ πρεσβύτεροι παρ'αὐτοῖς, ἰουνιώρεις δὲ οἱ νεώτεροι καλοῦνται; TLL 8, 126, 18ss. (*maior* "collectiue de uniuersa classe seniorum"); va da sé che il termine è sempre inteso, più o meno esplicitamente, in rapporto a un'età *minor*: se nel discorso di Urania l'oggetto di interesse sembra essere l'età senile, in generale, tuttavia i suoi privilegi sono costantemente connessi a un rapporto gerarchico tra le generazioni.

tribuisse uocabula: cf. 5, 1n. *Vocabulum*, raro in poesia, ricorre in Ov. (che ne accentua la dipendenza, ancora percepibile, da *uocare*) esclusivamente in riferimento a nomi propri, in contesti etimologici e di eponimia (qui *sua uocabula* = *sua nomina*), cf. 3, 511, *mihi iuncta uocabula sumes*; 3, 847, *a quacumque trahis ratione uocabula*; 4, 45, *dedit ... uocabula*, *Met.* 14, 621, *tribuitque uocabula monti*; cf. anche Lucr. 5, 1041-1042, *proinde putare aliquem tum nomina distribuisse / rebus et inde homines didicisse uocabula prima (desiperest)*. Più generico l'uso oraziano del termine, *Serm.* 2, 3, 80, *Epist.* 2, 2, 116, *Ars* 71 (dove tende anzi a coincidere con *uerbum* più che con *nomen*, vd. Brink *ad loc.*, "uocabula ... has not rerum juxtaposed or implied in the context; hence 'words' rather than 'terms'").

74. tangor: conservato unanimemente dalla tradizione e interpretato come "tendo/sono portato a credere" (*inducor/adducor ut credam*, Frazer, Bömer *ad loc.*, parafrasi che risale almeno a Burmann), ma l'accezione non è altrimenti attestata (vd. OLD s.v. 9, "to be influenced to believe (that)", voce costruita *ad hoc* per quest'unica occ.). Una corruzione vi rintracciava Frazer, prima di essere persuaso da Housman *per litteras* (Ackerman 1974) della genuinità della lezione, sulla base di usi analoghi in prosa, in part. Cic. *Diu.* 1, 35, 6 *nec adducar aut in extis totam Etruriam delirare*; quest'uso particolare di *adducor* ricorre anche altrove in Cic. (Pease *ad loc.* con *ll. uu.*), cf. soprattutto *Fin.* 1, 14, 13, con la n. linguistica di Madvig ("non ignota in hoc verbo dicendi breuitas, qua *adducor* fit *adducor ad credendum*"). Ma il paragone con una struttura come *adducor (ut credam, o simili)* presenta qualche problema: questa comporta solo la brachilogia con soppressione dell'elemento mediano (*adducor [ut credam] ut ecc.*), ma il significato di *adducor* ("sono portato a") si inserisce bene nell'espressione estesa (Delz 1971). Tale non è il caso di *tangor*, per il quale, al di là della brachilogia, si dovrà postulare un'accezione del tutto isolata ("tendo/sono incline a": *tangor ut credam*), oppure la soppressione di un complemento, come *tangor opinione, sententia* ecc. Più utili sembrano altri paralleli, come Tac. *Ann.* 4, 57, *permoueor num ad ipsum referri uerius sit* (Woodman *ad loc.* rimanda ai casi già cit.), e soprattutto Caes. *Gall.* 4, 14, 2, *perturbantur, copiasne aduersus hostem ducere an castra defendere an fuga salutem petere praestaret*. In mancanza di dati certi, l'uso eccezionale di verbi di significato affine (*permoueor, perturbor*) induce ad accettare quest'uso di *tangor* come caso isolato, salvando il testo della paradossi.

Critico nei confronti del ripensamento di Frazer è Delz 1971, che torna a sostenere la presenza di una corruzione del testo, proponendo di sostituire *tangor* con il più regolare *auguror* (per un facile errore di aplografia, AVGVROR-AVGOR-[ANGOR?]-TANGOR). La frase così ricostruita, *hinc sua maiores tribuisse uocabula Maio / auguror*, corrisponderebbe a un uso ovidiano ricorrente, cf. 4, 61-62, *sed Veneris mensem Graio sermone notatum / auguror; a*

spumis est dea dicta maris (anche per l'analogo contesto etimologico), *Trist.* 2, 1, 570, *non igitur nostris ullum gaudere Quiritem / auguror, at multos indoluisse malis*. La soluzione di Delz comporta tuttavia di intervenire pesantemente sul pentametro, eliminando *et* per motivi metrici e modificando, di conseguenza, l'inf. *consuluisse* in una nuova principale, *consuluere* (giustapposta per asindeto); si noti che già Frazer aveva congetturato un *auguror*, spostando *et* dopo *aetati* (il che comportava un'irregolarità metrica prontamente bocciata dall'Housman). Per quanto un distico come 4, 61-62 fornisca un'ottima difesa alla ricostruzione di Delz, l'intervento appare eccessivo, e non a caso è rigettato dalla maggior parte degli editori successivi (Schill., A.W.C.; da segnalare soprattutto la scelta di Goold, che nella revisione del testo di Frazer torna a rivalutare *auguror* sulla scorta di Delz).

aetati consuluisse suae: l'attribuzione del nome al mese di maggio è presentata come un atto di omaggio che gli anziani rivolgono a se stessi. *Consulere* con il dat. assume il significato di "difendere gli interessi di, darsi pensiero di, avere riguardo di", OLD s.v. 6; cf. *Her.* 2, 88; 12, 210, *Pont.* 2, 9, 34.

75-76: la prima spiegazione dell'origine del mese, avanzata come un'ipotesi della Musa narrante, è affiancata da una seconda spiegazione, altrettanto congetturale (*dixisse potest*). Essa coinvolge questa volta due personaggi specifici, Numitore e Romolo: il vecchio re di Alba avrebbe chiesto al nipote di intitolare un intero mese, nel calendario della nuova città, ai cittadini più vecchi, ora designati genericamente come *senes*. È evidente l'intento di accrescere il prestigio della spiegazione, riportandola alle origini dello Stato romano, incarnate, come già nel caso di Maiestas, dalla figura del primo re (v. 47-48, *uenit et in terras coluerunt Romulus illa / et Numa*), e ciò anche a costo di inserire dati contestabili quanto a verità storica. Ma il rapporto tra Romolo e il nonno ha, in questo caso, soprattutto un valore paradigmatico: il riguardo che il primo re dimostra nei confronti dell'*auus* è *exemplum* pratico, e fondativo, del concetto che sorregge l'intera narrazione, cioè la *reuerentia* verso gli anziani.

75. Numitor: il vecchio re di Alba non è una presenza molto attiva nei *Fasti*: nel terzo libro, all'interno della vicenda di Ilia e dei gemelli, vi si fa riferimento in modo indiretto, 3, 50, *nam raptas fratri uictor [scil. Amulius] habebat opes*, e più avanti si ricorda che il potere gli fu restituito da Romolo dopo l'uccisione di Amulio, 3, 68, *regnaque longaeuo restituuntur auo*. Nel quarto libro, è dapprima menzionato al termine della genealogia dei re di Alba Longa, 4, 53-54, *quem sequitur duri Numitor germanus Amuli / Ilia cum Lauso de Numitore sati*; quindi nel racconto del fratricidio, di nuovo col nome proprio, e con la chiara funzione di contestualizzare la vicenda a livello temporale, sottolineando la ripresa del capitolo precedente del terzo libro (che terminava, appunto, con la restituzione del trono, vd. Fantham *ad loc.*), 4, 809-810, *iam luerat poenas frater Numitoris, et omne / pastorum gemino sub duce uolguus erat*. Rilevante, nel nostro caso, è soprattutto il passo cit. del terzo libro (v. 68), dove il re di Alba è definito, come qui, *auus* (vd. v. succ.), ed è per di più qualificato come *longaeuus*, "anziano"; si noti che Numitore è altresì definito *senex* in *Met.* 14, 773. Queste menzioni, nel loro insieme, forniscono una caratterizzazione stabile del personaggio ovidiano, che si presenta quindi come il soggetto più indicato per patrocinarne la causa dei *senes* romani. Inoltre, la restituzione del potere a Numitore, ricordata nel terzo libro, fornisce un importante precedente al tema del rispetto familiare, accreditando indirettamente la congettura della Musa.

76. nec auum sustinuisse nepos: la relazione *nepos-auus* (per *auus* nel poema *La Melia* 1984, 122-126) fa emergere un ultimo aspetto sostanziale della *reuerentia* verso gli anziani, trasferendola all'interno delle mura domestiche (Pasco-Pranger 2006, 59).

Per *sustineo* con compl. ogg. di persona, nell'accezione di "resistere alle richieste di" (OLD s.v. 4c, "to remain proof against (an appeal, etc.)"), cf. *Met.* 14, 787-788, *nec nymphe iusta petentem / sustinere deam*; per lo stesso significato cf. anche *Cic. Sull.* 20, 4 (*preces s.*).

77-78. Nell'ultimo distico la Musa vuole fornire una prova definitiva dell'attendibilità del proprio discorso, mediante il confronto con il nome del mese successivo: la derivazione di giugno dagli *iuuenes* dovrebbe avvalorare quella di maggio dai *maiores*. Letta *a posteriori*, la considerazione è chiaramente problematica, dato che anche l'origine di *Iunius* è incerta, e sarà anzi oggetto di un dibattito altrettanto inconcludente nel libro successivo. Se si accostano a queste le parole di *Iuuenta* in 6, 88, *Iunius est iuuenum, qui fuit ante senum*, è chiaro che il confronto risulta, in entrambi i casi, abbastanza autoreferenziale. Anzi, si è tentati di credere che l'enfasi stessa con cui il dettaglio viene presentato (si noti la litote, *nec leue pignus*, e la posizione "forte", in conclusione all'intervento) serva a tradire, nella strategia compositiva (del poeta, non della Musa), l'incertezza dell'informazione.

Ma limitandosi a considerare lo sviluppo del discorso, la prova addotta da Urania non è priva di fondamento. Al di là della controversia, il fatto stesso che sia possibile delineare, in linea teorica, una coppia tematica *maiores-iuniores* per due mesi consecutivi è un argomento a favore di questa spiegazione. Un analogo confronto "esterno" non è (e non può essere) instaurato dalle sorelle. Nel dibattito parallelo del sesto libro, oltre a *Iuuenta*, anche *Giunone* cercherà di avvalorare la propria tesi mediante una relazione con il mese precedente, sostenendo che il diritto della regina degli dei sul mese presente è tanto più giustificabile quanto più si consideri che una *paelex* (*Maia*) ha dato il nome a quello precedente, vv. 35-36, *an potuit Maio paelex dare nomina mensi, / hic honor in nobis inuidiosus erit?*. Ma la contrapposizione, in quanto puramente soggettiva (e peraltro introdotta quando al lettore sarà già noto il problema di maggio), non avrà chiaramente lo stesso peso.

L'intonazione conclusiva del discorso di Urania sarà ripresa testualmente da *Calliope* (vd. 105n.).

77. nec leue propositi pignus ... honoris: il nesso *pignus honoris* è già in 2, 633-634, *et libate dapes, ut grati pignus honoris, / nutriat incinctos missa patella Lares*. Per *pignus* come argomento a conferma della credibilità di un discorso cf. per es. 3, 74, *credor et, ut credar, pignora multa dabo*, 4, 323-324, *tu nostrae pignora uitae / re dabis*, *Met.* 2, 38; 5, 247; TLL 10.1, 2123, 36ss. Non si vedono connessioni convincenti con il tema, pur caro al poema, dei *pignora imperi* (vd. le ipotesi di Pasco-Pranger 2006, 60 sul lessico qui impiegato).

Leue non è attributo ricorrente per *pignus* (cf. in prosa *Sen. Epist.* 26, 5, 3, *leuia sunt ista et fallacia pignora animi*), ma è frequente che si ponga l'accento sull'attendibilità della prova, cf. soprattutto *certa pignora*, 3, 346, *Met.* 2, 91, *Trist.* 2, 1, 66, *Pont.* 4, 13, 32; *Pont.* 3, 4, 27, *certissima p.* (anche *ingentia p.*, *Trist.* 5, 13, 9), rispetto a cui la litote, *nec leue*, serve a mettere in maggiore evidenza l'osservazione (cf. ancora 77-78n.); per una lettura di *leuis* come termine critico, in rapporto al discorso parallelo di *Iuuenta* vd. Mazurek 2010, 140.

Con *honor* si intende il privilegio accordato ai *maiores* di ritrovare il proprio nome nel calendario (come in 6, 76, *Iuuenta: unicus est, de quo sollicitamur, honor*), mentre *propositus* può far riferimento alla richiesta avanzata da *Numitore*, ricordata al v. prec., così come alla decisione di *Romolo*. Il nesso *honorem proponere*, raro, induce altresì a tenere in considerazione *Verg. Aen.* 5, 365, *sic ait, et geminum pugnae proponit honorem*, dove si riferisce al premio messo in palio da *Enea* per la gara di pugilato; non si può escludere che qui l'uso di *honor* sia ispirato dal contesto della competizione eziologica, come a intendere, in qualche modo, il giusto riconoscimento della spiegazione vincitrice.

successor: è la lez. di GM, accolta da A.W.C., Fraz., Pigh.; la variante di U, *successit* (*Schill.*, *Le Bonn.*, *Land.- Cast.*), comporta una diversa struttura sintattica, ripartendo il periodo

in due proposizioni separate (coincidenti ognuna con un v.), e obbligando a interpungere dopo *honoris* (Schill., *nec leue propositi pignus successit honoris: / Iunius ... (id) habet*). Entrambe le forme poggiano su paralleli ovidiani (per limitarsi alla stessa sede metrica: *successor*, *Met.* 3, 589; 13, 119; *successit*, *Met.* 2, 590; 13, 134), e anche la sintassi è in entrambi i casi valida: “un indizio non lieve del riconoscimento accordato lo ha il successore giugno”; “seguì un indizio non lieve del riconoscimento accordato: lo ha giugno”. La lettura con *successor* ha però il vantaggio di consentire una doppia attribuzione del gen. *propositi honoris*, con *apo koinou*, che non sarebbe incoerente con il contesto: oltre a *pignus propositi honoris*, anche *successor propositi honoris*. Giugno si presenterebbe come successore di maggio non solo nell’ordinamento “neutrale” del calendario, ma anche per il tema dell’onomastica, dato che i due mesi sono soggetti al medesimo criterio di denominazione. Ammettendo un’idea di successione relativa all’*honor*, un buon parallelo è fornito da *Pont.* 4, 9, 58, dove il fratello di Grecino è definito *successor tanti frater honoris* (qui nel senso di “magistratura”); cf. anche *Met.* 2, 590, *Nyctimene nostro successit honori*: considerando che *successit*, nel nostro caso, non può veicolare lo stesso concetto (in quanto il gen. *propositi honoris* si potrebbe riferire solo a *pignus*), quest’ultimo parallelo appoggia in realtà proprio la lez. *successor*.

Per l’interpretazione politica del lessico impiegato nel passaggio vd. ancora Pasco-Pranger 2006, 60.

78. Iunius, a iuuenum nomine dictus: cf. 1, 41, *iuuenum de nomine quartus*, e 6, 88, *Iunius est iuuenum*. Per l’etimologia di *Iunius* da *iuuenes* cf. Varr. *De ling. Lat.* 6, 33, *quartus a iunioribus dictus Iunius*, Fest. p. 92 Lindsay, Macr. *Sat.* 1, 12, 16; 30, che riporta la notizia all’autorità di Fulvio Nobiliore; Plut. *Quaest. Rom.* 86, ἀπὸ τῆς νεωτέρας ἡλικίας; Maltby s.v.

79-106. Discorso di Calliope: dopo la parentesi romana di Urania, il discorso di Calliope recupera il contesto del mondo divino, riallacciandosi non al genere teogonico di stampo esiodeo, ma alla narrazione epica di stampo alessandrino (Barchiesi 1991). Protagonista del racconto è ora Mercurio, che avrebbe dato al mese di maggio il nome della madre, Maia, come atto di rispetto filiale. Anche questa tesi, come la precedente, è attestata nelle discussioni antiche sul tema. La Maia venerata alle calende di maggio con un sacrificio, pur essendo in realtà una divinità latina autoctona legata a Vulcano (il sacrificio era compiuto dal *flamen Volcanalis*), era da alcuni reinterpreta come la dea greca madre di Hermes. Questa associazione era senz’altro favorita dal fatto che le idi dello stesso mese erano dedicate appunto a Mercurio (che infatti ricomparirà ancora in 5, 663-692); vd. Macr. *Sat.* 1, 12, 19; Intr. § 2. Nel racconto di Calliope, però, il dio Cillenio condivide il suo spazio con altri attori importanti, pur se meno pertinenti, teoricamente, al tema centrale: Evandro e Fauno. Il personaggio di Evandro, come sempre nei *Fasti*, rappresenta un punto di congiunzione essenziale tra la civiltà greca e quella latina, in questo caso come responsabile del trasferimento del culto di Mercurio (insieme a quello di Fauno) dall’Arcadia al suolo italico. La narrazione, dunque, appare tripartita (vd. anche Leiendecker 2019, 257): dopo un primo quadro contenente la genealogia di Mercurio e la sua nascita, segue una sezione relativa a Evandro e ai culti arcadici, mentre la parte finale torna al tema centrale, riportando un’indicazione eziologica che è in realtà doppia. Lo schema narrativo, più in dettaglio:

81-84: genealogia delle Pleiadi (Oceano e Teti, Atlante e Pleione)

85-88: unione di Maia e Giove e nascita di Mercurio sul monte Cillene

89-90: culto di Mercurio in Arcadia

91-98: trasferimento di Evandro nel Lazio

99-102: riti sacri introdotti da Evandro, in particolare quelli di Mercurio e di Fauno

103-106: atti di omaggio di Mercurio, attribuzione del nome della madre al mese e delle sette corde alla lira (dal numero delle Pleiadi)

Come gli altri, anche il discorso di Calliope presenta diversi aspetti topici che ne tradiscono la forte letterarietà, e inoltre è intessuto di richiami tematici e verbali a quelli delle sorelle (vd. Intr. § 2). Per l'argomento, per gli attori coinvolti e per lo stile generale questo intervento appare il meno austero dei tre e non è forse un caso che sia collocato in posizione strategica, all'ultimo posto, e in bocca a Calliope, esplicitamente indentificata come la prima delle Muse (80). Anche se Ov. non prenderà posizione al termine del dibattito, è difficile non vedere nel discorso di Calliope l'esito più consono alla sensibilità poetica che sorregge alla base il poema antiquario. Sul discorso in generale vd. Leiendecker 2019, Loehr 1996, Barchiesi 1991.

79. neglectos hedera redimita capillos: cf. il ritratto di Acheloo in *Met.* 9, 3, *coepit inornatos redimitus harundine crines*, e, per contrasto, la foggia più seriosa di Pax in *Fasti* 1, 711, *frondibus Actiacis comptos redimita capillos* (la struttura del v. sarà ripresa ancora per Bacco, 6, 483, *Bacche, racemiferos hedera distincte capillos; distincte GM, redimite U*). Il dettaglio presenta un'analogia strutturale con la terza oratrice del sesto libro, Concordia, che si presenterà sulla scena cinta di lauro 6, 91-92; Hübner 1998, 556. Ma evidente è soprattutto la relazione, anche concettuale, con *Met.* 5, 337-338, *surgit et inmissos hedera collecta capillos / Calliopes querulas praetemptat pollice chordas*, dove il gesto ribadisce l'autorevolezza della Musa prima della gara contro le Pieridi.

Eccessivo leggere in *neglectos* un segno del “breakdown in order and harmony among the Muses” (Newlands 1995, 76); semmai, più semplicemente, è un indizio dell'atmosfera distesa di un dialogo tra sorelle (ben diversa dall'agone tra Muse e Pieridi). È altresì notevole che la particolare attenzione riservata all'aspetto estetico isoli la figura di Calliope da quella delle sorelle, il cui discorso era avviato dal motivo del silenzio (vv. 10 e 55-56). La variazione non serve solo a rafforzare il primato tradizionale di Calliope (v. succ.), ma è segnale di una diversa impostazione del discorso sotto il profilo tematico e stilistico: messa da parte la *grauitas* dell'argomento romano (*maiestas, maiores*), si passa alla grazia dell'*epos* di stampo alessandrino, con il coinvolgimento di attori meno austeri (Mercurio, Evandro, Luperici).

Redimitus si trova spesso applicato alle chiome (la clausola è catulliana, Catull. 64, 193, *Am.* 3, 10, 3), cinte di corone o elementi vegetali, 3, 269; 4, 661; 6, 321; *Her.* 6, 115, *Met.* 9, 238; 14, 654. L'edera è “simbolo del prestigio professionale delle Muse” (Rosati *ad Met.* 5, 337), spesso con riferimento alla componente bacchica connessa alla composizione poetica (cf. 3, 767, *hedera est gratissima Baccho*, con le note di Frazer e Heyworth; 6, 483); vd. Bömer *ad loc.* per passi.

80. prima sui ... chori: la preminenza di Calliope nel gruppo delle Muse è tradizionale a partire da Hes. *Theog.* 78, Καλλιόπη θ' ἢ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων, cf. *Met.* 5, 662, *e nobis maxima*, Hor. *Carm.* 3, 4, 2 (vd. Morrison 2011, 336), ma qui *prima* risulta finemente paradossale perché la Musa è in realtà l'ultima a prendere la parola (ovvio richiamo ai vv. 9-10, *quarum Polyhymnia coepit / prima*, dove invece l'aggettivo è decisamente pleonastico). Altrettanto rivitalizzata è l'immagine convenzionale del coro delle Muse, [Hom.] *Hymn.* 27, 15, Pind. *Nem.* 5, 23, Μοισᾶν ὁ κάλλιστος χορός, Prop. 3, 5, 20, Val. Fl. 5, 693, che qui è efficace contrappunto al loro disaccordo. Per *chorus* cf. anche 352n.

coepit: l'uso assoluto del verbo, per l'avvio del discorso diretto (scil. *coepit dicere*), è anche in 4, 215-217, *desierat, coepi [...]/ desieram, coepit*; 5, 10, *Am.* 3, 1, 61, *Met.* 9, 3; già presente, d'altra parte, in Virgilio, *Ecl.* 8, 16, *Aen.* 1, 521; TLL 3, 1422, 73ss.

Calliopea: cf. Call. *Aet.* fr. 7, 22 Pf., ἤρχετο Καλλιόπη (è la seconda Musa a parlare nel poema callimacheo, dopo Clio, riguardo al rito di Anafe). Calliope è generalmente associata alla poesia epica, in quanto prima tra le Muse (vd. n. prec.), e spesso perciò evocata in

rappresentanza di tutte le sorelle, cf. Verg. *Aen.* 9, 525 (e Stat. *Theb.* 4, 35); così frequentemente anche in Prop.: 1, 2, 28; 2, 1, 3 (con Fedeli), 3, 2, 15; 3, 3, 38 e 51; 4, 6, 12; in Ov. cf. soprattutto *Trist.* 2, 568, *quem mea Calliopes laeserit unus ego*. Nelle *Metamorfosi* è affidata a lei la *performance* nella gara contro le Pieridi (5, 338-340). In questo caso, il suo ambito di specializzazione potrebbe influire sul particolare taglio narrativo del suo discorso (così Barchiesi 1991, “Calliope conforms to a narrative tradition”), ma è tutt’altro che certo (vd. ancora 1-110n.).

La forma *Calliopea* (solo qui in Ov.) compete con la più comune *Calliope* (*Met.* 5, 339, *Trist.* 2, 1, 568), come già in Verg. (*Calliopea: Ecl.* 4, 57; *Calliope: Aen.* 9, 525) e Prop. (*Calliopea: 1, 2, 28; 3, 2, 16; 3, 3, 38; Calliope: 2, 1, 3; 3, 3, 51; 4, 6, 12*), mentre nei poeti successivi è attestata esclusivamente la seconda. Per un’analoga oscillazione nei nomi greci femminili cf. per es. *Cymodoce /Cymodocea* (Verg. *Aen.* 5, 826; 10, 225).

81-82. Unione di Oceano e Teti: la narrazione prende le mosse dall’unione di Oceano e Teti. Se il discorso di Polimnia aveva ostentato aspirazioni esiodee mediante l’esordio col Chaos, qui Calliope seleziona per l’apertura un altro importante motivo cosmogonico, non toccato dalla sorella. L’idea che Oceano e Teti siano all’origine di ogni genealogia divina risente di un’ispirazione orfica, qual è rintracciabile già in Omero, cf. *Il.* 14, 201 (= 14, 302), Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν, con Janko *ad loc.*; 14, 246. Il confronto dei due versi incipitari rivela chiaramente che la competizione eziologica delle due sorelle avviene prima di tutto sul piano letterario, a partire dall’esibizione di modelli illustri per la ricostruzione del passato più remoto.

81. duxerat Oceanus quondam Titanida Tethyn: la fattura ellenizzante del v. introduttivo (cf. Call. *Hymn.* 4, 17, ὀππότε’ ἔς Ὠκεανόν τε καὶ ἔς Τιτηνίδα Τηθύν) inaugura stile e tono del discorso.

quondam: riprende l’incipit di Urania (*magna fuit quondam capitis reuerentia cani*, v. 57), come *nec*, al v. 105, ne riprenderà la chiusura. Se là l’avverbio serviva a introdurre l’elogio del passato, qui avvia la narrazione mitica, sul modello degli epilli alessandrini, già ripreso da Catullo, 64, 1, *Peliaco quondam prognatae uertice pinus*; cf. l’apertura dell’*Ecale callimachea* con ποτε, fr. 230 Pf.; anche *Iamb.* 8, 1 (fr. 198 Pf., con D’Alessio *ad loc.*).

Titanida: l’epiteto, “titanide”, riproduce il greco Τιτηνίς, attestato per Teti a partire dall’età ellenistica (Call. *Hymn.* 4, 17, Lycophr. *Alex.* 231). In senso proprio, come qui, il termine si riferisce alle sette sorelle dei Titani, nate dallo stesso parto di Gea, cf. Apoll. 1, 1, 3, θυγατέρας δὲ τὰς κληθείσας Τιτανίδας, Τηθὺν Πέαν Θέμιν Μνημοσύνην Φοίβην Διώνην Θεΐαν; così anche in Hyg. *Fab.* 183, 4 (*Themidis ... Titan<i>d</i><i>is</i>*), secondo la correzione del Muncker, 1681). Più spesso è inteso come patronimico, “discendente dei Titani”, in latino a partire da Ennio, *Trag. inc.* fr. 363 Joc. (Diana), e principalmente in Ov., *Met.* 6, 185 (Latona), 13, 968 (Circe); 14, 376 (Circe); poi Stat. *Theb.* 1, 337 (Luna), Val. Fl. (Circe). Isolato è invece il senso più generico, “concernente i Titani”, come in Iuu. 8, 132, *Titanida pugnam*.

82. terram liquidis ... ambit aquis: cf. *Her.* 9, 14, *qua latam Nereus caeruleus ambit humum*. L’idea che Oceano circonda la Terra in tutta la sua estensione (*qua patet*) è antica quanto Omero, che pone il dio a estrema cornice dello scudo di Achille, *Il.* 18, 607-608.

Il nesso *liquidae aquae* è tibulliano (Tib. 1, 5, 76; 1, 9, 12; 1, 9, 50) e caro a Ov., vd. Bömer *ad Met.* 1, 95; Pinotti *ad Rem.* 448 rimanda a un omerico ὑγρὸν ὕδωρ (*Od.* 4, 458). *Liquidus* si riferisce al moto delle onde dei corsi d’acqua (Maltby *ad Tib.* 1, 5 cit.); altrimenti è anche “limpido”, come in 5, 342, Caton. *Agr.* 73, 1, 6 (senso idealmente poco consono alle acque di Oceano).

83. hinc sata Pleione: evidente il richiamo alla nascita di Maiestas, *hinc sata Maiestas*, v. 25, anche se qui l'espressione è reimpiegata per un personaggio secondario. Pleione è la madre delle Pleiadi, generate dall'amplesso con Atlante, cf. Apoll. 3, 10, 1, Hyg. *Fab.* 192, 1. La sua presenza nella letteratura latina è introdotta per noi da Ov., che la ricorda, oltre a qui, esclusivamente in rapporto al nipote Mercurio, cf. *Her.* 16, 62, *Met.* 2, 743, *Pleionesque nepos* (ripreso da Val. Fl. 1, 737-738). Il personaggio, d'altra parte, gode di scarsissima rilevanza già nella mitologia greca, in cui è noto perlopiù dagli scoli (su cui vd. RE 21.1, 192, 21ss.), e sembra non avere un'autonomia che vada oltre la parentela con i più illustri discendenti (Pleiadi e Mercurio appunto). Il nome stesso di Pleione sembra ricostruito *a posteriori* da quello delle Pleiadi, la cui origine è, a sua volta, incerta (West *ad Hes. Op.* 383-384). Da Esiodo, d'altra parte, le Pleiadi sono menzionate solo come figlie di Atlante, *Op. cit.*, Πληιάδων Ἀτλαγενέων (ma vd. ancora West *ad loc.* per l'interpretazione dell'epiteto; cf. anche Germ. *Arat.* 263-264, *parente / caelifero genitae*). La particolare attenzione qui rivolta alla linea femminile della genealogia (destinata a culminare nella figura di Maia) fa sì che Ov. recuperi, con un'operazione non estranea alla sensibilità del poema, un soggetto marginale del panorama mitologico, assegnandogli una discreta visibilità (coincidente con il legame etimologico, implicito ma fortemente suggerito) e segnalandolo al contempo all'interesse della ricerca erudita (*ut fama est*).

caelifero Atlante: clausola (iper)ellenizzante, che alla sonorità esotica dello iato "greco" (del tipo *Actaeo Aracyntho* di Verg. *Ecl.* 2, 24; *Fasti* 2, 43, *Naupactoo Acheloo*, con Bömer *ad loc.* per una rassegna di esempi ovidiani; Platnauer 1951, 58-59) aggiunge lo spondeo in quinta sede, raro nel metro elegiaco più ancora che nella poesia esametrica (Platnauer 1951, 38-39; Norden, *Ahn.* 444-445); casi analoghi in Ov. sono *Her.* 9, 133 e 9, 141 (ma sono luoghi tormentati, si vedano le nn. *ad loc.* di Casali), *Met.* 8, 315, *Parrhasio Ancaeo*, 9, 93, *Cecropio Eumolpo*; cf. anche Verg. *Aen.* 1, 617 (con osservazioni di Austin *ad loc.*), *Dardanio Anchisae*, 3, 74, *Neptuno Aegaeo* (con parola non greca anche *Ecl.* 7, 53, *castaneae hirsutae*). La ricercatezza della costruzione è qui amplificata dall'accostamento a breve distanza di un nuovo spondeiazon, ma senza iato, *cupressiferae Cyllenes* (v. 87). *Caelifer*, probabile coniazione virgiliana (*Aen.* 6, 796, Norden *ad loc.*), non può che riferirsi ad Atlante (o tutt'al più a Ercole, Atlante *ad interim*, Sen. *Herc. Fur.* 528), e ricorre in Ov. solo qui; vd. anche v. 169n.

84. iungitur: *simplex* per *coniungere*; nel senso di "unirsi carnalmente", come qui, senza ulteriori specificazioni (*corpora i.*, *complexu i.* ecc.) è in *Ars* 3, 650, *Met.* 14, 762.

Pleiadasques parit: l'ammasso stellare localizzato nella costellazione del Toro è noto col nome di Pleiadi fin da Omero, *Il.* 18, 486 (insieme a Iadi, Orione e Orsa al centro dello scudo di Achille). Esiodo sottolinea più volte l'importanza del gruppo astrale per la regolazione del ciclo produttivo, *Op.* 383-384, 572, 615 (cf. anche Arat. 266-267), e per la navigazione, *Op.* 619. La mitologia ne fa le sette figlie di Atlante e Pleione (su cui vd. n. prec.), i cui nomi sono concordemente attestati dalla tradizione a partire dal *Catalogo delle donne* di Esiodo, fr. 169 M.-W., e da Hell. FGrHist 4 F 19 (Alcione, Celeno, Elettra, Maia, Merope, Sterope, Taigete); Arat. 262-263. Sono ricordate soprattutto per le loro unioni con dei illustri (Zeus, Ares, Posidone), sulla scorta del *Catalogo* esiodeo, che ne trattava estesamente le varie discendenze, fr. 169-204 MW; Apoll. 3, 10, 1, Hyg. *Astr.* 2, 21, 3; Ziogas 2013, 36-37; West 1985, 94-99. Nei *Fasti* sono oggetto di una breve discussione eziologica in 4, 169-178, dove si ricordano i loro amori tradizionali e le possibili spiegazioni relative alla scarsa visibilità di una di esse.

85-88. Nascita di Mercurio: l'unione di una delle Pleiadi, Maia, con Giove porta alla nascita di Mercurio, il dio “dal piede alato”. La parentela del dio è tradizionale, cf. [Hom.] *Hymn.* 4, 1-9: Zeus e Maia si uniscono clandestinamente in unantro di notte, per sfuggire alla sorveglianza di Era (così anche nella versione di Ellanico, FGrHist 4, F 19b); cf. anche [Hom.] *Hymn.* 18; Alc. fr. 308 V. La vicenda era nel *Catalogo* esiodeo (nel contesto più ampio della genealogia delle Pleiadi, vd. n. prec.), fr. 170 M.-W., ma un rapido accenno alla nascita di Hermes è anche in *Theog.* 938-939. La genealogia di Mercurio è ricostruita da Verg. per dimostrare la parentela di Arcadi e Troiani, *Aen.* 8, 138-141, *uobis Mercurius pater est, quem candida Maia / Cyllenae gelido conceptum uertice fudit; / at Maiam, auditis si quicquam credimus, Atlas, / idem Atlas generat caeli qui sidera tollit.* Mercurio è ricordato sovente, in poesia, come figlio di Maia, cf. 5, 447, *Met.* 2, 685-686; 11, 303, Verg. *Aen.* 1, 297, Hor. *Carm.* 1, 2, 43.

85. suas forma superasse sorores: una declinazione tutta ovidiana della superiorità di Maia sulle sorelle (certo per motivare l'interesse di Giove), che trova peraltro riscontro in testimonianze più antiche, Simon. fr. 555 PMG. (su cui Bravi 2014). Una generica preminenza di Maia, legata al privilegio di essere madre di Hermes, è adombrata dall'appellativo epico di πόντια, [Hom.] *Hymn.* 4, 183; Arat. 263 (è l'unica, nell'elenco delle sorelle, a portare un titolo onorifico; cf. anche Cic. *Arat.* 34, 37, *sanctissima Maia*). In altre fonti risulta invece la più anziana, Apoll. 3, 10, 2, Μαῖα μὲν οὖν ἡ πρεσβυτάτη, Diod. Sic. 3, 60, 4. Quanto alla bellezza, è definita εὐπλόκαμος nell'inno omerico (4, 3): “the first characterization of Maia that refers to her outward appearance and signals her as the object of Zeus' erotic desire” (Vergados *ad loc.*). Significativo è anche l'attributo virgiliano *candida* (*Aen.* 8, 138; cf. Ov. *Met.* 1, 668, *Ib.* 214, *lucida*), interpretato da Servio come riferimento non tanto alla bellezza, quanto alla maggiore luminosità nel gruppo delle Pleiadi (*candida Maia: splendidior enim est Maia inter Pliadas [...] non ergo 'candida' pulchra, ut candida Dido*), anche se un aspetto, ovviamente, non esclude l'altro.

86. summo concubuisse Ioui: il verbo (varia *iungitur* del v. 84) è in sede fissa in Ov., cf. in part. 4, 32, *Electran concubuisse Ioui*, e 4, 172, per un'altra Pleiade, *nam Steropen Marti concubuisse ferunt. Summus* rientra ancora nel sapiente gioco di richiami verbali dei tre discorsi delle Muse: cf. 5, 39; 5, 72; Intr. § 2. Affine al rituale *Maximus* (cf. il gioco verbale di 1, 605-608: l'*Ara Maxima* condivide il titolo *summo cum Ioue*; anche Catull. 55, 5, *te in templo summi Iouis sacrato*), è epiteto ricorrente per Giove, già da Enn. *Hec.* fr. 176 Joc. (Jocelyn *ad loc.* lo considera tradotto da un greco ὕψιστος, più che ispirato al culto storico), cf. *Met.* 4, 756; 13, 27-28, Verg. *Aen.* 1, 380. Se qui l'attributo si sposa efficacemente con la personalità “astrale” del *partner* femminile, forse con una reminiscenza esiodea ([Μαίτη] ἱερὸν λέχος εἰσαναβᾶσα, *Theog.* 939) e con una precisione quasi letterale (*superauisse-summus*: la bellezza superiore di Maia le guadagna l'attenzione del sommo dio), non mancano invece casi in cui la grandezza di Giove è rilevata con pungente ironia per sottolineare i suoi amplessi discutibili, cf. 2, 182 (Callisto), *ursa per incultos errabat squalida montes / quae fuerat summo nuper amata Ioui*; Prop. 2, 32, 60-61, *nec minus aerato Danaë circumdata muro / non potuit magno casta negare Ioui* (l'ironia dell'epiteto è rilevata da Fedeli *ad loc.*).

87. cupressiferae Cyllenes: la clausola ellenizzante (cf. 83n.) evoca l'origine straniera del dio. Il dettaglio apre infatti una serie di riferimenti alla geografia dell'Arcadia, storicamente e poeticamente associata a divinità pastorali (Pan, Hermes, cf. [Hom.] *Hymn.* 4, 2, Ἀρκαδίας πολυμήλου, Càssola *ad loc.*). Il monte Cillene (ancora oggi Killini, o Ziria, RE 11.2, 2454, 53ss.; Frazer *ad Paus.* 8, 17, 1), noto fin da Hom. (*Il.* 2, 603), è sede di un antico culto di Hermes, che da esso è detto Cillenio (a partire da Hom. *Od.* 24, 1; cf. [Hom.] *Hymn.* cit., Κυλλήνης μεδέοντα; Alc. fr. 308, 1 V.); la presenza di un tempio dedicato al dio sulla vetta è attestata da Paus. cit., che però ne vedeva ormai solo le rovine. In questi luoghi la tradizione

ambientava la nascita di Hermes e le sue prime vicende biografiche, l'invenzione della lira e il furto delle vacche di Apollo. Una ninfa Cillene, nutrice di Hermes, inoltre, era protagonista degli *Ichneutai* di Soph., cf. in part. vv. 272-276.

Cupressiferus è per noi neologismo ovidiano, usato anche in *Her.* 9, 87 per l'Erimanto (nella stessa area geografica, vd. Casali *ad loc.*). È evidente la traccia di composti catulliani, come *buxifer* (4, 3), e virgiliani, *pinifer* (*Ecl.* 10, 14; *Aen.* 4, 249), ugualmente relativi a rilievi montuosi. Per questo genere di composti in Ov. vd. Kenney 2002, 63-65; Arens 1950.

88. aetherium uolucris qui pede carpit iter: cf. 5, 666, *alato qui pede carpis iter*. Mercurio è citato indirettamente (cf. anche v. 104; il nome proprio comparirà solo nella sezione a lui dedicata alle Idi di maggio, 5, 673; 691) con una perifrasi efficace, che tradisce la sua dinamica personalità (cf. [Hom.] *Hymn.* 4, 20-23). Il sintagma stesso *aetherium iter*, in forte iperbatto a cornice del v., sembra voler abbracciare l'ampia estensione del cielo che il dio percorre con i suoi sandali alati, mentre la clausola allitterante aggiunge un tocco di leggerezza al movimento. Nessi analoghi, per indicare un tragitto compiuto da soggetti volanti, sono frequenti, 2, 252, *aerium peruolat altus iter* (e Germ. *Arat.* 423, *scindens iter aetheris alti*), *Her.* 16, 72, *aetheria ... uia Met.* 5, 511-512, *oras ... / in aetherias*. L'agg. *aetherius* è originariamente di uso epico, ma abbastanza convenzionale (16 occ. in Ov., 21 in Vir.; vd. EV s.v. *aer*).

Volucris pede (cf. Germ. *Arat.* 254, *aligeris plantis*) scioglie il composto *alipes*, riferito a Mercurio al v.100 e in *Met.* 4, 756; 11, 312; Pease *ad Aen.* 4, 239 rimanda a un epiteto *πτηνοπέδιλε* attestato in [Orph.] *Hymn.* 28, 4. Per i calzari alati del dio cf. 4, 605, *sumptis Caducifer alis*, *Met.* 1, 671-672, Verg. *Aen.* 4, 239-241, *et primum pedibus talaria nectit / aurea, quae sublimem alis siue aequora supra / seu terram rapido pariter cum flamine portant*; Hom. *Il.* 24, 340-342.

89. Ladonque rapax: fiume dell'Arcadia (oggi Làdonas), cf. Paus. 8, 20, 1 (che lo considera, con il consenso di Frazer, il fiume più bello del mondo, 8, 25, 13), Mela *Chor.* 2, 43, 3, Plin. *Nat. Hist.* 4, 21, 4; è il più grande affluente dell'Alfeo, insieme all'Erimanto. Già presente nel catalogo dei figli di Oceano e Teti (Hes. *Theog.* 344, con l'attributo μέγας, ripreso anche da Call. *Hymn.* 1, 18), non compare in poesia latina prima di Ov., che sulle sue rive ambienta la metamorfosi di Siringa, *Met.* 1, 702 (ma Ladone è anche il nome di uno dei cani della muta di Atteone, 3, 216). Nei *Fasti* è ricordato tra i testimoni dell'attività di Pan in Arcadia, 2, 274.

Rapax è coerente con la caratterizzazione del fiume in quest'ultimo passo, *quique citis Ladon in mare currit aquis*, ma contraddetto da quella di *Met.* 1 cit., *donec harenosi placidum Ladonis ad amnem (uenit)*. Anche se la divergenza non costituisce, di per sé, una grande difficoltà (essendo l'agg. abbastanza convenzionale per un fiume, cf. per es. 2, 205, *Pont.* 4, 10 49, Lucr. 1, 17, Verg. *Georg.* 3, 142), è significativo tuttavia che già nell'antichità si registrassero casi di forte irregolarità nel regime del Ladone, tali da portare talvolta a ingenti inondazioni; si veda l'ampia spiegazione di Frazer *ad Paus.* 8, 14 e cit., e le nn. dello stesso ai passi citt. dei *Fasti*

Maenalos: montagna dell'Arcadia, cf. Paus. 8, 36, 6 (riporta l'esistenza di una città omonima già in rovina), Mela *Chron.* 2, 43, 3, Plin. *Nat. Hist.* 4, 21, 3. Nell'immaginario poetico dei Latini è legata soprattutto a Pan, e richiama alla mente il contesto delle *Ecloghe* virgiliane, dove compare per la prima volta come fondale dei canti pastorali, cf. *Ecl.* 8, 21-24, *incipit Maenalios mecum, mea tibia, uersus. / Maenalus argutumque nemus pinusque loquentis / semper habet, semper pastorum ille audit amores / panaque, qui primus calamos non passus inertis*: “nel riadattare il ritornello dell'*id.* 1, Damone sostituisce a “bucolico” (βουκολικῶς) l'epiteto che, derivante dal nome dell'Arcadia, è identificante dell'Arcadia e, quindi, della nuova invenzione bucolica virgiliana” (Cucchiarelli *ad loc.*); cf. anche 10, 15; 10, 55, nella geografia che ruota attorno a Gallo. La speciale relazione con Pan è ricordata ancora in *Georg.*

1, 17, *Pan ouium custos, tua si tibi Maenala curae*. Il monte è citato spesso nei *Fasti* per l'origine di alcuni personaggi, oltre a Pan-Fauno (3, 84; 4, 650), Carmenta (*Maenali diua*, 1, 634), Callisto (*Maenaliam ... Arcton*, 2, 192).

La forma *Maenalos*, riportata da G, è propria di Ov. (Verg. ha *Maenalus*, ma si noti l'oscillazione dei generi: *Maenala, -orum*), e non coincide con il greco Μαίναλον (Theocr. *Id.* 1, 124). *Maenalon*, scorretto per la metrica, ha M (ma forse attirato da *Ladon*), mentre U e i recc. hanno la normalizzazione *Maenalus*, accolta da Frazer.

90. rite colunt: cf. 3, 234, *rite colunt matres sacra diemque meum*; 4, 133, *rite deam colitis*. L'avverbio *rite* è usato nei *Fasti* esclusivamente nella sua originaria valenza religiosa (vd. Bömer *ad* 3 cit.).

luna credita terra prior: la tradizione che vuole gli Arcadi più antichi della Luna (προσέληνοι) è molto antica, Hipp. Reg. FGrHist. 554 F 7, [Pind.] fr. 985-987 PMG, Call. *Iamb.* 151, 56 Pf., Apoll. Rod. 4, 264-265, Plut. *Quaest. Rom.* 76; Serv. *ad Georg.* 2, 342 rimanda in part. a una perduta *Pro Fundanio* di Cic. Sull'argomento vd. Parkes *ad Stat. Theb.* 4, 275. Nei *Fasti* il dettaglio è già in 1, 469-470, e 2, 290: nel primo caso il narratore (è Ov. stesso) mostra una riserva ancora più esplicita sulla credibilità dell'informazione (qua *credita*, là *de se si creditur ipsi*); più genericamente, gli Arcadi sono *ueteres* in 2, 271-272 (cf. anche Sen. *Phaedr.* 786). L'antichità proverbiale del popolo, ovviamente, conferisce una particolare dignità al culto di Mercurio.

91-100. Evandro: la menzione del culto arcadico di Mercurio favorisce la transizione sul personaggio di Evandro, che, come spesso, funge da mediatore tra le origini greche di un fenomeno culturale e la sua ricezione in terra romana. Il racconto dell'approdo in Italia del re arcade, contenuto in un'ampia sezione della prima parte dei *Carmentalia* di gennaio, è qui riassunto in pochi versi, nei quali tuttavia non mancano gli ingredienti essenziali della vicenda: l'esilio (dalle ragioni ignote), il ruolo centrale di Carmenta, nella sua doppia autorità di madre e di profetessa, l'assetto primitivo del Lazio pre-urbano, l'instaurazione di culti patri. Sull'episodio del primo libro si rimanda al commento di Green, in part. *ad* 1, 469-542, e Murgatroyd 2005, 127-129 per il rapporto con l'*Eneide*; per la fitta presenza di Evandro nel poema vd. anche Robinson *ad* 2, 279 ("the words of the Tiber at 5, 643 are especially true: *Arcadis Euandri nomen tibi saepe refertur*"). Su Evandro è sempre fondamentale Fantham 1992a; più recentemente vd. anche Chiu 2016, 64-72, Labate 2010, 164-173, Preseka 2008, Merli 2000, 288.

La presenza di Evandro in questo punto del discorso risponde a esigenze molteplici. Il rapporto Evandro-Carmenta, dominato dall'obbedienza del figlio verso la madre (v. 97), ripropone a livello umano la pietà filiale di Mercurio verso Maia, preparando l'atto di omaggio del dio devoto (vv. 104-105). In secondo luogo, come è stato osservato da Labate cit., la presenza attiva degli Arcadi e di Evandro nel poema favorisce un'apertura universalistica che arriva ad abbracciare tutta la storia della civiltà: la scelta di Calliope di inserire la figura di Mercurio nel più ampio contesto dell'apporto arcadico, dunque, costituisce una significativa risposta sia all'impalcatura cosmogonica innalzata da Polimnia attorno al personaggio di Maiestas, sia al discorso antiquario "autoctono" di Urania sui *maiores*. In un'ottica integrativa, il discorso di Calliope combina l'antichità sul piano divino (quale emerge dalla genealogia di Mercurio ricostruita fino a Oceano e Teti) con la preistoria del fattore umano della civilizzazione. La figura di Evandro, in questo senso, entra in competizione con quella di Romolo, che nei discorsi precedenti compariva come garanzia di antichità e di autorevolezza sul piano umano. La sostituzione di Romolo con Evandro comporta lo slittamento verso un tempo ancora più lontano (non è forse un caso che anche dei *Lupercalia* venga ribadita l'origine pre-romulea), garantendo a Mercurio, e alla tesi di Calliope, il primato in fatto di antichità.

91-92. Se nell'economia del discorso Evandro prende il posto ricoperto da Romolo nei precedenti (v. prec.), non c'è dubbio che il distico iniziale della sezione lo identifichi allo stesso tempo come un *alter* Enea, approfondendone ulteriormente il ruolo di fondatore. L'analogia tra il viaggio di Evandro e quello di Enea è attivata già nel passo dei *Carmentalia* (Green *ad* 1, 481-482, che individua come motivo comune anche l'avversione di un dio; Merli 2000, 286-287), ma qui, nell'estrema concisione del racconto, emerge in modo ostentato attraverso il calco del proemio dell'*Eneide*: *exul ab Arcadia Latios Euander in agros / uenerat, impositos attuleratque deos*; cf. *Aen.* 1, 1-6, *arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Lauiniaque uenit / litora [...] / inferretque deos Latio*. Si noti che il proemio virgiliano era già stato riadattato nel passo su Evandro del primo libro per riferirsi non a Evandro stesso, bensì a Cadmo, nella serie di esempi analogici forniti da Carmenta a conforto del figlio (1, 489-490, *passus idem est Tyriis qui qondam pulsus ab oris / Cadmus in Aonia constitit exul humo*; Green *ad loc.*), passaggio che sarà tenuto a mente dalla Musa anche più avanti (v. 98, *constitit hospes humo*). Ma l'aspetto più sostanziale del rapporto tra Evandro e Enea in questo caso (ed è il vero oggetto di interesse) è il motivo del trasferimento degli dei, che richiama la competizione ideologica tra i due eroi anche in materia di fondazione di culti (Green *ad* 469-542, Fantham 1992a).

91. exul: come spesso, non si forniscono dettagli riguardo alle cause dell'allontanamento di Evandro dalla terra natale. Alcune tradizioni sono note, come quella del parricidio o della sedizione (vd. Green *ad* 1, 477), ma nessuna è tale da imporsi nella letteratura nazionale: cf. in part. il dettato dell'*Eneide*, dove Evandro dice semplicemente *me pulsum patria*, senza ulteriori precisazioni (8, 333, con Fratantuono-Alden Smith *ad loc.*). Nei *Fasti* l'esilio di Evandro è ricordato più estesamente nel primo libro, in occasione dei *Carmentalia*, cf. in part. 1, 475-478, *dixerat haec nato motus instare sibique / multaue praetera tempore nacta fidem. / Nam iuuenis nimium uera cum matre fugatus / deserit Arcadium Parrhasiumque larem*. In quest'ultima versione, la madre dell'eroe afferma decisamente l'innocenza del figlio, individuando la causa delle loro sventure nell'ira di un dio, vv. 481-482 (motivo che, facilmente, andrà letto alla luce delle strategie della *consolatio*, vd. Green *ad* 1, 477, 479-486).

Arcadia: è la lez. di U (cf. 1, 478, *deserit Arcadium*), contro *Arcadiis* del ramo ζ (Pigh., Le Bonn.): quest'ultimo, dall'agg. *Arcadius* (cf. 2, 272; 5, 663-664, *montibus Aracadiis*), sarebbe da intendere come attributo di *ager* ("esule da quelli arcadici, era giunto ai campi latini"), per cui cf. Prop. 2, 28, 23, *Callisto Arcadios errauerat uersa per agros*, Sen. *Agam.* 832. Ma *exul ab Arcadia* presenta una struttura più lineare ed è da preferire, cf. *Pont.* 1, 3, 75, *exul ab Haemonia*.

Latios ... in agros: cf. 1, 539 (sempre Evandro), *puppibus egressus Latia stetit exul in herba*. Per il nesso anche 3, 606 (Anna), *quid in Latios illa ueniret agros?* L'agg. *Latius* (sia esso da intendere qui in senso letterale, o come metonimia per *Romanus*) è ovviamente portante nel panorama concettuale del poema, fin dal primo verso (1, 1, *tempora cum causis Latium digesta per annum*), e non sorprende perciò che ricorra qui in relazione a uno dei fondatori della romanità.

92. impositos ... deos: l'immagine degli dei caricati sulle navi illustra la *pietas* di Evandro, in virtù della quale egli si farà promotore di nuovi *sacra* nella terra del suo approdo.

Per *imponere* nel senso specifico di "imbarcare" cf. OLD s.v. 4a (anche in assenza di ulteriori precisazioni, *naue, puppe* ecc.), usato da Ov. anche in *Ars* 2, 430, *Her.* 19, 176, *Met.* 6, 511.

93-94. All'arrivo di Evandro nel Lazio fa seguito una breve raffigurazione della campagna romana precedente alla fondazione dell'Urbe, come si ritroverà anche nel discorso del Tevere in 5, 640-643. La contrapposizione "visiva" tra la grandezza della Roma contemporanea e la semplicità agreste del sito preromuleo, incentrata su una dialettica tra il *nunc* e il *tum*, diventa una convenzione della poesia augustea, a partire dal modello virgiliano del Lazio arcadico governato dal vecchio Evandro, cf. *Aen.* 8 *passim*, per es. 98-100, *cum muros arcemque procul ac rara domorum / tecta uident, quae nunc Romana potentia caelo / aequauit, tum res inopes Euandrus habebat*, 8, 347-348, *hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit / aurea nunc, olim siluestribus horrida dumis*. Presente anche in *Tib.* 2, 5, 23-36, 33-34, 55-56 (il rapporto con l'ottavo dell'*Eneide* è oggetto di incessante discussione; vd. anche 96n.), il *topos* invade, programmaticamente, il campo dell'elegia eziologica con *Prop.* 4, 1, che si apre appunto con il panorama della Roma primitiva sovrapposta allo scenario della *maxima Roma* augustea, vv. 1-4: *hoc quodcumque uides, hospes, qua maxima Roma est / ante Phrygem Aenean collis et herba fuit; / atque ubi Nauali stant sacra Palatia Phoebos, / Euandri profugae procubuere boues*.

Nei *Fasti* il tema, realizzato con espressioni abbastanza fisse, ricorre coerentemente in relazione a figure che ricoprono un ruolo fondativo, 1, 243 (Giano), *hic ubi nunc Roma est incaedua silua uirebat*, 2, 280 (Evandro), *hic, ubi nunc urbs est, tum locus urbis erat*, 2, 391 (Romolo e Remo), *hic ubi nunc fora sunt, lintres errare uideres*; non sorprende, perciò, di ritrovarlo ancora una volta nel contesto dell'arrivo di Evandro e della fondazione di culti particolarmente vetusti. Per il motivo vd. anche Gibson *ad Ov. Ars* 3, 113ss.

L'affresco della Roma primitiva è realizzato qui da quattro elementi, divisi in tre categorie: vegetazione (*arbor et herbae*), fauna (*pecudes*), uomini (*casa rara*). L'arretratezza è suggerita non solo dalla modestia degli oggetti stessi, ma anche da una particolare ricerca di rarefazione, che emerge tanto dagli agg. *paucae, rara*, quanto dall'inversione di sing./plur. in *arbor et herbae*, rispetto a un più prevedibile *arbores et herba* (come dire: un solo albero e molta erba...). Si noti inoltre la sapiente costruzione del distico, sia per la tessitura fonica (divisa in tre segmenti: *arbor et herbae / et paucae pecudes et casa rara*, coincidenti con le tre categorie menzionate), sia per la disposizione chiastica di sing./plur. e di nomi/agg.

93. hic, ubi nunc Roma est: cf. 1, 243, con un'espressione identica; similmente 2, 280; 2, 391 (cit. a 93-94n.). *Hic* allude, come spesso nel poema, a una geografia più o meno puntuale di Roma (cf. 1, 464; 1, 582; 2, 194; 3, 836; 6, 52; vd. Green *ad* 1, 243 per il caso di Giano), dato che, nella finzione narrativa, i vari discorsi, tanto del poeta quanto degli informanti, sono ambientati nell'Urbe: questo vale anche per le Muse, cui pure erano associati nella tradizione poetica (e specialmente nel contesto di un dialogo con il poeta) ben altri spazi (cf. vv. 7-8, *quae fontes Aganippidos Hippocrenes / ... tenetis*). Se da un lato occorre tenere presente che anche le Muse avevano a Roma una loro sede "civile" (il tempio di Hercules Musarum, 6, 797-812), si ha tuttavia l'impressione che il *topos* dell'"*hic ubi nunc*" in bocca a una Musa comporti un certo effetto di straniamento, nel quale si sente tutta la convenzionalità della formula.

orbis caput: l'espressione *caput orbis/mundi* è frequente per indicare Roma, a partire da *Liv.* 1, 16, 7; 21, 30, 10; cf. *Am.* 1, 15, 26, *Met.* 15, 435, *Luc.* 2, 655-656. L'appunto serve a introdurre un efficace contrasto con la condizione originaria della regione (è stata giustamente osservata la variazione rispetto a *maxima Roma* del modello properziano, *Prop.* 4, 1, 1, *hoc quodcumque uides, hospes, qua maxima Roma est*, Fedeli-Dimundo-Ciccarelli *ad loc.*), ma allo stesso tempo definisce lo spazio di Roma come centro di gravità verso cui è attirato il viaggio di Evandro, diretto inconsapevolmente verso la futura capitale del mondo. Non è un caso che due dieresi bucoliche, in due esametri consecutivi, fermino l'attenzione prima su *orbis caput* e poi sull'imperativo di Carmenta, *consistite* (v. 95), facendo emergere il carattere provvidenziale dell'impresa, guidata dall'ispirazione della profetessa (Labate 2010, 165). Sulle origini del concetto di *o. c.*, che diventerà luogo comune, vd. Ogilvie *ad Liv.* 1, 45, 3; Bömer *ad Met.* cit.

arbor et herbae: cf. Prop. 1, 4, 2, *collis et herba fuit*. Ma significativo è che il nesso sia affiancato a *orbis caput*: la presenza di *orbis*, unitamente alla paronomasia giocata sui suoni *rb*, fa emergere una studiata caricatura del tradizionale bisticcio *Urbs/orbis* qui evitato, ma impiegato due volte da Ov., non a caso, per celebrare l’eccezionale sviluppo della Roma contemporanea, cf. 2, 684, *Romanae spatium est Urbis et orbis idem*; Ars 1, 174, *orbis in Urbe fuit*. Il senso della battuta è chiaro: quello che ora è lo spazio *Urbis et orbis* un tempo era solo *arbor et herbae*! Per il tema *Urbs/orbis* vd. Robinson *ad 2 cit.*; Rochette 1997 per una lettura augustea del concetto; Otto 1890, 358-359.

94. et paucae pecudes et casa rara: altri due elementi tipici nel quadro del sito originario di Roma, per cui cf. Tib. 2, 5, 25-26, *sed tunc pascebant herbosa Palatia uaccae / et stabant humiles in Iouis arce casae*; Prop. 1, 4, 3-6, *atque ubi Nauali stant sacra Palatia Phoebus / Euandri profugae procubuere boues / [...] nec fuit opprobrio facta sine arte casa*. Per le *casae* cf. anche 1, 502, *sparsas per loca sola casas*: sono le capanne viste da Carmenta all’ingresso del Campo Marzio. Si noti che *casae* sparse costituiranno l’unico assetto urbanistico di Roma anche sotto il regno di Evandro, come si desume dal dettato dell’*Eneide*, 8, 98-100, *cum muros arcemque procul ac rara domorum / tecta uident, quae nunc Romana potentia caelo / aequauit, tum res inopes Euandrus habebat* (la reggia stessa di Evandro sarà poco più che una capanna, 8, 359ss.). Ma il contrasto non è tra un “prima” e un “dopo Evandro”, bensì tra passato mitico e età contemporanea. In più, in una lettura del passaggio *a posteriori*, la sostanziale persistenza delle condizioni materiali del luogo finisce per mettere in maggiore risalto il contenuto essenziale dell’intervento di Evandro, che è rappresentato dai *sacra*.

95-96. Profezia di Carmenta: l’ampia e patetica profezia di Carmenta sulla futura grandezza di Roma, contenuta nel primo libro (1, 509-536), ritorna qui nella forma di uno scarno riassunto. L’efficacia della dizione è tuttavia preservata da alcuni accorgimenti stilistici: la posizione enfatica dell’imperativo, *consistite*, al centro dell’esametro (vd. n. succ.), e, nel pentametro, la coppia antitetica *locus imperii-rus istud*, che riecheggia *orbis caput arbor et herbae* del v. 93. Significativa, a livello concettuale, è l’espressione *rus istud*, da leggere in tutta la sua carica spregiativa: la superiorità con cui il personaggio greco guarda la campagna romana delle origini rafforza l’idea generale della civilizzazione apportata dagli Arcadi; nel secco accostamento *locus imperii-rus istud* Carmenta lascia presagire la svolta rivoluzionaria rappresentata da Evandro.

A un altro livello di lettura, è possibile che la stringatezza del passaggio sia motivabile sulla base di un’implicita competizione della Musa con il personaggio in questione: Carmenta è una fonte di ispirazione importante nel poema, tra le prime a essere invocate da Ov. (1, 467-468: “Carmenta is in a position of power and vatic authority”, Chiu 2016, 67), capace di cantare cose vere (la grandezza di Roma, la divinizzazione di Ercole e di Ino Leucotea; Fucecchi 2017), e per di più ha un nome *a carmine ductum* (1, 467: forse anche per questo l’epiteto, un po’ sbrigativo, di *praescia mater?*): se la presenza di Carmenta è necessaria per stabilire il carattere provvidenziale dell’impresa di Evandro, è tuttavia comprensibile che il suo ruolo nel discorso della Musa sia ridotto, per così dire, al minimo indispensabile.

Sulla profezia del primo libro vd. Green *ad 515-536*; Labate 2010, 168-172. Su Carmenta, tra i più recenti Fucecchi 2017, Chiu 2016, 64-72, Murgatroyd 2005, 34-35.

95. consistite: l’imperativo di Carmenta, messo in risalto dalla dieresi bucolica (è la seconda in due esametri consecutivi, v. 93n.) è rivolto non solo a Evandro, ma anche agli Arcadi che lo accompagnano. Ma l’uso del plurale aggiunge un notevole *pathos* al comando profetico della donna, e non è estraneo ad analoghi pronunciamenti divini, cf. per es. Verg. *Ecl.* 1, 45, *pascite ut ante boues, pueri*. Si noti che un attacco altrettanto enfatico, al centro del v., dava l’avvio già

al primo discorso di Carmenta (quello della *consolatio*) nel primo libro, 1, 481, *cui genetrix flenti 'fortuna uiriliter' inquit* ecc. Per *consistere* cf. 98n.

praescia mater: le doti profetiche di Carmenta emergono estesamente nel poema, oltre che nell'ampio passaggio dei *Carmentalia* del primo libro (cf. in part. 1, 473-474, *quae simul aetherios animo conceperat ignes / ore dabat pleno carmina uera dei*, e l'ampia profezia di 1, 509-536), anche nel sesto, nell'oracolo relativo alla futura divinizzazione di Ino Leucotea e del figlio, 6, 537-548. A tale prerogativa della dea era ricondotto il suo stesso nome, che fosse legato *carmen* o a *carere mente* (cf. 1, 467 con Green, Serv. *ad Aen.* 8, 336; Plut. *Rom.* 21, 2-3; Maltby s.v.).

Praescius, di intonazione epica (probabilmente un neologismo virgiliano, coniato sulla base di *inscius* per la Sibilla, Norden *ad Aen.* 6, 66), ricorre già come attributo della lingua di Carmenta, 1, 538, ed è frequente, in senso proprio ("profetico"), per personaggi del mito, cf. *Met.* 6, 507; 9, 418, Verg. *Aen.* cit., Sen. *Agam.* 319; altrimenti, più estesamente ("presago"), *Met.* 6, 231, Verg. *Aen.* 12, 452.

96. locus imperii: amplia il più consueto *locus urbis*, che ricorre spesso per indicare il sito di una città ancora "in potenza": cf. Verg. *Aen.* 3, 393, *is locus urbis erit, requies ea certa laborum* (nella profezia di Eleno, con probabile riferimento a Lavinio), Ov. *Met.* 15, 18 (Crotone). È Tibullo ad applicare l'espressione a Roma, 2, 5, 56-57, *carpite nunc, tauri, de septem montibus herbas / dum licet. Hic magnae iam locus ubis erit*, e così si ritrova già in *Fasti* 2, 280, *hic ubi nunc urbs est, tum locus urbis erat*. La sostituzione di *urbs* con *imperium* rivela l'atteggiamento mentale della dea greca, che concepisce Roma già come potenza extra-italica. A livello concettuale, l'effetto di dilatazione geografica è coerente con la spinta universalistica favorita dagli Arcadi di Evandro (vd. 91-100n.). *Locus imperii* si ritroverà in *Trist.* 1, 5, 70, *imperii Roma deumque locus*.

97. et matri et uati paret: risponde puntualmente, scomponendolo, al nesso *praescia mater*. L'obbedienza di Evandro è motivata, oltre che dal giusto riguardo per un'esortazione divina, anche dalla *pietas* nei confronti della madre, che prepara la strada alla *pietas* di Mercurio verso Maia, vero culmine tematico di tutto il discorso (vd. 91-100n.). La precedenza accordata alla madre sulla profetessa (sicuramente da preferire l'*ordo* di U rispetto a quello di GM, che hanno *et u. et m.*) si addice peraltro alla caratterizzazione dell'Evandro ovidiano, particolarmente propenso ad essere manovrato dall'autorevole genitrice (Green *ad* 1, 469-542; Chiu 2016, 71). Spontaneo è il confronto di *uati paret* con il *uati parete perito* di *Ars* 1, 29: se là l'esperienza del *uates* è garanzia di verità (*uera canam*, v. 30), tale da oscurare le tradizionali fonti dell'ispirazione divina (*non ego, Phoebae, datas a te mihi mentiar artes / [...] non mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores*, vv. 25-28), qui l'autorità della *uates* recupera la sua consueta dimensione religiosa, rimanendo comunque al secondo posto dopo quella della madre.

Nonacrius heros: pur non partecipando delle qualità tipiche dell'eroe epico, Evandro è senz'altro *heros* nell'ottica di un poema incentrato sui *sacra*, e così infatti sarà definito ancora in 5, 647 (*Pallantius h.*). Altrove *heros* si ritrova per Ercole (1, 543; 2, 349), Enea (3, 611), e Chirone (5, 391). Le evidenti ambiguità dello statuto eroico nei *Fasti* (legittima l'ironia di Robinson *ad* 2 cit. sull'eroe Tirinzio travestito da donna!) vanno ricondotte al problema più ampio del genere letterario, sollevato in più punti dal poeta stesso, cf. soprattutto 2, 125-126, *quid uolui demens imponere tantum / ponderis? Heroi res erat ista pedi*; sul problema si faccia riferimento a Merli 2000, 3-35.

Nonacrius vale qui, genericamente, "arcade". Il Nonacri è un monte e una città dell'Arcadia, quest'ultima già in rovina ai tempi di Pausania: cf. Paus. 8, 17, 6, Hyg. *Astr.* 2, 1, 6, Plin. 4, 21, 3. La forma *Nonacrius* alterna con la più comune *Nonacrinus* (fondata sul greco, cf.

Νωνακρίνη, usato da Call. per Callisto, *Suppl. Hell.* 250, 1 e fr. 352 Pf.), ma entrambe sono introdotte in poesia latina da Ov., nella vicenda di Evandro già in 2, 295, *nemoris iuga Nonacrini*, e prima per alcuni personaggi del mito: *Ars* 2, 185 (Atalanta, come in *Met.* 8, 426), *Met.* 1, 690 (le amadriadi tra cui vi è Siringa), 2, 409 (Callisto).

98. inque peregrina constitit hospes humo: cf. 1, 539, *puppibus egressus Latia stetit exul in herba*; ma qui *peregrina* veicola il punto di vista dell'eroe, così come il verbo (lo stesso usato dalla madre, *consistite*) sembra cogliere a livello introspettivo l'atteggiamento di pronta obbedienza del figlio (Brookes *ad loc.*). Significativa è anche la sostituzione di *exul* (qui usato in apertura del passaggio, v. 91) con *hospes*, che comporta una graduale attenuazione del trauma dell'esilio (si noti la successione *exul – peregrina – hospes*) e favorisce il passaggio al quadro seguente, in cui Evandro, integrato nella nuova patria, insegna nuovi riti alla popolazione.

Allo stesso tempo, l'uso di *hospes* attiva una complessa relazione sul piano temporale e tematico con i due modelli principali dell'intero passo: da un lato, abbiamo l'apostrofe iniziale di Prop. 1, 4, *hoc quodcumque uides, hospes, qua maxima Roma est / ante Phrygem Aenean collis et herba fuit*: il quadro della Roma campestre che Prop. chiede al suo *hospes* di immaginare è quello che lo straniero Evandro, qui, vede realmente (e ciò che qui è immaginario, il futuro *orbis caput*, è la *maxima Roma* che Prop. ha davanti agli occhi). In secondo luogo, l'uso del termine richiama senz'altro l'ottavo libro dell'*Eneide*, dove è Enea a essere *hospes* nel Lazio, così chiamato due volte da Evandro stesso, ormai padrone di casa (*Aen.* 8, 188; 8, 364), e una da Pallante (8, 123). Per il verbo *consistere* in analogo contesto (l'arresto di un esule nella sua nuova patria dopo lunghe peregrinazioni) cf. 1, 490, *Cadmus in Aonia constitit exul humo*; per Enea *Aen.* 6, 381, *nunc Iouis imperiis Rutulorum constitit oris*.

99-100. L'intervento di Evandro nel Lazio si realizza nella trasposizione dei culti dedicati agli dei che egli ha portato con sé dall'Arcadia (v. 93). Di tutti questi culti (*multa quidem*), vengono qui selezionati i due più prestigiosi: quello di Fauno-Pan e quello di Mercurio-Hermes.

L'antichità dei *Lupercalia (sacra Fauni)* è un fatto comunemente riconosciuto dagli antichi (cf. Cic. *Cael.* 9, 11, *fera quaedam sodalitas ... quorum coitio illa siluestris ante est instituta quam humanitas atque leges*; Suet. *Aug.* 31), e una parte della tradizione li faceva risalire effettivamente a Evandro, cf. Liv. 1, 5, 1-3 (dove però Pan Liceo è identificato con Inuus e non con Fauno); Dion. D'Alic. 1, 32; Plut. *Rom.* 21, 4, *Caes.* 61, 1.

Da prendere meno alla lettera è invece l'istituzione da parte di Evandro di *sacra Mercurii*, di cui la tradizione, almeno per noi, non ha lasciato traccia (Bömer *ad* 5, 91). Il culto vero e proprio di Mercurio sarà oggetto di una trattazione a parte alle *Idi* di maggio, giorno della fondazione del tempio del dio vicino al Circo Massimo.

99. sacra: il tema dei *sacra* trama l'intero poema, a partire dalle indicazioni programmatiche del primo proemio, 1, 7, *sacra recognoses annalibus eruta priscis*, e del secondo, 2, 7, *idem sacra cano signataque tempora fastis*: l'eredità, com'è noto, è properziana: Prop. 4, 1, 69, *sacra diesque (deosque? Fedeli ad loc.) canam et cognomina prisca locorum*. Sulla nozione di *sacra*, che copre una vasta area di significati all'interno della pratica religiosa (simile al nostro "culto") vd. soprattutto Fantham 1998, 31-35. Un'accezione generica è qui preferibile perché, se per Fauno viene menzionata una vera cerimonia formale, i *Lupercalia*, Mercurio viene invece ricordato in un contesto estraneo al rituale pubblico (vd. n. prec.).

Fauni: Fauno è divinità pastorale autoctona del Lazio (la sua controparte femminile, Fauna, rivela ancora nel nome la relazione con il mondo animale), dotata di virtù profetiche (Verg. *Aen.* 7, 81-82; cf. la possibile dipendenza del nome da *fari* e l'epiteto *Fatuus*, Serv. *ad Aen.* 6, 775). La tradizione virgiliana che ne fa, in aggiunta, anche un re del Lazio primitivo, figlio di Pico e padre di Latino (*Aen.* 7, 47-49), è ignorata nei *Fasti* (diversamente che nelle *Met.* 14,

449), e non se ne fa menzione nemmeno nel terzo libro, dove Fauno e Pico appaiono nel poema in un'azione congiunta (3, 295ss.). Generalmente considerato il destinatario dei *Lupercalia* di febbraio (vd. 101-102n.), Fauno è soggetto a una costante identificazione/confusione tanto con entità divine autoctone (Silvano, Luperco, Inuo), quanto soprattutto con il dio greco Pan, da cui eredita gli attributi esteriori (corna, piede caprino) e la disinvoltura in materia sessuale (ben illustrata dall'*affaire* con Onfale, 2, 303-358). L'assimilazione con Pan, preponderante nei *Fasti*, è delineata ampiamente già nel secondo libro, nel contesto dell'importazione del dio greco operata da Evandro (vv. 269-282; 424; si noti invece che, all'altezza cronologica di Numa, Fauno è considerato già *Romani numen soli*, 3, 292). Essa torna qui a essere particolarmente valorizzata, come emerge sia dagli agg. impiegati (*bicornis*, *semicaper*), sia dal trattamento congiunto con Mercurio-Hermes, che nel mito greco è padre del dio arcadico.

Un'ottima trattazione della complessa figura di Fauno, in generale, è sempre Otto in RE 6.2, 2054, 32ss.; Wissowa 1912, 208-219; nei *Fasti* in part. vd. Parker 1993 (ripreso in Parker 1997, 73-100); recentemente Fabre-Serris 2016.

bicornis: attribuito a Fauno, per analogia col greco Pan (cf. δικέρως, [Hom.] *Hymn.* 19, 2), anche in 2, 268, *Her.* 4, 49; similmente Calp. *Ecl.* 2, 13, *Satyrique bicornes*. Prima di Ov. l'agg. è impiegato, in senso figurato, per altri referenti, Verg. *Georg.* 1, 264 (forconi dei contadini), *Aen.* 8, 727 (Reno, con riferimento alle sue due foci), Hor. *Carm. Saec.* 35 (Luna). Similmente, Fauno è anche *cornipes*, 2, 361. Per le corna di Fauno cf. anche 3, 312, *sic quatiens cornua Faunus ait*.

100. alipedisque dei: per la seconda volta una perifrasi elude il nome proprio di Mercurio (cf. v. 88 e 99-100n.). *Alipes* è usato in senso proprio (qui come antonomasia) solo per Mercurio (*Met.* 11, 312), mentre in senso più generico ha il significato di *uelox*, *celer* (TLL 1, 1597, 45ss.); per questa seconda accezione cf. Lucr. 6, 675 (cervi), Verg. *Aen.* 7, 277; 12, 484 (cavalli). Per l'uso ovidiano di questo genere di composti, soprattutto in rapporto all'epica virgiliana, vd. Kenney 2002, 62. Si noti che il ritmo movimentato, con due accenti interni, della parola pentasillabica, saldata a *dei*, realizza una clausola di pentametro di particolare leggiadria, adatta a descrivere la personalità spigliata del dio.

101-102. Lupercalia: il distico ripropone in forma condensata l'argomento dei *Lupercalia* (i *sacra Fauni*), già oggetto di ampia trattazione nel secondo libro del poema, 2, 267-452. La speciale attenzione rivolta da Ov. a questa festa si spiega, oltre che con il prestigio derivante dalla sua antichità (rielaborata in forma mitica attraverso la dipendenza dal re arcade Evandro, vd. 99-100n.), anche con la ricchezza di spunti che essa poteva offrire al poeta, ricavabili tanto dal ricco rituale storico quanto dal patrimonio mitologico che ne era alla base, quest'ultimo, peraltro, abbondante di elementi sia autoctoni sia greci. È probabile, altresì, che le più recenti revisioni del rito operate prima da Cesare e poi da Augusto, pur avendo lasciato sostanzialmente inalterati i modi selvaggi del rito, avessero di fatto contribuito a stimolare l'interesse del poeta contemporaneo.

Che Fauno fosse il destinatario di tale culto è nozione assodata per Ov., qui come nel resto del poema, e così anche l'identificazione del dio latino con il greco Pan (sul problema Robinson *ad* 2, 268; Wiseman 1995). Dell'articolato e vistoso cerimoniale di febbraio, la cui esposizione più estesa, oltre a *Fasti* 2, è fornita da Plut. *Rom.* 21, 4-10, la Musa seleziona qui l'elemento della purificazione (*lustrant*), attuata dai Luperchi durante la corsa rituale al Palatino. Questi dovevano colpire gli spettatori con le loro sferze (*uerbera*), ricavate dalla pelle della capra sacrificale, e sembra che il gesto, oltre a un significato espiatorio, fosse inteso anche a favorire la fertilità delle donne (l'usanza, con relativo *aition*, è in 2, 425-452; cf. anche Plut. cit., *Caes.* 61, 2; Iuu. 2, 142). Sappiamo da Festo (76 L) che la sferza dei Luperchi era chiamata anche *amiculum Iunonis* ("cappa di Giunone"), forse per analogia con l'immagine culturale della

Giunone Sospita lanuvina, coperta appunto da una pelle caprina. Sui *Lupercalia* in generale vd. Wissowa 1912, 208-210, Köves-Zulauf 1990, 221-289 (in part. per il rapporto con Giunone), Wiseman 1995; più recentemente North 2008 (con utile bibliografia); sull'evoluzione della festa da Cesare al principato Guarisco 2015, Ferriès 2009, North-McLynn 2008; sui *Lupercalia* ovidiani tra i più recenti sono Stok 2017 e Fabre-Serris 2016, ma vd. ancora Littlewood 1975, Holleman 1973.

È significativo che sia una Musa a ricordare l'origine arcadica di Fauno-Pan, dato che il primo tema svolto nel passo dei *Lupercalia* del secondo libro, concernente appunto la *sacrorum origo*, era introdotto proprio da un'invocazione alle Pieridi, 2, 269-270, *dicite, Pierides, sacrorum quae sit origo, / attigerint Latias unde petita domos*, cui seguiva, per bocca dello stesso poeta, la narrazione del viaggio di Pan dalla sua terra natale alle campagne del Lazio sulle navi di Evandro.

101. semicaper: un'innovazione ovidiana per Fauno-Pan, basata su composti come *semifer*, *semiuir* ecc. e su analoghi composti greci in ἡμι-. L'agg. è usato anche in 4, 752 e *Met.* 14, 515 (dove costringe Planude a coniare un ἡμίτραγον); su questi composti vd. McKeown *ad Am.* 1, 6, 4, "Ovid is particularly fond of the prefix *semi-*"; Barchiesi *ad Her.* 1, 55.

cinctutis: è attestato, oltre che qui, solo in *Hor. Ars* 50, dove è probabilmente un neologismo, costruito con il suffisso *-utus*, indicante possesso (cf. *cornutus*, *nasutus*, OLD s.v. *-utus*). Si riferisce all'abbigliamento dei Luperci, costituito dal solo *cinctus*, una fascia di pelle di capra (la stessa capra sacrificata da cui si ricavavano le sferze) che copriva i fianchi lasciando scoperto il resto del corpo, cf. *Plut. Vita Rom.* 21, 7, *Quaest. Rom.* 68 (tradotto in entrambi i casi con περίζωμα), *Val. Max.* 2, 2, 9, 10, *cincti obuios pellibus immoltarum hostiarum*; Wissowa 1912, 209, RE 3.2, 2558, 37ss. Come già nell'uso oraziano (Brink *ad Hor. cit.*), l'agg. conferisce alla descrizione una patina di arcaicità, non priva di una nota umoristica, e, in relazione concettuale con *semicaper*, riproduce il quadro di un rito il cui aspetto selvaggio era certamente la caratteristica più vistosa per lo spettatore contemporaneo.

102. uerbera secta: le strisce di pelle di capra usate come sferze dai Luperci durante la corsa al Palatino (vd. 101-102n.). La tradizione del testo è quasi unanime riguardo a *uerbera*, ma la maggior parte degli editori moderni tende a privilegiare la correzione di U in *uelleria* ("avec des lanières de peau" Schilling), che trova un appoggio in *Prop.* 4, 3, 34, *et Tyria in chlamydas uelleria secta suo*, ma appare, nel contesto, banalizzante, a meno di non vedervi una studiata opposizione etimologica tra *uellum* (da *uellere*, cf. *Varr. Ling. Lat.* 5, 54) e *secta*. Per la difesa di *uerbera* vd. Alton-Wormell-Courtney 1973, 150, che spiegano il nesso come *uerbera secundo facta*. Per *sectas* cf. anche, nello stesso contesto, 2, 31, *secta pelle*; 2, 446, *pellibus exsectis*.

103-104. Dopo la breve parentesi dei *Lupercalia* il discorso ritorna sul vero protagonista, Mercurio. La transizione è sottolineata, oltre che dall'*at* iniziale, anche da un insolito accumulo di spondei nel distico, che conferisce un tono perentorio all'enunciazione della tesi fondamentale (Mercurio ha dato al mese il nome della madre).

103. materno donasti nomine: una declinazione decisamente affettuosa del criterio di denominazione del mese rispetto al più distaccato *hinc sua maiores tribuisse uocabula Maio (tangor)* del v. 73: l'atto di ossequio diviene in questo caso il dono premuroso di un figlio, espresso in una forma paradossale ("donasti al mese il nome della mamma" anziché "donasti il mese alla mamma"), ma con l'esito di rafforzare il senso dell'omaggio (il *nomen maternum* è il vero dono!).

È possibile che il nesso *maternum nomen* alluda, con un gioco di parole, al significato stesso del nome Μαῖα, facilmente ricollegabile alla sfera semantica della maternità, essendo μαῖα appellativo generico per donne anziane legate a funzioni materne, spesso nutrici, come l'omerica Euriclea, *Od.* 19, 482 (si ricordi che Maia era stata anche nutrice di Arcade dopo la disgrazia di Callisto); per una madre vera e propria cf. Eur. *Alc.* 493; LSJ s.v.

104. inuentor curuae ... fidis: la tradizione che fa di Hermes l'inventore della lira risale all'*Inno* omerico, 4, 47ss. (vd. l'ampia n. di Vergados *ad* 39-51), ed era motivo portante nella trama degli *Ichneutai* di Soph. (cf. in part. vv. 300-312); cf. anche Apoll. 3, 10, 2, Hor. *Carm.* 1, 10, 6, *nuntium curuae lyrae parentem*. Arato definisce la costellazione della Lira Κυλληναίη, *Phaen.* 597, e Ἐρμῶϊη, 674. Per *fidis* cf. *Met.* 6, 178; 11, 167, Verg. *Aen.* 6, 120, Hor. *Epist.* 1, 3, 12.

Inuentor è raro in poesia (ma già presente in Ennio, *trag.* 121 J; cf. soprattutto il Capricorno *cochlidis inuentor* in Germ. 554), e richiama qui il *topos* del πρώτος εὐρετής; ma il termine è *hapax* in Ov. (cf. invece, più spesso, *repertor*, 2, 229; 3, 762, *Am.* 1, 3, 11, *Rem.* 76), ed è singolare che abbia una sola occ. anche in Verg., in *Aen.* 2, 164, in riferimento a Ulisse, definito *scelerum inuentor*: il richiamo lessicale eleva l'astuzia del dio a dote di famiglia (Hermes è padre del nonno materno di Odisseo, Autolico), anche se impiegata qui, non senza un certo *humour*, per un'invenzione del tutto "innocente". Ma l'innocenza è compensata dal secondo epiteto, accortamente incuneato nel primo, che richiama il rapporto di Mercurio con i ladri (*furibus apte*), ed è notevole che anche in questo caso la dizione tradisca un'affinità "spirituale" con il pronipote, che in 6, 433 sarà definito da Ov. *furtis aptus*. A sostegno della dipendenza di *inuentor* dal modello virgiliano, si osservi che, analogamente, il corrispettivo femminile *inuentrix* è a sua volta *hapax* tanto in Ov. (sempre nei *Fasti*) che in Verg., e si riferisce in entrambi gli autori a Minerva, pur se in riferimento a due invenzioni diverse: Verg. *Georg.* 1, 18-19, *oleaeque Minerua / inuentrix; Fasti* 6, 709, *sum tamen inuentrix (scil. tibiae) auctorque ego carminis huius*.

furibus apte: elegantemente inserito nel primo, il secondo epiteto si sofferma su un'altra prerogativa di Mercurio, sviluppata più ampiamente alle Idi di maggio (giorno della dedicazione del suo tempio al Circo Massimo), cf. 5, 663-692. La tradizione che fa del dio il protettore dei ladri ha ascendenze omeriche, cf. *Il.* 24, 24, *Od.* 19, 397 (Hermes è padre di Autolico, e attraverso questo ramo l'astuzia e l'attitudine alla ruberia si trasmettono al discendente Ulisse; vd. n. prec.), ma richiama soprattutto il furto dei buoi di Apollo compiuta il giorno stesso della sua nascita, per cui cf. [Hom.] *Hymn.* 4, 68-86; 282-292; Apoll. 3, 10, 2.

L'espressione *furibus apte* suggerisce una scherzosa rivisitazione del concetto dell'*aptum*, e soprattutto dei casi in cui *aptare/aptus* indicano l'adattamento della materia allo strumento musicale: Hor. *Epist.* 1, 3, 12-13, *fidibusne Latinis / Thebanos aptare modos studet auspice Musa; Carm.* 2, 12, 4, *aptari citharae modis* (Nisbet-Hubbard *ad loc.*); Prop. 3, 3, 35-36, *haec carmina neruis / aptat; Var. Trag. inc.* 1, 5-6, *neruis septem est intenta fides / uariique apti uocum moduli*. Complice la presenza di *fidis* nell'epiteto a cornice, e la somiglianza tra *fidibus* e *furibus*, è probabile che il poeta incroci con disinvoltura le due attribuzioni di Mercurio, giocando sull'aspettativa del lettore: l'inventore della lira non è *fidibus aptus*, ma *furibus aptus*.

105-106: l'ultimo distico introduce una seconda indicazione eziologica a sostegno della prima: con un ulteriore atto di omaggio, Mercurio dà alla lira sette corde, come le sette figlie di Atlante. La movenza retorica è molto simile a quella usata da Urania nella sua affermazione conclusiva, vv. 77-78, *nec leue propositi pignus successor honoris / Iunius a iuuenum nomine dictus habet*: anche in questo caso c'è il tentativo di fornire alla propria tesi una prova "analogica" (vd. 77-78n.), che, a differenza di quella di Urania, non si rivolge alla struttura interna del calendario, ma è radicata nel contesto narrativo. Inoltre, come già nel caso di Urania,

anche l'indizio fornito da Calliope è compromesso dall'impiego di informazioni non universalmente accettate (per cui vd. 105n., 106n.).

105. pietas: non senza una nota lievemente paradossale per l'attribuzione di *pietas* a un dio (peraltro a un dio appena definito *furibus apte!*), Mercurio è presentato come campione della *pietas erga parentes* (Cic. *De inu.* 2, 66, 2-3, *De part.* 78, 2, Val. Max. 5, 4, 1). La chiusura del discorso all'insegna della *pietas* introduce un parallelo tematico con i due precedenti, rispettivamente con il *cultus* di Maiestas (cf. in part. *in honore pio ... tuetur*, v. 49) e con l'obbedienza di Romolo al nonno materno (v. 76). Per la *pietas* come concetto unificante all'interno del libro, sulla scorta dal dibattito delle Muse, vd. l'articolo fondamentale di Boyd 2000, in part. 84ss. Per l'attribuzione di *pietas* agli dei vd. Casali *ad Aen.* 2, 536, *di, si qua est caelo pietas, quae talia curet*; Traina su EV s.v. *pietas*, 95).

septena putaris / ... fila dedisse: Ov. segue qui il dettato dell'*Inno* omerico, secondo cui fu Hermes a dare sette corde alla lira: questa sarebbe quindi nata già nella sua forma più classica, cf. [Hom.] *Hymn.* 4, 51; Hyg. *Astr.* 2, 7, 2 (vd. n. succ.). Ma le tradizioni sono discordanti (la riserva introdotta da *putaris* riflette tale molteplicità; vd. anche n. succ.): sette sarebbe anche il numero introdotto da Terpanthro, accresciuto nel tempo fino ad arrivare alle undici corde di Timoteo di Mileto; sul problema vd. West 1992, 62-64; 329-330; RE 13.2, 2481, 51ss.

Per *septenus* cf. *Am.* 3, 6, 39, Verg. *Aen.* 5, 85; 8, 448, OLD s.v. 2 "seven (usually of things considered as forming a set)"; sull'uso dei distributivi vd. Fordyce *ad Aen.* 7, 538; Löfsted 1958. Per *fila* nel senso di "corde" (un'innovazione ovidiana secondo Bömer *ad loc.*) cf. *Am.* 1, 8, 60, *Ars* 2, 494, *Met.* 5, 118; 10, 89.

106. Pleiadum numerum: la stessa notizia è già in Erath. *Catast.* 24, ἑσχε δὲ χορδὰς ἑπτὰ ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων, poi in Hyg. *Astr.* 2, 7, 2 (che potrebbe dipendere direttamente da Ov.), *alii autem dicunt Mercurium [...] septem chordas instituisse ex Atlantidum numero, quod Maia una ex illarum numero esset. Contra Call. Hymn.* 4, 249-255: Apollo dà sette corde alla lira come i sette cigni che volteggiano attorno a Delo e accompagnano col canto il parto di Latona. Erath. cit. ricorda anche che Orfeo portò il numero a nove in onore di Calliope, sua madre, e delle sorelle. È singolare che qui sia proprio una Musa (Calliope!) a slegare l'invenzione della lira da qualsiasi dipendenza dal coro delle sorelle (si noti, per esempio, che in Call. cit. i cigni sono esplicitamente ricordati come Μουσάων ὀρνίθες), per riferirla unicamente alle Pleiadi. Ma in quest'ottica è legittimo interpretare *putaris* come segnale di una doppia *quaestio*, una relativa al "promotore" delle sette corde (vd. n. prec.), l'altra relativa al titolare dell'omaggio. A intaccare ulteriormente la solidità della prova di Calliope, si aggiunge un terzo problema erudito, costituito dall'ambiguità circa il numero stesso delle Pleiadi (delle sette realmente esistenti, solo sei sono visibili), una circostanza ben nota agli antichi (cf. Arat. *Phaen.* 257-261; Hyg. *Astr.* 2, 21, 3) e già discussa da Ov. in 4, 169-178.

107-110. Coda narrativa e invocazione: al termine dell'ultimo discorso Ovidio riprende la parola, notando come anche la terza Musa abbia ottenuto il plauso delle sorelle, anche se, a differenza che per Polimnia, non viene specificato da quante e da quali. Il v. 108, comunque, sembra suggerire che ogni discorso abbia ottenuto lo stesso numero di approvazioni, cioè due (*turbae parsa habet omnis idem*). È probabile, d'altronde, che l'aggiunta di una terza spiegazione (*Maiestas*) alle due tradizionali (*Maia* e *maiores*) sia stata introdotta da Ovidio proprio per ottenere un perfetto *ex aequo* in un gruppo di nove personaggi (vd. Intr. § 1). A livello narrativo la parità delle tesi comporta l'impossibilità, da parte di Ovidio, di prendere una decisione. A questo punto il problema erudito viene accantonato e sostituito da un'ultima invocazione in cui il poeta si augura di ricevere il favore di tutte le Muse. Il passaggio dal mancato verdetto all'invocazione è ingegnosamente mediato dal concetto dell'*aequalitas*: come

le Muse hanno ricevuto un sostegno pari tra di loro, così esse devono favorire in modo uguale il poeta, dato che questi non ne ha preferita nessuna.

La conclusione del passo non è particolarmente vivace: il poeta si limita ad augurare a se stesso di ricevere la *gratia* delle Muse, senza invocarle direttamente (chiusura tanto più scarna quanto più si confronta con la sfarzosa invocazione iniziale, vv. 7-8), e inoltre l'astensione dal giudizio sa di indifferenza (*nullaque laudetur plusue minusue mihi*); su questo finale (forse un "non-finale") vd. Intr. § 2. A livello meta-letterario, invece, si deve leggere la volontà di Ovidio di mantenere attivi tutti i linguaggi poetici rappresentati dalle diverse Muse: il discorso letterario, di cui le Muse sono garanti con la loro ispirazione, prende il sopravvento sulla questione specifica del nome del mese; Barchiesi 1991; Miller 1983. Una lettura dell'invocazione nel contesto della perdita di autorità del narratore fornisce invece Harries 1989, 172-173.

107. desierat: cf. v. 53, *finierat uoces*. Per *desino* in senso assoluto ("smettere di parlare") in coda a un discorso cf. 1, 183; 4, 215; 4, 217, *Am.* 3, 1, 61, *Met.* 2, 47; OLD s.v. 1b.

laudata est uoce suarum: il poeta torna a registrare la risposta positiva al discorso appena concluso, come già per Polimnia, vv. 53-54, *dicta probarunt / Clioque et [...] Thalia* (nessun riferimento, invece, a reazioni particolari all'intervento di Urania, cui seguiva direttamente quello di Calliope); si noti altresì come *uoce* spezzi il silenzio che domina tutto il dibattito (v. 55n.). In questo caso il supporto dato alla spiegazione di Calliope rimane generico, aprendo la strada a possibili ambiguità: come interpretare *suarum*? Verrebbe spontaneo intendere tutte le sorelle, convertite alla spiegazione della più autorevole, ma il v. succ. rivela chiaramente che ognuna delle tre oratrici gode di pari sostegno. *Suarum* va dunque letto come "le sue sostenitrici" (due evidentemente, anche se non specificate), accentuando l'idea paradossale della presenza di "fazioni" all'interno del coro delle Muse. Più conciliante (ma non tanto da annullare il problema) è la lez. *sorum*, attestata dalla maggior parte dei codd. maggiori e accolta ancora da Frazer e da Pigghi, ma da considerare banalizzante nel contesto; Kowalski 1930, 221.

108. quid faciam?: con una domanda dalla forte carica drammatica (*quid faciam?* è 11 volte in Plaut., cf. per es. *Amph.* 155, *Bacch.* 634, *Merc.* 207; 8 in Ter.), Ov. recupera brillantemente il contatto diretto con il pubblico. Entrando in relazione con la domanda di apertura (*quaeritis unde*, 5, 1) questa interrogativa finale mette in luce il cortocircuito che si crea all'interno del problema erudito, rivelando che il significato del passo è radicato su un terreno diverso; vd. Intr. § 2.

Simili movenze "paratragiche" non sono estranee allo stile didascalico ovidiano, cf. *Ars* 2, 548, *quid faciam? Monitis sum minor ipse meis*; similmente *quo feror?*, 5, 147, *Ars* 3, 667.

turbae pars habet omnis idem: cf. *Met.* 3, 255, *pars inuenit utraque causas*. Il v. lascia intendere che ogni Musa ha ricevuto l'approvazione di due sorelle, e così il gruppo delle nove risulta perfettamente suddiviso in tre parti uguali. *Turbae* è *apo koinou*: specifica *pars* ed è gen. part. di *idem*. Il testo è chiaro: Ov. non sa prendere posizione perché nessuna tesi prevale sulle altre; sembra perciò superflua la correzione, proposta da Shackleton Bailey e accolta solo da Goold, di *habet in ualet* ("but *turbae pars omnis* surely hangs together. Ovid, I suggest, wrote *ualet*, meaning that every Muse has equal skill", Shackleton Bailey 1954, 168).

Per *idem* con gen. part. cf. per es. 1, 46, *non habet officii Lucifer omnis idem*; 2, 334. *Pars turbae* è nesso ben attestato in poesia, *Trist.* 2, 1, 58 (con Ingleheart *ad loc.*), *Pont.* 4, 9, 6, *Lucan.* 3, 661; 7, 656 ecc.

109. gratia Pieridum nobis aequaliter adsit: un generico augurio che il poeta rivolge a se stesso, al posto di una vera e propria invocazione (cf. ancora 107-110n.). L'uso di *Pierides* (nei *Fasti* cf. anche 2, 269; 6, 798-799) contrasta con l'abbondante perifrasi impiegata per indicare le Muse ai vv. 7-8; il carattere convenzionale dell'epiteto è forse rivitalizzato dal contesto del dibattito, in cui il nome potrebbe contenere un'allusione alle Pieridi vere e proprie, trasformate in gazze dopo lo scontro con le sorelle dell'Elicona (*Met.* 5, 662-678): di fronte all'assenza di un vero vincitore, il riferimento alle "sconfitte" (per di più in una richiesta di ispirazione) assume un tono vagamente sarcastico.

Aequaliter (in *Ov.* solo qui e *Am.* 3, 10, 33, *Her.* 7, 49) segna un ritorno paradossale alla concordia che dovrebbe regnare tra le Muse: l'intesa finale non è dettata dal ricongiungimento sotto una tesi comune, bensì all'opposto dalla persistenza di una divisione interna.

110. nullaque laudetur plusue minusue mihi: significativa la ripresa di *laudo* dopo il v. 107 (*laudata est uoce suarum*), che separa nettamente l'atteggiamento di Ovidio da quello delle sorelle (con una modestia che sembra rasentare l'indifferenza). Per *laudo* come indicazione di una preferenza, o desiderio di qualcosa che non si possiede, cf. *Hor. Sat.* 1, 1, 3 (e *passim*), *Carm.* 1, 1, 17. *Plusue minusue* ritorna uguale in 6, 274; cf. anche *Rem.* 560, *Mart.* 8, 71, 4.

159-162. L'apertura del nuovo giorno: l'inizio della giornata del 2 maggio è segnalato da tre elementi: il sorgere di Aurora, il soffio della brezza primaverile e la partenza delle navi dal porto di Brindisi. La cornice narrativa sviluppa le potenzialità estetiche del motivo elevato dell'apertura del nuovo giorno (cf. la ricorrenza formulare di Aurora che sorge) e ha principalmente una funzione "tonale", per immettere il lettore nel clima disteso e vivo della primavera, in cui troverà posto la dea dei fiori. L'attenzione al colore (*roseam, candida* ecc.) e la delicatezza del vento che lambisce le spighe, in particolare, sembrano anticipare a livello tematico alcuni spunti della narrazione di Flora.

159-160: un attacco simile in 4, 373-374, *postera cum caelo motis Pallantias astris / fulserit, et niueos Luna leuarit equos*. Il modello è chiaramente epico (ma il futuro, *tollet*, si impone come peculiarità del poema calendariale; Montuschi 2005, 69, 75, Santini 1975), cf. per es. Verg. *Aen.* 5, 42-43, *postera cum primo stellas Oriente fugarat / clara dies*, 7, 148, e ha alle spalle il motivo omerico dell'inizio di nuovo giorno segnalato dalla levata di Aurora (da *Il.* 1, 477, ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως).

roseam ... / lampada: il colore del mattino è influenzato dal modello letterario dell'Aurora ῥοδοδάκτυλος di Omero (per lo sviluppo dell'immagine vd. anche West *ad Hes. Op.* 610). In latino *roseus* è raramente riferito alla dea in modo diretto (cf. *Ars* 3, 84, *roseae ... deae*, Lucr. 5, 656-657, Prop. 3, 24, 7, *roseo ... Eoo*), più spesso, come qui, a suoi attributi (frequente è il contrasto cromatico tra la figura di Aurora e gli elementi di contorno): i cavalli, 4, 713-714, *Memnonis in roseis lutea mater equis*, *Am.* 1, 8, 4, Tib. 1, 3, 94, *roseis candida portet equis*; il carro, *Aen.* 6, 535; 7, 26; Val. Flacc. 2, 261; i capelli, [Verg.] *Cul.* 44. La "fiaccola rosata" è invece quella del sole in Lucr. 5, 610, *forsitan et rosea sol alte lampade lucens*, poi in Mart. 12, 60, 1. Montuschi 2005, 143, Paterni 1988.

pulsis Hyperionis astris: all'immagine topica di Aurora si congiunge la dialettica consueta tra oscurità e luce (cf. per es. *Met.* 7, 703, *pulsis Aurora tenebris*, Luc. 2, 326, *Phoebo gelidas pellente tenebras*), motivo che nei *Fasti* acquista sovente una declinazione peculiare nel contrasto tra astri e luce (messo in risalto anche dalla disposizione degli elementi nell'emistichio), cf. 4, 373, *motis ... astris*, 4, 390, *stella fugata*. La particolare attenzione al tramonto delle stelle è in linea con l'impostazione generale del poema (*lapsaque sub terras orta que signa canam*, 1, 2) e con l'organizzazione umana del tempo astronomico che è alla base del calendario.

Il patronimico *Hyperionis* è fondato sulla genealogia esiodea di Aurora, figlia di Iperione e Teia (*Theog.* 371-374; dalla stessa unione nascono anche Sole e Luna; cf. anche Apoll. 1, 2, 2), ma ha quest'unica attestazione in latino, probabilmente per evitare confusione col più frequente genitivo di *Hyperion*. Altri patronimici per Aurora che ricorrono solo in Ov. sono *Pallantias*, 4, 373, *Met.* 9, 421; 15, 190-191 (Hardie *ad loc.*), e *Pallantis*, *Fasti* 6, 567, *Met.* 15, 700: questi rimandano invece al titano Pallante, che in Esiodo è genitore, insieme a Stige, di Zelos, Nike, Kratos e Bios (*Theog.* 383-385). Sulle due genealogie vd. Schilling *ad* 4, 373.

160. in matutinis ... equis: di un carro sono dotati tutti gli agenti del giorno e della notte (cf. i *Lunares equi* di 5, 16); per i cavalli di Aurora, qui definiti *matutini* con leggera sovrabbondanza del concetto (*matutinus* come attributo di Aurora in *Met.* 1, 62, *radiis m.*), cf. per es. Tib. 1, 3, 94, Prop. 3, 3, 16. Una biga di Aurora è attestata una sola volta in Omero (dove è trattenuta da Atena per prolungare la prima notte insieme di Odisseo e Penelope), *Od.* 23,

244-246, οὐδ' ἔα ἵππους / ζεύγνυσθ' ὠκύποδας, φάος ἀνθρώποισι φέροντας, / Λάμπον καὶ Φαέθονθ', οἳ τ' Ἡῶ πῶλοι ἄγουσι.

161. frigidus Argestes: un vento di nord-ovest (Arist. *Meteor.* 383b, 24), che alcuni autori latini identificano con il Cauro (Maestrale), Plin. 2, 119, Apul. *De Mund.* 13, 18-19, Gell. 2, 22, 12, ma non Seneca, che ne osserva la diversa intensità, *Nat. Quaest.* 5, 16, 5, *mihi non uidetur, quia cori uiolenta uis est et in unam partem rapax, argestes fere mollis est et tam euntibus communis quam redeuntibus*. Nella tradizione epica, peraltro, ἀργεστής non indica un vento specifico, ma è attribuito di altri venti, per indicare la loro proprietà di “rasserenare” il cielo (LSJ s.v.), a partire da *Il.* 11, 306, ἀργεστῆο Νότοιο; vd. West *ad Hes. Theog.* 379, ἀργέστην Ζέφυρον. Questa è l'unica occorrenza di *argestes* in poesia latina (dove *Caurus* è invece consacrato all'epica da Virgilio, cf. *Geo.* 3, 278; 3, 356, *Aen.* 5, 126; poi Stat. *Theb.* 4, 842; 7, 791, Sil. *Pun.* 2, 290; 14, 74), certamente ispirato dal significato del termine greco, in linea con la visione luminosa che apre il giorno primaverile, nonché forse dall'associazione esiodea con Zefiro, vento primaverile per eccellenza, che avrà un ruolo fondamentale nella biografia di Flora. Ma già molti commentatori, tra cui il Peter e Frazer, notavano opportunamente che la menzione di un vento occidentale risulta appropriata all'immagine successiva del porto di Brindisi, da cui partivano le principali rotte dirette a Oriente (idea ripresa anche da Bömer *ad loc.*, ma con inutile pignoleria: “für die klassische Überfahrt von Brundisium (a Calabris) nach Dyrrachium benötigt das Schiff allerdings einen SWW-Wind”).

mulcebit: *mulceo* è “lambire, sfiorare”, nello stesso contesto (ma con referenti naturali variabili) in *Am.* 2, 16, 36, *frigidaque arboreas mulceat aura comas*, Cat. 62, 41, Prop. 4, 7, 60, dove “definisce l'atmosfera gradevole dell'Elisio” (Fedeli-Dimundo-Ciccarelli *ad loc.*). In *Met.* 1, 108, nel quadro dell'età aurea, gli zefiri accarezzano i fiori nati senza seme, *mulcebant zephyri natos sine semine flores*: si tratta di un passo che assume rilevanza nel racconto autobiografico di Flora e che forse è anticipato da questa indicazione naturalistica a inizio di giornata; Basso 2019.

162. candidaque a Calabris uela dabuntur aquis: curiosamente in contrasto con il carattere sfavorevole del giorno successivo alle Calende, che è sempre *ater*, e quindi inadatto a intraprendere attività, come già rilevato in 1, 57, *omnibus istis (scil. Calende, None, Idi), / (ne fallare caue) proximus ater erit*; sul problema delle partenze, nello specifico, vd. anche Plut. *Quaest. Rom.* 25 (διὰ τί τὴν μετὰ καλάνδας ἡμέραν καὶ νόνας καὶ εἰδοὺς ἀνέξοδον καὶ ἀνεκδήμητον τίθενται;).

La lezione corretta, *cadidaque a Calabris*, è restituita da G (Peteers 1939, 377 la menziona tra le prove di autorevolezza del codice) e accolta dalla quasi totalità degli editori recenti, ad eccezione di Le Bonniec, che stampa la lezione di U (*candida qua canis*, già corretta in *candidaque a canis* dal Riese). Un nesso *cana aqua* non sarebbe estraneo alla pratica poetica di Ov.: cf. 3, 592, *canas alueus haurit aquas*, *Her.* 2, 16, *Ib.* 390, e formulazioni concettualmente affini, *Her.* 5, 54, *remis eruta canet aqua*, probabilmente anche l'immagine di Teti “canuta” (*Fasti* 2, 191, *Met.* 2, 509, con Barchiesi); ma è *lectio faciliior*, e instaura un contrasto cromatico (*candida/canis*) poco espressivo (è probabile, anzi, che *candida* abbia generato l'errore). Più vivida è invece la menzione della Calabria, con chiaro riferimento al porto di Brindisi, da cui partivano le navi per l'Oriente e per la Grecia (vd. n. al v. prec. per la coerenza con l'Argeste).

Candidus è epiteto frequente per le vele, e dalla particolare espressività “visiva” (è la vela illuminata dal sole), cf. *Ars.* 2, 6, *candida cum rapta coniuge uela dedit*, Cat. 64, 235, Prop. 1, 17, 26, [Verg.] *Aetn.* 584. *Dare uela* è usato frequentemente in poesia, a partire da *Aen.* 1, 35 (connotato da una particolare “epische Färbung” secondo Janka *ad Ars cit.*).

163-166: il passaggio dal giorno alla notte consente di ritardare l'apparizione di Flora introducendo il mito delle Iadi. Il progresso temporale poggia su un forte contrasto cromatico rispetto al momento precedente, culminato nel *candor* della vela. Significativamente, il momento di massima oscurità coincide con il *crepusculum*, mentre la notte torna a essere dominata da termini di luce (*micant, radiant*). Per questo genere di indicazioni temporali nel poema vd. Montuschi 2005, in part. 69-81.

163. at simul inducent obscura crepuscula noctem: cf. Germ, *Arat.fr.* 4, 74-76, *sed ubi Hesperos ignes / prouocat aetherios et noctem inducere terris / incipit*, e analogamente *Met.* 1, 219, *traherent cum sera crepuscula noctem*, 15, 651, *seram pepulere crepuscula lucem*; Montuschi 2005, 333. Il *crepusculum* (plurale d'obbligo *metri causa, crēpūscūlum*) è notoriamente la sezione più ambigua del giorno: cf. *Her.* 14, 22, *ultima pars lucis primaque noctis*, e soprattutto l'elaborazione ovidiana del tema in *Met.* 4, 399-401, *iamque dies exactus erat, tempusque subibat / quod tu nec tenebras nec possis dicere lucem / sed cum luce tamen dubiae confinia noctis*. Da tale ambiguità dipende l'assenza di una tonalità cromatica ben distinta (è oscuro o luminoso a seconda che lo si consideri in rapporto al giorno o alla notte), cf. *Am.* I 5, 5, *qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebō*, *Met.* 14, 122, *opaca crepuscula*; ma qui, in modo originale, il crepuscolo non ha colori incerti, bensì è decisamente *obscurus*, in modo da far risaltare maggiormente l'oscurità della notte stellata.

Per l'attacco di una nuova sezione con *at*, specie nel passaggio da un giorno all'altro, cf. 1, 705; 2, 475; 6, 469; 6, 717.

164. pars Hyadum ... nulla latet: il primo tempo presente dell'intera sequenza (*latet*) arresta in modo efficace la scena, come se il poeta si fermasse a indicare il cielo per introdurre la nuova narrazione; diversamente, il futuro ricorre nelle indicazioni astronomiche quando svolgono una funzione "di passaggio", Santini 1975. Le Iadi, chiamate dai Latini anche *suculae* (vd. n. succ.), sono un ammasso stellare compreso nella costellazione del Toro, vicino alla luminosa Aldebaran e non lontane dalle Pleiadi. La loro notevole visibilità, dovuta alla grande vicinanza alla Terra, ne fece fin dai tempi antichi un punto di riferimento nel cielo, utile soprattutto alla navigazione; cf. *Hom. Il.* 18, 486 (sullo scudo di Achille insieme alle Pleiadi e all'Orsa), *Hes. Op.* 615 (il loro tramonto indica l'inizio dell'aratura), *Erath. Cat.* 14. La notizia astronomica fornita da *Ov.* sembra contrastare, come spesso, con altre fonti erudite, qui in part. *Col.* 11, 2, 39, *Plin. Nat. Hist.* 18, 248, che collocano al 2 maggio la levata mattutina della costellazione; cf. Frazer e Bömer *ad loc.*, Ideler 1825, 154. Poco più avanti nel libro *Ov.* indicherà analogamente la presenza al completo delle Pleiadi in cielo durante la notte che precede le Idi, 5, 599-600, *Pliadas aspicias omnes totumque sororum / agmen*, segnale dell'inizio della nuova stagione.

toto de grege: la singolare metafora del gregge per indicare un gruppo di stelle (ripresa in seguito, cf. *Sen. Med.* 96, *Pleiadum greges*, *Apul. De mund.* 2, 11) richiama implicitamente una derivazione di Ὑάδες da ὕς, "maiale", da cui dipenderebbe il nome alternativo di *suculae*, cf. *Cic. De nat. deor.* 2, 111, "*has Graeci stellas Hyadas uocitare suerunt*" a pluendo (*ῥεῖν enim est pluere*), *nostri imperite Suculas, quasi a subus essent non ab imbris nominatae*, con l'ampia nota documentaria di Pease; *Plin. Nat. Hist.* 18, 247, *quod nostri a similitudine cognominis Graeci, propter sues inpositum arbitantes, inperitia appellauere suculas*, *Gell.* 3, 9, *Serv. ad Georg.* 1, 138. Tale interpretazione del nome non trova qui accoglienza, ma a differenza di quella connessa alla pioggia (v. 165), non viene nemmeno menzionata in modo esplicito, rimanendo un puro accenno erudito; O'Hara 1992.

165. ora micant Tauri: la costellazione del Toro, di cui le Iadi costituiscono il volto (cf. 5, 603, *Cic. De nat. deor.* 2, 111, *Hyg. Astr.* 2, 21, 1, *cuius oris effigiem quae continent stellae*,

Hyades appellantur), rappresenta per gli antichi il catasterismo del toro in cui Giove si era trasformato per sedurre Europa, Erath. *Cat.* 14, Hyg. *Astr.* 2, 21, Manil. 2, 489, Le Boeuffle 1977, 154-155. Ma Ov. mostra incertezza a riguardo, perché alla versione del Toro di Europa se ne affianca una seconda che, attribuendo un sesso femminile all'animale, lo identifica con Io (la confusione sarebbe dovuta al fatto che solo la metà superiore della figura è ben visibile), cf. 4, 717-719, *uacca sit an taurus non est cognoscere promptum / pars prior apparet, posteriora latent* (ma la cosa è abbastanza indifferente per Giunone, che le odia entrambe!). Sul Toro Ov. tornerà più approfonditamente nel seguito del libro, per riprendere entrambe le versioni, 5, 603-620, con narrazione estesa della prima.

Micare è termine specializzato per il luccichio delle stelle, cf. per es. 2, 266, *Met.* 7, 100; 7, 188, *Cat.* 64, 206, *Lucr.* 5, 514; 5, 1205, e il fantasioso *stellumicantibus* di Varr. *Sat. fr.* 92 Buch., 4.

septem radiantia flammis: il numero si impone per le Iadi certamente per l'analogia con le sorelle Pleiadi (cf. anche Hyg. *Astr.* 2, 21, che ne riporta i nomi), ma è oggetto di discussione da parte degli antichi: sarebbero due secondo Talete (*schol. ad Arat. Phaen.* 172), cinque secondo Esiodo (*fr. astr.* 291 M.-W.) e secondo le fonti erudite che tramandano nel complesso dodici figlie di Atlante (7 Pleiadi e 5 Iadi; vd. 167-182n.).

Radiare, come *micare*, è frequente in riferimento alla luminosità dei corpi celesti, cf. per es. *Am.* 3, 3, 9, *radiant ut sidus ocelli*, *Aen.* 8, 23, *radiantis imagine lunae*.

166. nauita ... Graius: il legame con la navigazione è un dato ricorrente nelle descrizioni astronomiche: oltre alle Pleiadi (il cui nome era ricondotto, tra l'altro, a πλέω), cf. anche i Gemelli a 5, 720, *utile sollicitae sidus utrumque rati*; per le Iadi cf. già Eur. *Ion.* 1156-1157, Ὑάδες τε, ναυτίλοις / σαφέστατον σημεῖον. Alla base si può individuare un modello virgiliano, *Georg.* 1, 137-138, *nauita tum stellis numeros et nomina fecit / Pleiadas Hyadas claramque Lycaonis Arcton* (O'Hara 1992), ma la menzione di un *nauita Graius* richiama da vicino il tema della civilizzazione greca cui il poema attribuisce un contributo fondamentale alla formazione della cultura romana: cf. soprattutto 3, 105-108, in cui l'assenza di osservazioni celesti per la navigazione è indicata tra i segni del primitivismo culturale dei tempi di Romolo, rispetto alla più avanzata scienza fenicia e greca, *quis tunc aut Hyadas aut Pliadas Atlanteas / senserat, aut geminos esse sub axe polos / esse duas Arctos, quarum Cynosura petatur / Sidoniis, Helicen Graia carina notet?*

ab imbre: Ov. presenta qui una possibile derivazione di *Hyades*, per poi prendere una strada diversa con la lettura mitologica. Il legame del nome con il greco ὕειν è attestato almeno da Ellanico, FGrHist. 19 A 6, e si riferisce ai rovesci che gli antichi associavano alla comparsa del gruppo stellare (ma anche questa è una caratteristica comune a molte realtà astronomiche, cf. per es. 5, 113; Verg. *Aen.* 4, 52), 6, 197-198, *postera lux Hyadas, Taurinae cornua frontis, / euocat, et multa terra madescit aqua*, Cic. *De nat. deor.* 2, 111, Hyg. *Fab.* 192, Gell. 13, 9, Serv. *ad Aen.* 1, 744; per documentazione completa vd. Le Boeuffle 1977, 156-157, Pease *ad Cic.* cit. Tale interpretazione è spesso sottintesa dai poeti, cf. Verg. *Aen.* 1, 744; 3, 516, *pluiasque Hyadas*, e similmente *Met.* 3, 593-594, su cui vd. Michalopoulos 2001, 94-95; Sen. *Med.* 311-312; per Hor. *Carm.* 1, 3, 24, *tristis Hyadas*, vd. 179n.

167-182. Iante e le Iadi: dopo alcune indicazioni "tecniche" Ov. passa ora a illustrare l'origine mitologica del gruppo stellare, proponendo due interpretazioni (vd. Robinson *ad* 2, 81-82, per la relativa rarità di spiegazioni multiple sulla materia astrale; nel quinto libro cf. anche il Toro, 5, 603-620). La prima, secondo cui queste stelle costituirebbero il catasterismo delle nutrici di Bacco, è solo accennata e, pur se non ufficialmente respinta, soccombe di fronte

alla narrazione principale, che ha invece per oggetto le ninfe sorelle di Iante (i nomi sono riportati da Hyg. *Fab.* 192), trasformate in stelle per la loro pietà verso il fratello morto.

Il mito presenta evidenti analogie con quello delle sorelle di Fetonte, trasformate in pioppi per lo stesso motivo (*Met.* 2, 340-366; si noti che una confusione tra Iadi e Eliadi è attestata in Claudiano *Paneg.* 28, 172-173) o quello delle Meleagridi, trasformate in uccelli (*Met.* 5, 533-546). La storia di Iante e delle sorelle sembra risalire a Museo (fr. 88 Bern.), attestata anche in Timeo (*FGrH* 3B 566 F 91), ed è riferita soprattutto dalle fonti erudite, cf. Hyg. *Astr.* 2, 21, *Fab.* 192, Serv. *ad Aen.* 1, 744, *schol. A ad Il.* 18, 486, Eustat. *ad Il.* 18, 486. Nel mito le Iadi sono perlopiù cinque e, insieme alle Pleiadi, costituiscono le dodici figlie di Atlante, cui si aggiunge appunto, come unico figlio maschio, Iante. Maggiore incertezza riguarda invece la madre: qui Etra sarebbe madre delle Iadi e di Iante, Pleione delle Pleiadi (vd. ancora 5, 83-84); tale versione sembra quella maggioritaria, attestata da Museo e Timeo (Eustat. cit.), ma già secondo gli antichi si potrebbe trattare di due nomi alternativi dello stesso personaggio (cf. Proclo *ad Il.* 18, 486), sovrapposizione favorita anche dal fatto che sarebbero entrambe Oceanine. Igino infatti indica Pleione come madre di tutti in *Fab.* 192, ma segue la versione di Museo in *Astr.* 2, 21.

Altro dettaglio variabile è l'animale che uccide Iante durante la caccia: si tratterebbe comunemente di un leone o un cinghiale (versione di Museo, vd. ancora Hyg. *Fab.* cit.), o addirittura di un serpente (versione di Timeo, cf. Eustat. cit.); la leonessa gravida costituisce con tutta probabilità una variazione ovidiana.

167. pars Bacchum nutrisse putat: per le nutrici di Bacco cf. già *Il.* 6, 130-137, [Hom.] *Hymn.* 26 (si noti che nel mito originario anche Semele era una delle nutrici, poi convertita in madre naturale, Cassola *ad loc.*), *Met.* 3, 314-315. La tradizione secondo cui queste ninfe furono accolte in cielo con il nome di Iadi risale a Ferecide, *FGrH* 3 F 90d; cf. anche Apoll. 3, 4, 3, Hyg. *Astr.* 2, 21. In questo contesto si riconduce sempre a Ferecide un'etimologia alternativa del nome Ἰάδες, che sarebbe fatto derivare da Ἰης e Ἰη, nomi alternativi rispettivamente di Dioniso e Semele. Ov. riserva poco spazio a questa versione, già assente per altro nelle *Metamorfosi* (cf. soprattutto *Met.* 7, 294-296, dove Bacco regala invece alle nutrici una rinnovata giovinezza grazie ai filtri di Medea). Tale scelta non è priva di rilevanza, a livello strutturale, perché sembra volere evitare consapevolmente una relazione più profonda con il mito della Capra nutrice di Giove, presentato poco prima (5, 111-128; Braun 1981, 2364), forse per favorire, al contrario, una lettura del passaggio che tenda "in avanti" verso il passo successivo dei *Floralia*. Per la rarità delle varianti in materia astronomica nel poema vd. Robinson *ad* 2, 81-82.

168. Tethys has neptes Oceanique senis: Oceano e Teti sono menzionati già ai vv. 81-82, come nonni materni delle Pleiadi, in quanto genitori di Pleione: dalla genealogia risulta così che Pleiadi e Iadi sono cugine, oltre che sorelle per parte di padre. Iniziare una genealogia da Oceano e Teti contribuisce come sempre ad innalzare la dignità dei personaggi coinvolti, e in quest'ottica *senex* richiama l'età veneranda di Oceano, dio primigenio, come già in *Met.* 2, 510, *Oceanumque senem quorum reuerentia mouit / saepe deos*; cf. anche Saturno, *senior deus* a 5, 34.

169. nondum ... Olympo: cf. 5, 83n., *caelifero Atlante* (per la forma e la metrica di *Atlas* vd. Bömer *ad Met.* 2, 296). L'indicazione cronologica colloca la nascita di Iante prima della rivolta dei Giganti, in seguito alla quale Giove costrinse Atlante a sorreggere la volta del cielo, cf. Hes. *Theog.* 517-520, con West *ad loc.* per diverse tradizioni (Atlante compare fin da Omero, *Od.* 1, 52-54, come padre di Calipso, costretto a reggere le colonne del cielo, più che il cielo stesso); vd. anche Pease *ad Verg. Aen.* 4, 247. Un'interpretazione diversa del mito, semi-racionalizzante e con commistione di tradizioni, offre Ov. in *Met.* 4, 657-662, dove il re africano

Atlante si trasforma in una montagna talmente alta da reggere il cielo e tutte le stelle (è l'omonima catena montuosa; vd. Barchiesi-Rosati *ad* 4, 621-662).

Olympus indica qui in senso lato la sede degli dei, quindi il cielo: cf. Sen. *Herc. Oet.* 1907-1908, *dum stelligeri uector Olympi / pondere liber spirauit Atlans*, Calp. Sic. *Ecl.* 4, 83, *Atlantiaci ... pondus Olympi*.

170. cum satus est forma conspiciendus Hyas: il personaggio di Iante (da non confondere con l'eroe eponimo del popolo beota degli Ianti, da cui l'agg. *Hyanteus*, "beota", per es. *Met.* 5, 312) compare per la prima volta nella letteratura latina in questo passo e nella coda di 5, 733-734, dove la chiusura del libro è dominata ancora dal *sidus Hyantis* (Intr. § 3); successivamente cf. perlopiù Hyg. *Astr.* 2, 21 e *Fab.* 192. Anche la rapida annotazione di Servio *ad Aen.* 1, 744 (*quidam Hyadas ab Hyante fratre, quem inuentum exstinctum usque ad mortem doluerunt, dictas putant*) riflette la scarsa popolarità del personaggio e della sua storia.

La nascita di Iante qui ricorda curiosamente quella di Maiestas nel discorso di Polimnia, cf. 5, 25, *hinc sata Maiestas*, 5, 28, *aurea purpureo conspicienda sinu*. Allo stesso modo, la *forma* particolarmente ammirevole del fanciullo richiama la bellezza superiore di Maia, che è ugualmente figlia di Atlante, 5, 85, *quarum Maia suas forma superasse sorores*. La bellezza efebica è presupposto immancabile di molte storie affini, destinate a finire in tragedia e, se anche essa non è causa diretta della morte del personaggio, spesso ha l'effetto di aggiungere un'ulteriore nota di dolore nell'esito sfortunato della vicenda. In quest'ottica, si noti come l'epifora dei vv. 170-172, intesa a mettere in luce due aspetti rimarchevoli del personaggio (la sua particolare avvenenza e il fatto di essere la "primizia" del parto), anticipi in modo inquietante il lamento delle donne per la sua morte (v. 179, *mater Hyan et Hyan maestae fleuere sorores*).

171-172: il distico è caduto nella tradizione di GM per l'omoteleuto (Alton-Wormell-Courtney). Se prima era ricordato il padre del ragazzo, ora viene specificato il nome della madre, Etra (da non confondere con l'omonima madre di Teseo), completando così la notizia relativa ai nonni materni Oceano e Teti (v. 168). Per la madre delle Iadi vd. 167-182n.

171. maturis nixibus: "con parto puntuale", *nixus*, al purale, varia poeticamente *partus*, cf. *Lucr.* 5, 225, Verg. *Georg.* 4, 199; per *partus maturus* cf. *Hor. Carm. Saec.* 13, *Apul. Met.* 6, 24, 15. L'aggettivo è spesso impiegato ugualmente per il *fetus* (di qualsiasi genere), *Am.* 2, 14, 27, *Met.* 7, 127; 9, 685; TLL 8, 499, 12ss.

172. sed prior ortus Hyas: la precisazione appare superflua, non solo perché la precedenza del ragazzo nel parto si poteva arguire già dalla struttura del distico (con *hunc* in posizione enfatica a inizio esametro, e la dislocazione di *et nymphas* al v. succ., con forte iperbato), ma anche perché, essendo Iante l'unico figlio maschio, non si pone il problema della primogenitura. L'effetto ridondante dell'emistichio (accentuato accortamente dalla ripetizione enfatica di *Hyas*) assume una colorazione affettiva, per mettere in luce la speciale preminenza del ragazzo e di conseguenza il particolare dolore della perdita (vd. ancora 170n.). Grazie a questa preparazione, la disperazione "iperbolica" dei familiari, e soprattutto delle sorelle, si inserisce in modo equilibrato nella costruzione narrativa.

173. dum noua lanugo est: la prima barba è elemento tipico nella rappresentazione dell'adolescenza, cf. già 3, 60 (Romolo e Remo diciottenni), *et suberat flauae iam noua barba comae*; in questo contesto *lanugo* è termine quasi specializzato, cf. *Lucr.* 5, 888-889, *tum demum puerili aeuo florente iuuentas / occipit et molli uestit lanugine malas*, e l'indimenticabile ritratto del giovane Cidonio in Verg. *Aen.* 10, 325-326, la cui bionda *lanugo* richiama implicitamente la peluria delle mele cotogne (*Cydonia*), Prop. 3, 7, 59, Stat. *Theb.* 9,

703, *Achill.* 1, 163. Si noti altresì che la delicatezza del fanciullo, preludio a una morte prematura, sembra sottolineata anche dalla trama fonica del v., *nouas ... pavidos ... ceruos*.

pavidos formidine ceruos: cf. *Rem.* 203, *aut pavidos terre uaria formidine ceruos*, *Trist.* 5, 9, 27 (la clausola esatta sarà ripresa da *Luc.* 4, 437). I cervi, insieme ai conigli (vd. v. succ.), sono tra gli animali paurosi per eccellenza, cf., oltre ai passi cit., per es. *Lucr.* 3, 742 (la *fuga* è connaturata in loro), *Hor. Carm.* 1, 23, *Sen. Dial.* 4, 16, 1, e perciò adatti a battute di caccia inoffensive, come quelle di Venere, cacciatrice improvvisata al seguito di Adone, *Met.* 10, 537-539, *hortaturque canes tutaeque animalia praedae, / aut pronos lepores aut celsum in cornua ceruum / aut agitat dammas*.

174. praeda benigna lepus: altro paradigma di pavidità, adatto a battute di caccia sicure: cf., oltre a *Met.* 10, 537-539 (cit. alla n. prec.), anche *Prop.* 2, 19, 19-24. La presenza delle lepri, qui, anticipa tematicamente la caccia rituale ad animali pacifici compiuta durante i *Floralia*, cf. vv. 371-374; per la relazione strutturale tra i due passi vd. *Intr.* § 3. La variante *lupus* è un errore grossolano di qualche copista distratto, ma è accolta da Pighi, che instaura un doppio parallelismo poco pertinente tra animali fuggitivi (cervi e cinghiali) e animali feroci (leoni e lupi, “uterque natura immanis”).

175. uirtus annis adoleuit: il riferimento perifrastico all’età della *adulescentia* coglie allo stesso tempo l’avanzamento dell’età (cf. similmente 3, 59, *Martia ter senos proles adoleuerat annos*, *Lucr.* 3, 449, *inde ubi robustis adoleuit uiribus aetas*) e il progresso nelle abilità (*uirtus*) di cacciatore. Significativo è il confronto con *Met.* 10, 709, dove si dice che l’abilità nella caccia porta Adone a ignorare i moniti di Venere (*sed stat monitis contraria uirtus*), causando la propria morte ad opera del cinghiale: la *uirtus* maschile è là contrapposta all’apprensione femminile di Venere (Reed *ad loc.*), qui alla semplicità infantile dell’età precedente.

175-176. in apros / audet ... comminus ire: la costruzione del passaggio ricorda, con una sfumatura di amara ironia, il v. 36, *edidit ausuros in Iouis ire domum* (si noti che *edidit* è qui ripreso al v. 172 per la nascita di Iante): l’impresa sproporzionata del fanciullo è tratteggiata con l’andamento di una modesta Gigantomachia personale, ma proprio questa associazione mitica lascia presagire la rovina finale.

La sequenza testuale appare altresì modellata sull’immagine della caccia ad animali feroci (leoni e cinghiali, come qui) rifiutata da Properzio a favore di una versione più mite, *Prop.* 2, 19, 21-22, *non tamen ut uastos ausim temptare leones / aut celer agrestis comminus ire sues* (per *comminus* nel lessico venatorio vd. OLD s.v. 1b; e si noti ancora la ricorrenza di *audeo*); vd. Fedeli *ad loc.* *Intr.* § 3. Al contrario degli animali citati prima, il cinghiale è paradigma di una caccia violenta e pericolosa (cf. fra tutti il cinghiale Calidonio, e poi per es., oltre al passo properziano, la caccia “estrema” di Gallo in *Verg. Ecl.* 10, 56, *aut acris uenabor apros*), e molto spesso fatale per il cacciatore inesperto: l’esempio più noto al riguardo è ancora quello di Adone, *Met.* 10, 713-716. In questo caso, però, il riferimento all’animale potrebbe celare un’allusione alla variante “scartata” del mito di Iante, in cui il giovane era ucciso appunto da un cinghiale (*Hyg. Fab.* 192, vd. 167-182n.).

176. hirsutas ... leas: cf. ancora *Prop.* 2, 19, 21 (cit. alla n. prec.) per la caccia ai leoni. *Hirsutus* (per dei leoni cf. 2, 339, *Her.* 9, 111, *Met.* 14, 207) si contrappone efficacemente alla *noua lanugo*, che ora si immagina evoluta in una vera barba: una sottile allusione per intendere che adesso il ragazzo si può misurare con avversari alla pari.

Lea è forma latina originaria, modellata su *leo*, mentre *leaena* è traslitterazione del greco λέαινα; Ernout-Meillet s.v. *leo*, TLL 7.2/2, 1077, 31ss. Tale forma, qui curiosamente accostata a brevissima distanza con quella alternativa, non è infrequente in *Ov.*, che è responsabile della

sua reintroduzione in poesia (prima solo in Lucr. 5, 1318, poi sempre *leaena* a partire da Catullo), cf. 2, 88, *Ars* 2, 375, *Met.* 4, 102; 9, 648; 14, 255, *Trist.* 4, 7, 14; successivamente Sen. *Ag.* 740, *Stat. Theb.* 5, 204; 10, 414; 12, 357, Val. Flacc. 3, 737. Per la ripetizione in fine di v. (seppur variata, *leas/leaenae*) Wills 1996, 418-423.

177. fetae catulosue leaenae: la morte di Iante per opera di una leonessa è probabilmente una variazione ovidiana al leone presente nella versione originaria di Museo (vd. 167-182n.), con ricorso all'immaginario tradizionale della fiera gravida o con cuccioli (*feta*, TLL 6, 639, 61ss., "fetus habens, siue praegnans, siue partu leuata"), su cui cf. Bömer *ad Met.* 13, 803, *feta truculentior ursa*: "in diesem Zustand sind (wilde) Tiere bekanntlich besonders reizbar, ein beliebter poetischer Topos", e per es. Sen. *Herc. Oet.* 241-242 (*feta ... tigris*), *Stat. Achill.* 2, 125, *Sil. Pun.* 1, 406. Inoltre la leonessa (o il leone) privata dei cuccioli, paradigma di estrema ferocia, è materia di similitudini fin da Omero, cf. *Il.* 17, 133-136 (Aiace); 18, 318-322 (Achille), Hor. *Carm.* 3, 20, 1-2, *non uides, quanto moueas periclo, / Phyrre, Getulae catulos leaenae* (Nisbet-Rudd *ad loc.*), *Sil. Pun.* 10, 124-127 (e cf. per converso la *catulorum oblita leaena* di Verg. *Georg.* 245-246); in Ov. cf. già *Ars* 2, 375 *nec lea cum catulis lactentibus ubera praebet* (scil. *saeua in ira est*), e *Met.* 13, 547-548 (Ecuba), *utque furit catulo lactente orbata leaena / signaque nacta pedum sequitur, quem non uidet hostem*, con l'ampia n. di Bömer per ulteriori paralleli; RE 13, 988, 24ss.

178. ipse fuit Libycae praeda cruenta ferae: un amaro commento del narratore emerge dalla studiata simmetria di questo v. con il 174, *terret, et est illi praeda benigna lepus* (cf. qui *praeda cruenta ferae*), già anticipata peraltro dal *dum* a inizio esametro, che rispondeva a quello del v. 173, *dum noua lanugo est*, ribaltando la precedente atmosfera di spensieratezza in uno sviluppo di grande tensione: il cacciatore è diventato a sua volta preda (Murgatroyd 2005, 11; Brookes 1992). L'associazione del leone con la *Libya* (Africa) è un dato poetico convenzionale, cf. per es. 2, 209, *Cat.* 45, 6-7; 60,1, *Luc.* 1, 206, Sen. *Oed.* 919, *Theb.* 9, 16, *Mart.* 12, 61, 5, tanto che il nesso *Libycae ferae* si può intendere con valore antonomastico (cf. similmente Serv. *ad Aen.* 5, 37, *ferae Africanae, id est leonis aut pardi*). È significativo che la menzione della leonessa Libica ritorni al termine del passo sui *Floralia* (vv. 371-372), per ricordare l'usanza della caccia ad animali mansueti: il richiamo, a inizio e termine della giornata, ha un valore strutturale portante, per cui vd. *Intr.* § 3.

Il nesso *praeda cruenta* sarà ripreso da [Tib.] 3, 6, 24, *Cadmeae matris praeda cruenta docet* (probabile fusione di questo v. con 3, 721; Fulkerson *ad loc.*); Plin. *Paneg.* 36, 1, 3, *non spoliarium ciuium cruentarumque praedarum saeuum receptaculum*, e similmente Cic. *Sext. Rosc.* 146, 9, *quis pirata tam barbarus ut, cum integram praedam sine sanguine habere posset, cruenta spolia detrahere mallet*.

179. mater Hyan et Hyan: già Bömer *ad loc.* osservava il calco del richiamo di Ila, Verg. *Ecl.* 6, 44, *clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret* (un modulo diventato esemplare, cf. *Stat. Silu.* 1, 2, 197-198), complice soprattutto la somiglianza dei nomi: si noti peraltro come l'accusativo *Hyan* sia preferito a un più prevedibile *Hyantem* (attestato in Hyg. *Fab.* 192; gen. *Hyantis*) per il caratteristico effetto sonoro prodotto dall'ossitonia. L'eco del nome di Iante è anticipata già dall'epifora dei vv. 170-172, e allo stesso modo sarà richiamata ancora a breve distanza nell'ultimo v. dell'episodio (182, *nomina fecit Hyas*). La ripetizione del nome proprio, soprattutto per dare l'impressione di un richiamo o un lamento, è una risorsa stilistica tipicamente ovidiana, cf. per es. *Met.* 7, 707-708; 7, 811-813; 8, 231-233; 11, 544-545; Wills 1996, 53-54 (con ulteriori paralleli per il passo virgiliano).

maestae fleure sorores: il pianto delle sorelle, oltre che motivo funerario ricorrente in poesia (Tib. 1, 3, 7-8; 2, 6, 38, *Stat. Silu.* 2, 6, 5), è uno spunto mitologico rintracciabile in altre

vicende analoghe (vd. 167-182n). In particolare, la memoria del pianto delle sorelle di Fetonte (*Met.* 2, 340-366, Verg. *Ecl.* 6, 62-63) sembra suggerita anche testualmente dalla ripresa della traduzione ciceroniana di Arato, 34, 147-148, *quem lacrimis maestae Phaethontis saepe sorores / sparserunt* (successivamente Sen. *Herc. Oet.*, *ubi maesta sonat Phaethontiadum silua sororum*). Inoltre la struttura del v. potrebbe ricordare in qualche modo anche il lamento per Gallo in Verg. *Ecl.* 10, 13, *illum etiam lauri, etiam fleuere myricae*, essendo il modello bucolico già attivato dalla ripresa del modulo di Ila.

Singolare l'aggettivo *tristis* attribuito da Orazio alle Iadi in *Carm.* 1, 3, 14, *nec tristis Hyadas nec rabiem Noti*, interpretato dai commentatori, sulla base del contesto, come un riferimento al carattere piovo della costellazione, analogamente al virgiliano *pluiasque Hyadas* di *Aen.* 1, 744 (cf. l'etimologia da ὕειν, 166n.); vd. Romano *ad loc.* "in quanto foriere di pioggia (...) sono dette *tristes* perché la pioggia rattrista il cielo", e così Nisbet-Hubbard. Tuttavia non è escluso che si possa rintracciare anche nell'uso oraziano di *tristis* un'allusione erudita al mito.

180. ceruicemque polo subpositurus Atlas: cf. *Met.* 6, 174-175, *maximus Atlas / est auus, aetherium qui fert ceruicibus axem* (con Bömer *ad loc.*), e 9, 198 (Ercole), *hac caelum ceruice tuli*; successivamente Stat. *Theb.* 1, 98-99; 7, 4. *Subpono* richiama anche, nello stesso contesto, il singolare nesso *Hercule subposito* di *Her.* 9, 18 (con la spiegazione di Casali). La perifrasi non ha il valore di un generico epiteto, ma aggiunge un'ulteriore nota dolente nello sconforto del personaggio (il participio futuro come a intendere che presto si aggiungerà un altro motivo di dolore), creando peraltro un efficace scollamento tra il sentimento del lettore e quello del personaggio, in quanto solo il primo è a conoscenza della sorte futura del Titano. L'attenzione, spesso pietosa, che il narratore dimostra per la fatica di Atlante ha radici soprattutto nella tendenza all'umanizzazione del personaggio operata da Virgilio, cf. *Aen.* 4, 247-241, *Met.* 2, 296 (con Michalopoulos 2001, 39 per il gioco etimologico); ripresa ancora da Stazio, che mostra Atlante piangente sotto il peso del mondo, *Theb.* 7, 4 (con Smolenaars).

181-182. Catasterismo delle Iadi: a differenza che in altri racconti di trasformazione in astri, non viene qui specificata una divinità responsabile dell'evento. Nella fonte di Museo l'iniziativa è attribuita a Zeus (come d'altra parte nella maggior parte dei catasterismi di tradizione eratostenica), mentre Ov. preferisce qui una versione più impersonale: è la *pietas* (*illa*) a destinare al cielo le sorelle. L'esito della vicenda segna una notevole distanza rispetto ai casi paralleli di pianto familiare. A differenza, per es., che per le sorelle di Fetonte, trasformate in pioppi, alle Iadi spetta un posto in cielo, e non solo il catasterismo in sé, ma anche la formulazione del passaggio, in cui il nesso *dedit caelum* sembra richiamare parallelamente la sfera concettuale affine dell'apoteosi (vd. 182n.), consentono di leggere con buona sicurezza questa trasformazione come una misura onorifica, certamente mediata da un valore positivo come la *pietas*.

181. uictus uterque parens ... pietate: la formulazione del concetto ha qualcosa di retorico; per una formulazione simile cf. *Silu.* 2, 1, 96, *quid referam altricum uictas pietate parentes*.

182. dedit caelum: nello stesso contesto già in 3, 795, *quid dederit uolucris, si uis cognoscere, caelum*, poi Manil. 5, 616, *hic dedit Andromedae caelum stellisque sacrauit*. In età imperiale diventerà espressione celebrativa per introdurre il motivo dell'apoteosi, più che del catasterismo vero e proprio, cf. Henriksen *ad Mart.* 9, 101, 21; Mart. 5, 65, 15-16, *pro meritis caelum tantis, Auguste, dederunt / Alcidae cito di, sed tibi sero dabunt* (e analogamente al v. 1, *astra polumque dedit*), Plin. *Paneg.* 89, 3, 3. Per il delicato rapporto tra apoteosi e materia astrale nel poema vd. Newlands 1995, 41-44.

nomina fecit Hyas: dopo aver accennato all'etimologia greca del nome (v. 166), la chiusa della vicenda stabilisce ora una seconda interpretazione, in base alla quale, per analogia con le protagoniste delle due storie affini (Fetontiadi e Meleagridi), il nome Iadi sarebbe un adelfonimico: vd. l'ampia discussione di Coleman *ad Verg. Ecl.* 6, 62, Boyd 2000, 85 e n. 71.

Il nesso *nomina facere* (per il plurale *nomina* vd. 1n.) è un “etymological marker”, non solo nei *Fasti*, 3, 870; 4, 284; 5, 149, *Met.* 14, 616, *Trist.* 1, 1, 90, *Ibis* 370 (vd. anche 1n.); O'Hara 1996, 272, Michalopoulos 2001, 4.

Significativamente il nome di Iante ricorre in una posizione enfatica che richiama senz'altro l'epifora dei vv. 170-172, e come ultima parola del passo rimane come eco lontana del lamento persistente delle sorelle.

183-190: il passo si apre con un'invocazione, cui seguono alcune indicazioni di contesto, a livello temporale e spaziale. Più che una richiesta di ispirazione e assistenza, come nel caso di Venere (*alma faue – dixi – geminorum mater amorum*, 4, 1), la frase iniziale rivolta a Flora (*mater ades*) è un invito a occupare il posto che le spetta nello sviluppo narrativo (sulla polivalenza di *ades* vd. 183n.). Tale invito assume particolare rilevanza alla luce del rinvio della trattazione dei *Floralia* che era stato messo in atto nel libro precedente a favore di Vesta: 4, 945-949, *mille uenit uariis florum dea nexa coronis; / scaena ioci morem liberioris habet. / exit et in Maias sacrum Florale Kalendas: / opus tunc repetam, nunc me grandius urget opus. / Aufer Vesta diem*; vd. Intr. § 3). Il pentametro oriente la lettura dell'apostrofe iniziale in questa direzione, tornando esplicitamente sul problema strutturale (*distuleram partes tuas*), ampliato nei due distici successivi (185-188). Ingegnosamente, però, la collocazione instabile dei *Floralia* all'interno di due mesi consecutivi viene reinterpretata da Ov. in senso positivo, dal momento che due mesi si predispongono alla sua celebrazione: vd. Basso 2019 (anche per le implicazioni metapoetiche di tale condizione, e per il rapporto tematico con Giano; vd. invece Tola 2009 per la relazione con la poetica metamorfica).

Risolto il problema temporale, Ov. colloca poi il culto all'interno dello spazio pubblico dell'Urbe, con una rapida menzione al Circo e ai teatri, dove si tenevano spettacoli molto frequentati. L'accenno, peraltro, serve anche a fornire un'ultima giustificazione del rinvio di cui si è parlato: dato che queste manifestazioni si tengono prevalentemente nella seconda parte delle feste, cioè a maggio (*in hunc exit*), il poeta coglie l'occasione per far procedere concordemente il canto e il rito (*hoc quoque cum Circi munere carmen eat*).

183-184: per l'apertura di una nuova sequenza con un'invocazione alla divinità protagonista cf. già 3, 1-2 (Marte), *bellice, depositis clipeo paulisper et hasta, / Mars, ades et nitidas casside solue comas*; 4, 1 (Venere), "*alma faue – dixi – geminorum mater amorum*", 5, 663 (Mercurio), *clare nepos Atlantis ades*. Assai singolare, in questo caso, è la cornice dell'invocazione, in cui all'epiclesi solenne e matronale di *mater florum* reagisce vistosamente a breve distanza la menzione di *ludi iocosi*, cioè giochi caratterizzati da una forte componente libertina: si tratta di un'antitesi programmatica, che lascia presagire fin da subito la natura complessa, e talvolta sfiggente, della divinità che sta per entrare in scena (Basso 2019, Leiendecker 2019, 367).

183. mater ... florum: cf. 4, 945, *florum dea*; il nome proprio di Flora, in entrambi i passi, è sostituito da epiclesi (cf. similmente 5, 663, *clare nepos Atlantis, ades*), che tuttavia, con effetto vagamente giocoso, risultano particolarmente "trasparenti". L'appellativo *mater*, attestato anche altrove per Flora (Lucr. 5, 739, Cic. *Verr.* 2, 5, 36) corrisponde con tutta probabilità a un reale uso liturgico, che accomuna la dea ad altre divinità di vocazione agricola: cf. Cerere e Tellus, definite *frugum matres* in 1, 671 (Cerere è *frugum mater* anche in *Met.* 6, 118); Fabbri 2019, 47-48; sul tema della maternità come motivo unificante per il ciclo agrario di aprile-maggio vd. Pasco-Pranger 2006, 131-144.

ades: formula di invocazione frequente nei *Fasti*, sia per i patroni del poema, cf. 1, 64, *en tibi deuoto numine dexter ades*, 2, 17, *ergo ades*, sia soprattutto per gli informanti divini, 3, 2, *Mars, ades et nitidas casside solue comas*; 5, 663, *clare nepos Atlantis, ades*; 6, 652, *nunc ades o coeptis, flaua Minerua, meis*. Nel secondo caso *ades* assume diversi livelli di lettura, perché esprime sia la richiesta di protezione o ispirazione alla divinità (sembra un uso proprio della poesia latina, più che della reale pratica religiosa, Guittard 1998, 74; cf. per es. Tib. 2, 1, 35, *huc ades aspiraue mei*), sia l'invito a entrare in scena come personaggio (cf. anche 1, 64, *inque meo primum carmine Ianus adest*); ma per i titolari di una festa istituzionale, come Flora, il

verbo si estende ulteriormente per indicare la ricorrenza stessa nella successione del calendario (cf. similmente 4, 945, *mille uenit uariis florum dea nexa coronis*); vd. Ursini *ad* 3, cit., Bömer *ad* 1, 65, Subias-Konofal 2016, 312-316.

ludis celebranda iocosus: la seconda parte dell'invocazione introduce il tema dei *ludi*, attorno a cui ruoterà la maggior parte della trattazione. *Iocosus* fa riferimento alla libertà di costumi dei giochi di Flora, e in particolare alla pratica della *nudatio* (cf. Sen. *Epist.* 97, 8, 3, *Florales iocos nudandarum meretricum*). L'area semantica di *iocus/iocosus* copre in Ov. essenzialmente la sfera sessuale (per es. *Ars.* 3, 787, *Rem.* 387, *Trist.* 2, 1, 422; cf. già Cat. 8, 6, Hor. *Epist.* 1, 6, 65-66; Nuti 1998, in part. 125-131), e anche nei *Fasti* è "marker of sexual comedy" (Robinson *ad* 2, 303-358), soprattutto in relazione a storie "piccanti", Ercole e Onfale, *antiqui fabula plena ioci*, 2, 304 (ancora Robinson *ad loc.*; Newlands 1995, 141), e Priapo e Vesta, 6, 320; sull'argomento vd. in particolare Fantham 1983; Barchiesi 1994, 226-241. Il tema del *iocus* affiora in diversi punti anche per Flora, cf. v. 332, *liberiorque iocus*, e 4, 946, *scaena ioci morem liberioris habet*; cf. anche Mart. 1, pr. 19, *nosses iocosae dulce cum sacrum Florae*, e ancora Sen. cit.

L'uso del gerundivo (*celebranda*) è frequente nelle formule di invocazione, cf. 5, 447, *Pliade nate mone, uirga uenerande potenti*, Verg. *Georg.* 3, 1, *Aen.* 9, 276, Hor. 4, 2, 47 (con Thomas *ad loc.*, che spiega l'uso dei poeti augustei con l'influenza delle coniazioni virgiliane), Tib. 1, 7, 63, *Natalis multos celebrande per annos*.

184. mense priore: cioè *libro priore*, per via della stretta identificazione tra libro e mese che opera all'intero poema, cf. 1, 724, *cumque suo finem mense libellus habet*, 2, 1-2 (e *Trist.* 2, 550). Per questi indizi di *poetic simultaneity* vd. in generale Volk 1997; anche Pasco-Pranger 2006, 102-103, Braun 1981.

185. incipis Aprili, transis in tempora Maii: cf. 4, 947, *exit et in Maias sacrum Florale Kalendas*. I *Floralia*, al tempo di Ov., iniziavano il 28 aprile e terminavano il 3 maggio. L'uso di *tempora* richiama ovviamente l'argomento centrale del poema (*Fasti* 1, 1), e perciò la definizione dello "spazio" di Flora assume una valenza strutturale, oltre che temporale. Per la sovrapposizione del personaggio con l'unità di tempo (che continua nel pentametro) cf. 2, 1, *Ianus habet finem*. L'uso semplice dell'ablativo di tempo per il mese (*Aprili*) è già in 4, 20, *Caesar, in Aprili quod tuearis habes*; più frequente è la ricorrenza con l'apposizione *mense*, cf. 5, 1; 5, 490; 6, 35, che corrisponde alla consuetudine della prosa (per es. Cic. *Phil.* 2, 100, *Fam.* 7, 18, 3, Plin. *Nat. Hist.* 17, 73, 5).

186. alter te fugiens, cum uenit alter habet: i due mesi toccano Flora, rispettivamente, al termine e all'inizio. Il verso sembra rielaborare il motivo erotico dell'amante concorrente, che "possiede" ciò che toccherebbe a un altro, a partire dall'archetipo callimacheo di *Epigr.* 28, 5-6, Λυσάνη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός, ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν / τοῦτο σαφῶς, Ἥχώ φησί τις ἄλλος ἔχει; cf. per es. *Rem.* 306, *institor, heu noctes, quas mihi non dat, habet*, *Her.* 15, 20 *inprobe, multarum quod fuit, unus habes*; 17, 18, *quod petis alter habet*. Ma qui l'immagine subisce uno slittamento di significato per intendere un possesso "transitorio", che ben si adatta concettualmente all'ambito della prostituzione (già alluso, d'altra parte, nel modello callimacheo con l'immagine dell'amante περίφοιτος), cioè a un tema particolarmente collegato, nell'immaginario popolare, alla celebrazione dei *Floralia* (si ricordi che qui si parla, per metonimia, della festa, più che della dea).

187. cedantque tibi confinia mensum: per *confinia* in indicazioni di carattere temporale cf. soprattutto l'espressione ricorrente *confinia noctis*, *Met.* IV 401, VII 706, XIII 592 (e all'opposto *Apul. Met.* 2, 17, 17, *ad confinia lucis*); Montuschi 2005, 330-331; 393. Ma qui

agisce anche l'accezione "spaziale" di *confinium*, richiamando la componente materiale del calendario epigrafico, in cui gli estremi dei due mesi erano contrassegnati dalla sigla dei *Floralia*. Per *cedere* come espressione di omaggio vd. 17-18n. (e ancora 183-190n.).

188. conuenit in laudes ille uel ille tuas: la trattazione di Flora e dei *Floralia* assume fin da subito i connotati di una *laus*, che si riferisce dunque prima di tutto all'omaggio del poeta all'interno del poema, ma poi, più in generale, alla venerazione pubblica della dea (cf. 2, 731, *et cantant laudes, Termine sancte, tuas*); la sovrapposizione dei due piani verrà ribadita in modo più esplicito nel distico successivo (*hoc quoque cum Circi munere carmen eat*, 190).

L'espressione *ille uel ille*, "quello o quell'altro", è abbastanza fissa, cf. *Ars* 1, 227, *Her.* 15, 26 (da cui la lieve incongruenza con il più appropriato *hunc* del v. succ.), e suona ironicamente sbrigativa, portando alla luce il tentativo di auto-assoluzione del poeta per il rinvio del mese precedente (per cui vd. anche n. succ.).

189-190: la menzione del Circo e del teatro ("the place stands [...] for the activity", Fantham *ad* 4, 679-680) immette il lettore nell'atmosfera festosa dei *Floralia*, come già era stato per i *Megalensia*: 4, 187, *scaena sonat, ludique uocant: spectate, Quirites*. Ma la frase di ambientazione serve anche a chiarire in modo implicito la grande popolarità del culto, che trovava espressione in eventi e luoghi di massa. Allo stesso tempo si può intendere il passaggio come un corollario al problema dello slittamento temporale dei *Floralia* ribadito nei distici precedenti: gli ultimi giorni del ciclo festivo, con gli spettacoli al Circo e a teatro, ne rappresentano il culmine, e perciò il trasferimento della trattazione nel libro di maggio trova una giustificazione nell'opportunità di far procedere il canto insieme agli spettacoli stessi.

189. Circus in hunc exit: "in questo mese cadono, si svolgono i giochi del Circo" (così Canali, Stok, Le Bonniec, Frazer ecc.); il senso letterale di *exit*, "travalica" (TLL 5.3, 1365, 16-17), riprende 4, 947, *exit et in Maias sacrum Florale kalendas*: i giochi circensi costituiscono generalmente l'ultima parte della festa (cf. 4, 389-392 per i *Megalensia*, con Fantham *ad loc.*; 4, 679-680 per i *Cerealia*), e perciò in questo caso "slittano" necessariamente nel secondo mese.

Il Circo Massimo era strettamente collegato ai *Floralia* anche a livello geografico perché proprio sul Circo, lungo il tracciato del *cliuus Publicius* (oggi via dei Publici, che sale sull'Aventino dalla valle del Circo), affacciava il tempio della dea, cui Ov. non fa mai cenno (LTUR 2, 253-254). La menzione del Circo, così come quella del *cliuus* più avanti (293-294), servono dunque a collocare idealmente nello spazio dell'Urbe il fenomeno religioso. Il Circo Massimo segna frequentemente il panorama urbano dei *Fasti*, come già le ambientazioni mondane della poesia erotica (soprattutto come "riserva di caccia" in *Am.* 3, 2 e *Ars* 1, 136): in 2, 392 si ricordano le barche che navigavano nella valle del Circo in uno dei tanti quadri del Lazio preromano; in molti casi si fa riferimento ai giochi e alla *pompa circensis* in occasione dei *Ludi* cf. 4, 391; 4, 680; 5, 597; 6, 405; di molti templi, inoltre, si ricorda la vicinanza con il Circo, 5, 669 (Mercurio), 6, 205 (Bellona), 6, 209 (Ercole Custode), 6, 477 (Mater Matuta).

clamataque palma theatris: insieme ai giochi Circo, gli spettacoli teatrali erano parte essenziale del programma dei *Floralia*, e per questo vi si faceva cenno già in 4, 946, *scaena ioci morem liberioris habet*. La nota componente libertina di queste recite, là messa ben in evidenza (*ioci liberioris*), non emerge qui, ma tornerà in seguito (347-348, *scaena leuis decet hanc*). La *palma* è segno di vittoria per qualsiasi tipo di gara e, per metonimia, la vittoria stessa, cf. 4, 391, *primaque uentosis palma petetur equis*, Verg. *Aen.* 5, 70 (con Williams *ad loc.*), Hor. *Carm.* 1, 1, 5 (Nisbet-Hubbard), Prop. 4, 10, 5.

190. hoc quoque cum Circi munere carmen eat: il canto di Ov. procede unitamente all'occasione che lo ispira. Non si tratta solo di una simulata concomitanza tra azione rituale e

commento poetico, ma di un omaggio personale che si aggiunge all'omaggio pubblico dei giochi. Il verso va letto (o meglio riletto) alla luce dell'invocazione finale del passo, di cui rappresenta il presupposto (*carmen* segnerà la struttura ad anello): *floreat ut toto carmen Nasonis in aevo / sparge precor donis pectora nostra tuis*, 377-378. Se qui è il dono umano al centro dell'attenzione (al di là dell'accezione tecnica di *munus*, agisce anche il senso letterale di "dono": poco più avanti si racconterà che i giochi furono istituiti come soddisfazione per la dea), là sarà Flora a gratificare il poeta con i suoi *dona*, cioè i fiori (definiti peraltro anche *munera* al v. 218) e, metaforicamente, la sua ispirazione. I due passaggi a cornice, dunque, collaborano a definire il singolare legame tra poeta e divinità, che assume tratti personali e intimi e favorisce il ruolo di Flora quale patrona dell'opera di Ov. (Intr. § 3).

Per *munus* nel senso tecnico di spettacolo (più sovente gladiatorio) vd. TLL 8, 1665, 75; in poesia cf. Lucan. 4, 709.

191-192: nella sua prima domanda Ov. chiede conto, in generale, dell'identità della dea (*doce quae sis*); nel pentametro il campo di ricerca viene solo apparentemente ristretto attraverso il problema del nome, perché in realtà l'associazione Clori-Flora spalancherà uno scenario più complesso di quello che il lettore si aspetta. D'altra parte la credibilità che Ov. attribuisce a Flora, considerandola la migliore interprete del proprio nome, rivela programmaticamente il carattere arbitrario di tutto quello seguirà e porta alla luce il potenziale ironico attivato dalla narrazione in prima persona. La questione onomastica viene posta al centro perché l'affrancamento da un'etimologia scontata (*Flora-flores*) mette in crisi l'unica vera certezza che il lettore potrebbe avere riguardo a questa figura divina ("neppure i più selvaggiamente speculativi fra gli antiquari romani sembrano aver mai dubitato dell'etimologia, che è una identificazione", Barchiesi 1994, 178). Ingegnosamente, dunque, Ov. relega la nozione più elementare al rango di *sententia fallax*, e per converso attribuisce alla dea l'unica *auctoritas* sulla propria identità (*auctor proprii nominis*), sanzionando di fatto la libertà di Flora di manipolare il patrimonio tradizionale in vista della propria autorappresentazione; su questi aspetti vd. in generale Intr. §3.

Non è la prima volta nel poema che Ov. affida la spiegazione di un dato religioso ai diretti interessati (sulla strategia dell'*ipse dixit* rovesciato vd. Schiesaro 2002). Oltre al caso di Giano, che interviene a chiarire personalmente i dubbi del poeta (1, 89-102), è interessante quello di Carmenta, chiamata a spiegare l'origine della propria festa, in virtù di un'autorità che è dimostrata dal suo nome stesso (1, 465-467, *unde petam causas horum moremque sacrorum? [...] ipsa doce, quae nomen habes a carmine ductum*). È curioso che subito dopo aver chiesto aiuto alla dea, Ov. menzioni la tradizione degli Arcadi nati prima della luna, avanzando esplicite riserve sulla credibilità di chi parla di se stesso (*orta prior luna, de se si creditur ipsi, / a magno tellus Arcade nomen habet*, 1, 469-470), riserve che potrebbero compromettere l'autorevolezza dell'intera storia, narrata sotto gli auspici dell' "interessata" Carmenta; vd. Green *ad* 1, 469 e 474; Barchiesi 1994, 185-186. In relazione al problema di attendibilità, il nostro passaggio è stato giustamente ricollegato anche a Prop. 4, 2, 19-20, di cui fa chiaramente memoria, e dove la parola era concessa a un altro famoso (e pericoloso) narratore omodiegetico, Vertumno: *mendax fama, noces: alius mihi nominis index / de se narranti tu modo crede deo*; Barchiesi 1994, 175-178, Miller 1983, e Fedeli-Dimundo-Ciccarelli *ad loc.* (che sottolineano la particolare vicinanza tra *mendax fama* e *sententia fallax*). Sugli informanti omodiegetici nei *Fasti* vd. Murgatroyd 2005; Harries 1989.

191. ipsa doce quae sis: il ruolo di Flora si delinea fin da subito come quello di un'insegnante (cf. anche 276, *ius tibi discendi, siqua requiris' ait*), e lei stessa si dimostrerà spesso sensibile alle prerogative di informante didascalica (cf. 229, 281, 363-368); per i gesti didascalici di Flora vd. Merli 2000, 78-84; Miller 1983; Radiminski 2018.

hominum sententia fallax: l'emistichio ha un tono vagamente proverbiale; cf. per es. il famoso adagio terenziano *quot homines tot sententiae* (Ter. *Phorm.* 454, con Maltby *ad loc.*: "the omission of the verb 'to be' is common in proverbs"). La *sententia fallax* potrebbe essere costituita dall'opinione comune che collega il nome di Flora ai *flores*; assai più incerto è il riferimento ad altre tradizioni circolanti sulla dea, in particolare alla leggenda popolare che faceva di Flora una prostituta, poi gratificata di onori pubblici dai Romani (così Wiseman 2002, 294; per la leggenda vd. Mingazzini 1947, RE 6.2, 2749, 26ss.; giusta confutazione ora in Fabbri 2019, 158-160). Quest'ultima tradizione non è attestata prima dell'era cristiana (a partire da Min. Fel. *Oct.* 25, 8; poi Lact. *Diu. Inst.* 1, 20), e anzi sembra l'esito del razionalismo polemico tipico della letteratura anti-pagana. Nell'incertezza delle nostre conoscenze, la soluzione migliore è riconoscere l'umorismo implicito nel declassare a *sententia fallax* l'unica informazione certa su Flora (cioè la dipendenza etimologica da *flores*).

192. optima tu proprii nominis auctor eris: l'uso di *auctor* attiva una complessa trama di significati. A livello letterale si può intendere "testimone, garanzia" (TLL 2, 1199, 63ss.; OLD s.v. 7), come efficace contrapposizione all'altrui *sententia fallax*: cf. per es. Verg. *Aen.* 10, 509, *nec iam fama mali tanti, sed certior auctor / aduolat Aeneae* (il messo è testimone più attendibile della *fama*; cf. anche *Met.* 11, 666; 12, 532, *credita res auctore suo*); in questa accezione tornerà a 5, 601, *tum mihi non dubiis auctoribus incipit aestas*. In senso più specifico, rimanda anche a un'autorità erudita, intesa come la fonte di una certa conoscenza, spesso di carattere letterario (TLL 2, 1206, 21ss., in part. 59ss. "auctor est" con gen.; OLD s.v. 8;10), secondo un uso attestato perlomeno in prosa (cf. per es. Varr. *Ling. Lat.* 6, 2, 1, *huius rei auctor satis mihi Chrysippus et Antipater et illi in quibus, si non tantum acuminis, at plus litterarum*; Plin. *Nat. Hist.* 30, 74, 7). In questo caso si intravede una velata polemica all'oscuramento di Flora dalla letteratura precedente, a causa del quale essa si trova ad essere l'unica (e quindi la migliore) "fonte" di se stessa. In senso più connotato *auctor* è anche il difensore/il fautore di qualcosa, con sottintesa un'idea di persuasione (TLL 1, 1196, 44ss; OLD s.v. 5.): "sarai la migliore promotrice del tuo nome", sfumatura appropriata al fatto che l'auto-esegesi di Flora deve sfidare un'opinione pressoché universale. Allo stesso tempo l'apporto "creativo" connesso all'uso di *auctor* (nel linguaggio eziologico è anche l'iniziatore di un'usanza, 2, 543; 3, 733 ecc.; Myers 1994, 65) prepara il terreno a un'etimologia inaudita che sa di invenzione, e, a livello metaletterario, attiva un legame con la facoltà creativa dello scrittore, inaugurando la stretta identificazione tra la figura di Flora e l'ambito della composizione poetica che trama tutto il passo. Infine, non è impossibile che il singolare concetto di *nominis auctor* (diverso dal senso più ovvio di *Pont.* 3, 2, 105, *patrii ... nominis auctor*), giocando sull'idea di un nome innovativo promosso da un'autorità autoreferenziale, evochi in qualche modo un'altra famosa "invenzione" onomastica, quella di Augusto, complice anche la radice del nome (*augeo-auctor*; sul nome di Augusto come frutto di una ricerca erudita vd. Wallace-Hadrill 2016): sotto questa luce, l'operazione di Flora, volta a costruirsi un'immagine, potrebbe trovare un supporto a dir poco insospettabile.

Auctor per il femminile è forma rara, ma regolare, cf. per tutti Verg. *Aen.* 12, 159 (Giunone), *auctor ego audendi*, con la nota linguistica di Servio (e similmente *Fasti* 1, 40 [Venere], *haec generis princeps*, su cui vd. Pasco-Pranger 2006, 29-30).

193. sic ego; sic: analoghe ripetizioni enfatiche (*sic* segnala il cambio di interlocutore: Wills 1996 118-119) conferiscono spesso un carattere brillante e disteso ai dialoghi di Ov. con le divinità, cf. 3, 171 (Marte; Heyworth *ad loc.* rimanda a Tib. 1, 4, 7, ma ipotizza giustamente antecedenti callimachei); 4, 195; 4, 215-217 (Erato).

194. uernas efflat ab ore rosas: il profumo che avvolge i protagonisti del dialogo nella finzione narrativa assume parallelamente un'importante valenza strutturale, in quanto compare

a cornice dell'intero passo, qui per avviare il primo discorso di Flora, al v. 376 come prova incontrovertibile della sua presenza dopo il congedo (*mansit odor; posses scire fuisse deam*). Il dettaglio, come più avanti quello del colore (222; 355-358), si ricollega direttamente all'archetipo letterario di Flora, Lucr. 5, 739-740, *Flora quibus mater praespargens ante uiai / cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet* (vd. Intr. § 3).

Un dato apparentemente "scontato" della sua personalità incontra felicemente e rivitalizza la convenzione poetica che fa del profumo una traccia tipica della manifestazione divina, cf. per es. [Hom.] *Hymn.* 2, 277-278 (nella rivelazione di Demetra a Metanira), ὄδμη δ' ἱμερόεσσα θυηέντων ἀπὸ πέπλων / σκίδνατο; *Hymn.* 7, 35-37; allo stesso modo, nell'*Eneide* l'identità di Venere si rivelava a Enea grazie al profumo di ambrosia (vd. 375-376n.); cf. anche Apoll. Rod. 4, 430-431 (il profumo di Dioniso lasciato su una tunica). Ma nell'immaginario erotico il profumo è anche elemento di seduzione, applicato sovente a individui oggetto di desiderio, cf. per es. 2, 309 (Onfale), *ibat odoratis umeros perfusa capillis*, con Robinson *ad loc.* per altri esempi, e dunque, oltre a sottolineare le proprietà elegiache di Flora (cf. soprattutto l'immagine di Elegia in *Am.* 3, 1, 7, *uenit odoratos Elegia nexa capillos*; Newlands 1995, 109) contribuisce a suggerire il forte coinvolgimento emotivo del poeta nella scena.

Per il nesso *uerna rosa* cf. Prop. 3, 5, 22, *et caput in uerna semper habere rosa*; Sen. *Thyest.* 947, *uernae capiti fluxere rosae*; per l'aggettivo *uerna* anche Lucr. 1, 10, *nam simul ac species patefactast uerna diei*.

195. Chloris eram: il passaggio di identità del personaggio, da ninfa greca a dea romana, è messo ben in risalto dall'accostamento dei tempi verbali (*eram-uocor*).

Esistono diverse figure del mito greco chiamate Clori (in generale vd. Roscher 1.1, 896, 44), ma con nessuna di esse è identificabile la ninfa di cui parla Ov. La più famosa è la Niobide sposa di Neleo e madre di Nestore, l'unica delle sorelle scampata all'eccidio: Hom. *Od.* 11, 281, Diod. Sic. 4, 68, 6, Apoll. 1, 9, 9, Hyg. *Fab.* 10, Paus. 2, 21, 9. Può essere rilevante, ai fini dell'interpretazione ovidiana, che di questa Clori esistesse una statua nel tempio di Latona ad Argo, vicino al tempio di Era Ἀνθεία (Paus. cit.), circostanza che secondo l'ipotesi di Porte 1983 potrebbe aver favorito l'identificazione con la Flora romana (vd. Intr. § 3). Sulla stessa linea si attestava già Bethe (RE 3.2, 2348), che dava fiducia al racconto ovidiano degli amori di Clori e Zefiro riferendoli alla Niobide presente nel tempio di Argo. Una seconda Clori è moglie di Ampico e madre dell'indovino Mopso (Hyg. *Fab.* 14, 5; *Schol. ad Apoll. Rod.* 1, 65), una terza è una Pieride, trasformata in uccello con le sorelle (Anton. Lib. *Met.* 9).

Merita altresì di essere ricordata una congettura di Gelenius nell'*editio princeps* del *De fluuiis* pseudo-plutarco (*De fluu.* 5, 3), dove si menziona una figlia di Arturo rapita da Borea sul Caucaso: il testo guasto dei mss. presenta il nome Χώνην, corretto da Gelenius in Χλώριν, mentre successivamente sarà corretto da Müller in Χιόνην (che altrove è invece la figlia di Borea, nata da Orizia, cf. Apoll. 3, 15, 2). Il dettaglio, per quanto sfocato, potrebbe assumere rilevanza alla luce dell'analogia che Flora stessa instaura tra l'impresa di Zefiro e quella di Borea (203-204), e se non altro induce a cautela di fronte alla possibile esistenza di versioni perdute degli amori degli dei-venti.

Allo stesso tempo il nome *Chloris* compare per alcuni personaggi femminili in pochi passi di poesia latina (Hor. *Carm.* 2, 5; 3, 15; Prop. 4, 7), perlomeno con qualche legame tematico con il mito o con il significato greco del nome (χλωρός è "verde/giallognolo", il colore dell'erba: cf. Plin. *Nat. Hist.* 37, 156, 1, riguardo al minerale della clorite, *Chloritis herbacei coloris est*); per questi casi vd. Intr. § 3.

quae Flora uocor: il nome della dea compare qui esplicitamente per la prima e unica volta nel discorso, altrove sostituito da epiclesi (v. 183n.) o disseminato nelle numerose menzioni dei suoi prodotti (per es. vv. 211, 223, 255, 342, 345 ecc.). È difficile non vedere una ricercata convergenza nella disposizione dei nomi propri di Flora e di Ov. all'interno del passo: il nome

della dea è pronunciato una volta sola da lei stessa all'inizio, mentre il nome Nasone comparirà (unica volta nel poema!) nell'invocazione finale.

Vocor veicola l'autodefinizione della divinità, che passa prima di tutto attraverso il dato distintivo del *nomen* (sulla cui importanza vd. Guittard 1998), cf. 1, 27, *inde uocor Ianus*, 3, 654, *Anna Perenna uocor*, 6, 37, *regina uocor princepsque dearum*, *Met.* 3, 263-264, *si maxima Iuno / rite uocor*. Per una simile, ma parodistica, autoaffermazione cf. *Am.* 3, 9, 17, *et sacri uates et diuum cura uocamur*.

195-196 corrupta Latino / [...] littera Graeca sono: simili slittamenti fonetici sono frequenti nei *Fasti*, come parte integrante di un approccio all'etimologia familiare anche presso gli antiquari romani; cf. più avanti 5, 479-482 (da *Remuria* a *Lemuria*), *aspera mutata est in lenem tempore longo / littera, quae toto nomine prima fuit* (il passaggio opposto, da *l* a *r*, era sottinteso già nel caso di Lara, in origine Lala, in 2, 599-600; Robinson *ad loc.*; Porte 1985, 239). L'aspirazione (Χλωρίς-*Chloris*), fenomeno tipico della sonorità greca e non di quella latina, si presta particolarmente al mutamento. Un implicito passaggio fonetico è ravvisabile già nell'identificazione di *Ianus* con il Χάος dei Greci (sulla base di un possibile legame semantico tra *hiare* e χάσκειν; Green *ad* 1, 103; Intr. § 3). Va comunque notato che l'esito in *f* dell'aspirazione greca, per quanto ricostruito forzatamente in modo da creare un'etimologia alternativa per *Flora*, non deve suonare troppo inaccettabile al lettore romano, perché trova altre attestazioni nell'etimologia antica e nei *Fasti* ha già prodotto la relazione tra *Halaesus* e *Faliscus*, 4, 73-74: *uenerat Atridae fatis agitated Halaesus, / a quo se dictam terra Falisca putat* (cf. anche *Am.* 3, 13, 35); vd. la n. di Servio *ad Aen.* 7, 695, *Faliscos Halesus condidit. hi autem, inmutato H in F, Falisci dicti sunt, sicut febris dicitur quae ante hebris dicebatur, Formiae quae Hormiae fuerunt*.

197-198. La sede originaria di Clori coincide con la patria ultraterrena degli uomini beati, che in Omero è nota come Ἠλύσιον πεδίον, *Od.* 4, 563-564, un luogo posto ai confini della terra (πείρατα γαίης), dove gli immortali invieranno Menelao per il privilegio di essere stato genero di Zeus (v. 569). La lettura del passaggio omerico conferma che Clori fa riferimento proprio a questo luogo: il Campo Elisiò è descritto da Omero come un luogo beato, che non conosce inverno, esposto ai soffi dello Zefiro proveniente dall'Oceano (vv. 565-568, τῆ περ ῥήϊστη βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν: / οὐ νιφετός, οὔτ' ἄρ χειμῶν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος, / ἀλλ' αἰεὶ Ζεφύροιο λιγὸ πνεύοντος ἀήτας / Ὀκεανὸς ἀνήσιον ἀναψύχειν ἀνθρώπους). È evidente che Flora raccoglie gli spunti del dettato omerico per riproporli puntualmente nel suo racconto autobiografico: l'assenza di inverno è coerente con l'indicazione temporale che apre la narrazione della violenza (*uer erat*, v. 201; cf. anche *uere fruor semper*, v. 207); la presenza "impersonale" di Zefiro, topica nelle rappresentazioni primaverili, è qui trasformata nell'azione di un vero e proprio attore divino (vd. 201-206n.); la menzione di Oceano sarà ripresa più avanti, quando Giunone, nel suo viaggio verso i confini della terra, farà sosta appunto a casa di Flora (vv. 233-234).

Ma il modello omerico del campo Elisiò, funzionale alla creazione di un contesto narrativo, si coniuga, attraverso il lessico, anche alla versione esiodea di questo soggetto mitologico (per cui vd. 198n.). Per la ripresa del motivo da parte dei poeti latini cf. Verg. *Georg.* 1, 38, Tib. 1, 3, 58 (e Ov. *Am.* 3, 9, 60), Prop. 4, 7, 60, Ov. *Met.* 14, 111.

La ricorsività di *f* su parole tematiche importanti (*felicis ... fortunatis ... fuisse*) potrebbe costituire un'eco del nome di Flora dal distico prec. (Radiminski 2018).

197. nymphe campi felicis, ubi audis: cf. *Met.* 5, 577 (Aretusa), *'pars ego nympharum quae sunt in Achaide' dixit / 'una fui'*. Flora è ninfa prima di essere promossa a dea dal marito Zefiro (v. 212), ma Giunone tornerà a chiamarla ancora una volta *nymphe* (246n.). La forma ellenizzante *nymphe* è da considerarsi un vezzo ovidiano, in quanto non compare prima di *Am.*

2, 17, 15 (ma cf. anche Germ. *Arat.* 332), e alterna costantemente con *nympha* (nei *Fasti nymphae*: 1, 435; 5, 123; 6, 107; *nympha*: 2, 610, 3, 261-262; 3, 659; 4, 229; 6, 121); senza escludere ovvie considerazioni metriche, si noterà tuttavia che la forma più peregrina, in questo caso, ben si concilia con la ricercata costruzione di un'identità straniera per Flora. Brookes *ad loc.* nota, forse a ragione, che la forma greca potrebbe ricordare anche il significato di *νύμφη* come “sposa”.

La menzione di un *campus* richiama direttamente il *πεδῖον* omerico (*Od.* 4, 563). L'attributo Ἠλύσιον è però sostituito elegantemente da *felix*, che contamina il modello omerico con la variazione esiodea, sia richiamando la beatitudine degli abitanti del luogo (i *μάκαρες/ἄλβιοι* di cui parla Esiodo), sia rielaborando, nell'accezione di “fecondo, fertile”, il motivo della straordinaria produttività di questa terra favolosa (vd. n. succ.). In ogni caso, è evidente che l'attributo si conforma alla personalità floreale di Clori e anticipa la sua futura funzione di divinità agraria.

Ubi audis si può considerare un esempio di “Alexandrian footnote” (Hinds 1998, 1-5), con rimando all'ipotesto omerico, ed è possibile che l'uso di *audire*, richiamando una ricezione orale, tipica dell'*epos*, funzioni da ulteriore indizio dell'identità del modello.

198. rem fortunatis ante fuisse uiris: il pentametro combina al modello omerico la versione esiodea del “paradiso” ultraterreno. Esiodo (*Op.* 167-173) menziona le “Isole dei Beati” (μακάρων νῆσοι; cf. anche Pind. *Ol.* 2, 70-71) come destinazione finale per gli eroi sopravvissuti alle varie guerre che segnarono la quarta età del mondo. Parlando di *fortunatis ante uiris* (“gli uomini beati di un tempo”), Flora si riferisce proprio a questa generazione, appartenente a un'epoca ormai conclusa della storia umana. La descrizione delle isole fornita da Esiodo è assai simile a quella del Campo Elisio omerico (vd. 197-198n.), sia per la collocazione ἐς πείρατα γαίης, vicino a Oceano, sia per il carattere miracoloso della natura; in Esiodo è maggiormente accentuato l'elemento della fecondità eccezionale della terra (v. 172-173, τοῖσιν μελιθδεά καρπὸν / τρις ἔτεος θάλλοντα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα), che qui è rielaborato nell'aggettivo *felix*, attribuito a *campus* nel v. prec. L'aggettivo *fortunatus* si ricollega alla trasposizione latina delle Isole dei Beati, che già da Plauto sono chiamate *fortunatorum insulae* (*Trin.* 549), poi perlopiù *Fortunatae Insulae*, cf. Mela 3, 102, 1, Plin. *Nat. Hist.*, 6, 202-205 (generalmente coincidenti, per i Romani, con le Canarie); diversamente invece Orazio, nella celebre riproposizione del motivo all'interno dell'*Epodo* 16: *arua beata / petamus, arua diuites et insulas* (vv. 41-42).

199-200. Nella vivace autorappresentazione della dea emerge il primato, tutto ovidiano, della *forma*. Il malcelato compiacimento della *boastful* Flora (Miller 1983) per la propria avvenenza serve a introdurre tematicamente la sua personalità divina, caratterizzata da una spiccata esteriorità. Allo stesso tempo, per un personaggio alla costante ricerca dell'autopromozione, il motivo della bellezza costituisce la base ideale su cui costruire uno sviluppo narrativo di prestigio (l'unione con un dio). Interessante è il confronto con l'autoritratto di un'altra ninfa, Aretusa, nel quinto libro delle *Metamorfosi*, che appare in questo decisamente antitetico rispetto a Flora. Per Aretusa la bellezza è motivo di reale imbarazzo, *Met.* 5, 580-584, *sed quamuis formae numquam mihi fama petita est, / quamuis fortis eram, formosae nomen habebam. / Nec mea me facies nimium laudata iuuabat, / quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote / corporis erubui, crimenque placere putavi*. La grossolana reticenza di Flora sembra contenere una risposta arguta alle manifestazioni di modestia di Aretusa o di altre ipotetiche “vittime” della propria bellezza, ma occorre comunque notare un'importante differenza di prospettive: le attenzioni non richieste, che per altre rappresentano la conseguenza gravosa del proprio fascino (cf. per es. anche Dafne, *Met.* 1, 489-490, *sed te decor ipse quod optas / esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat*), per Flora diventano invece il vero motivo di orgoglio.

199. graue est narrare modestae: esempio brillante di *dicacitas*, di cui Ov. ama disseminare qua e là il poema (Winniczuk 1974, 103). L'espressione presenta una movenza vagamente retorica, cf. per es. Cic. *De leg. agr.* 2, 2, 4, *quibus studiis hanc dignitatem consecutus sim memet ipsum commemorare perquam graue est*; più in generale, per il concetto del *graue dictu* cf. per es. Cic. *Pro Sull.* 80, 5, *Phil.* 9, 8, 5. Ma nell'esordio di un discorso autobiografico, la frase ha l'aria di ricalcare il motivo patetico della difficoltà di parlare delle proprie vicende, sulla scorta dell'omerico ἀργαλέον, βασιλεια, διηνεκέως ἀγορευσαι / κήδε' (*Od.* 7, 241-242), richiamo non incoerente con le pretese di importanza avanzate in più punti dalla dea attraverso l'appropriazione di spunti della poesia alta.

200. sed generum matri repperit illa deum: Flora mostra uno scrupolo abbastanza comprensibile nei confronti dei genitori (cf. per es. *Met.* 1, 481, *saepe pater dixit 'generum mihi filia debes'*, Peneo a Dafne), ma perché abbia a cuore in particolare la soddisfazione della madre rimane un mistero.

Il pentametro sembra sfruttare il modulo letterario dell'acquisizione di un genero/suocero illustre attraverso un matrimonio di alto livello: cf. per es. le offerte di parentela di Acheloo e Ercole davanti al futuro suocero Eneo, *Met.* 9, 11-20, *cum quibus ut soceri domus est intrata petiti / "accipe me generum" dixi "Pathaone nate". / Dixit et Alcides, alii cessere duobus. / Ille Iouem socerum dare se famamque laborum [...] nec gener externis hospes tibi missus ab oris / sed popularis ero et rerum pars una tuorum.* Cf. anche *Her.* 5, 83-84 (Enone), *non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset / aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus*; *Met.* 3, 131-133, *poteras iam Cadme uideri / exilio felix, soceri tibi Marsque Venusque / contigerant.* Cf. anche le rassicurazioni di Zeus a Demetra sulla dignità di Ade come genero (in quanto genero divino), in [Hom.] *Hymn.* 2, 83-84, οὐ τοι ἀεικίης / γαμβρὸς ἐν ἀθανάτοις Πολυσημάντων Ἀιδωνεύς, / αὐτοκασίγνητος καὶ ὁμόσπορος (e *Met.* 5, 526-528). Per un impiego celebrativo del tema cf. anche Verg. *Georg.* 1, 31, *teque sibi generum Tethys emat omnibus undis.*

201-206. Flora e Zefiro. Il primo episodio importante della biografia di Flora è l'unione con il vento primaverile Zefiro, che dopo averla rincorsa e posseduta la prende in moglie conferendole il dominio sui fiori. La vicenda qui raccontata, poco più che un bozzetto di sapore ellenistico, non è attestata in nessuna fonte antica indipendente da Ov., ed è stata comunemente interpretata come un'invenzione del poeta, quale parte integrante dell'ampia costruzione favolosa costituita da Clori-Flora.

È assai probabile che Ov. si sia limitato a raccogliere spunti tradizionali della raffigurazione poetica di Zefiro per sviluppare una trama amorosa abbastanza elementare, anche se non si può escludere l'esistenza, magari in ambito ellenistico, di una mitologia relativa agli amori del dio. La presenza di Zefiro (*Fauonius* per i Romani) è quasi una costante nella rappresentazione poetica della primavera (vd. 201n.), e in alcuni casi è messa in luce anche la sua azione fecondante, connessa alla rinascita della natura: cf. per es. *Cat.* 64, 282, dove essa opera proprio sui fiori: *aura parit flores tepidi fecunda Fauoni*; *Lucr.* 1, 10-11, *nam simul ac species patefactast uerna diei / et reserata uiget genitabilis aura Fauoni.* Allo stesso tempo, è frequente l'immagine della delicata brezza primaverile che "accarezza" (*mulcet*) gli elementi naturali (vd. 161n.), per cui cf. in part. *Met.* 1, 107-108, *uer erat aeternum, placidique tepentibus auris / mulcebant zephyri natos sine semine flores*, *Sen. Phaedr.* 11-12, *quae rorifera mulcens aura / Zephyrus uernas euocat herbas*, *Sil. Pun.* 12, 4. Generiche suggestioni come queste, appunto, potrebbero essersi sviluppate in una vera e propria vicenda erotica. Per il rapporto di Zefiro con il mondo dei fiori non è escluso, altresì, che il poeta avesse in mente qualche rappresentazione ellenistica, del tipo di Call. *Hymn.* 2, 81-82, ἄνθεα μὲν φορέουσιν ἐν εἴαρι τόσσα περ Ὠραι / ποικίλ' ἀγινεῦσι ζεφύρου πνεῖοντος ἔέρσην, come d'altronde suggerisce anche la comparsa, poco più avanti, di Grazie e Ore nel giardino di Flora (217-218).

Ma più rilevanti sembrano, nel contesto, due passi latini. Per primo Lucr. 5, 737-740, che coincide con la più antica rappresentazione poetica di Flora: *it Ver et Venus et Veneris praenuntius ante / pennatus graditur, Zephyri uestigia propter / Flora quibus mater praespargens ante uiai / cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet*; qui, nel corteggio di Primavera, Flora procede sulle orme di Zefiro, un dettaglio abbastanza convenzionale, ma che risulta fortemente rivalutato dalla vicenda messa in piedi da Ov.; per la relazione tra i due passi vd. Intr. § 3. Un altro passo interessante è quello già citato di *Met.* 1, 107-108, dove, nella primavera eterna dell'età dell'oro, i fiori nati senza seme sono accarezzati dalla brezza degli zefiri: il confronto con la vicenda di Flora, che poco più avanti dirà di aver iniziato lei stessa a spargere nuovi semi per il mondo dopo averne ricevuto la tutela dal marito (221-222), suggerisce di rileggere i due versi delle *Metamorfosi* come una versione "impersonale" dell'amore tra Flora e Zefiro, e di collocare quindi il fatto all'interno dell'età dell'oro; in questa direzione punta anche l'attacco della narrazione, *uer erat, errabam* (201), che sembra un richiamo esplicito a *uer erat aeternum*; vd. anche 207n.; Basso 2019.

Infine, si noti come Flora stessa menzioni esplicitamente un modello esemplare per questa vicenda, cioè l'amore di Borea per Orizia, che avrebbe ispirato a Zefiro un'impresa del tutto analoga (vd. 203-204n.).

201-202: il distico riassume un modello di racconto di cui abbonda la letteratura mitologica. La costruzione della scena tende qui però a una sintesi estrema, che dà adito a dubbi legittimi sulla resistenza della ninfa (si confronti al contrario la tenacia di un'Aretusa in *Met.* 5, 601-620). Non a caso, simili costruzioni ("una sorta di *ueni uidi uici* erotico", Rosati ad *Met.* 5, 395) si ritrovano spesso per personaggi che non hanno potuto opporsi affatto alle mire degli spasimanti, cf. 3, 21 (Silvia, violentata in sogno), *Mars cupit hanc uisamque cupit potiturque cupita*; 4, 445 (Proserpina), *hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert*, *Met.* 5, 395 (ancora Proserpina). Ma, a differenza che in altre scene di violenza divina, il centro di interesse della narratrice è qui il matrimonio prestigioso, e ciò giustifica il trattamento "abbreviato" dell'antefatto; cf. Fucecchi 2004, 33.

L'effetto di rapidità e compattezza nei due versi è dato principalmente dall'asindeto (su undici parole, sette sono verbi slegati da qualsiasi congiunzione) e dalle ripetizioni foniche (*uer erat errabam ... fugio fortior ille fuit*). Motivo di eleganza è il movimento impresso dalla concatenazione dei tempi verbali, che introduce una sapiente alternanza tra azioni di ampio respiro e momenti di tensione: si noti il perfetto *conspexit* incastonato tra i due imperfetti, *errabam* e *abibam*, l'incalzare improvviso dei due presenti *insequitur fugio*, fino all'arresto finale con un nuovo perfetto (di un verbo di stato), *fortior fuit*. Anche il ritmo sottolinea questa dialettica: dall'esametro prevalentemente spondaico si passa a un pentametro olodattilico.

Brillante è anche l'uso del "non detto", nell'eufemistico scioglimento (*fortior fuit*, vd. 202n.) e soprattutto nell'accostamento *conspexit abibam*: qui la vistosa omissione di ciò che sta tra la vista e la fuga aggiunge un tocco di leggerezza alla scena, ma comporta di conseguenza una notevole attenuazione del *pathos*. Il valore anti-emozionale rilevato da Wormell per questo genere di realizzazioni narrative (Wormell 1979) si adatta alle esigenze del discorso di Flora, il cui interesse non è riferire le proprie disgrazie ma vantare la propria evoluzione sociale, il cui prezzo non è stato, così sembra suggerire la dea stessa, troppo gravoso.

201. uer erat, errabam: l'ambientazione primaverile della vicenda, dato abbastanza prevedibile *a posteriori*, è in realtà presentata, dapprima, come un fatto casuale, in modo da creare un contesto appropriato all'impresa di Zefiro, tipicamente attivo in questa stagione. Solo dopo l'unione tra i due, quando Flora sarà costituita dal marito dea dei fiori, questa primavera diventerà per lei perpetua (cf. 207-208, *uere fruor semper*), assumendo i tratti caratteristici di un'età dell'oro. È possibile, d'altra parte, che un riferimento al tempo mitico delle origini sia rintracciabile già qui attraverso il rapporto con *Met.* 1, 107-108, *uer erat aeternum, placidique*

tepentibus auris / mulcebant zephyri natos sine semine flores (per cui vd. ancora 201-206n.; 207n.).

L'attacco della narrazione sarà riprodotto in forma ampliata nel *De rosis nascentibus*, 1-5: *uer erat et blando mordentia frigora sensu / spirabat [...] errabam riguis per quadra compita in hortis* (Cupaio 1984, 29, e in generale per l'abbondante eredità ovidiana all'interno del *carmen*).

Zephyrus: è la personificazione del vento di ponente, corrispondente al latino *Fauonius* (sul nome vd. Böker s.v. Winde in RE 8A.2, 2323, 50ss.). È un vento impetuoso in Omero, che non a caso ne fa, insieme all'arpa Podarge, il padre dei cavalli di Achille, Balio e Xanto, (*Il.* 16, 148-151; cf. anche 23, 192-195, dove è invocato insieme a Borea nella preghiera di Patroclo). La sua genealogia è riportata da Esiodo, che lo annovera tra i venti utili, figli di Astreo e Aurora, insieme ai fratelli Borea e Noto, *Theog.* 378-380. Dai poeti latini è considerato perlopiù come il vento fresco e fecondante della primavera, cf. 2, 148; 2, 220, *Am.* 1, 7, 55, *Met.* 1, 108, *Lucr.* 1, 11; 5, 738, *Verg. Georg.* 1, 44; 2, 330, *Hor. Carm.* 1, 4, 1; 3, 7, 2; 4, 7, 9.

Zefiro compare come personaggio in alcuni contesti mitologici. La sua responsabilità nella morte di Giacinto (il dio avrebbe deviato il disco di Apollo contro il ragazzo per gelosia), nota da *Paus.* 3, 19, 5, *Lucian. Dial. deor.* 14, 2, non è menzionata da *Ov.* nel racconto delle *Met.* (ma Reed *ad* 10, 178, legge un possibile riferimento a questa versione nel sintagma *aeris in auras*). Frequente nel mito greco è la sua associazione con le divinità dell'amore, Eros (di cui appare, curiosamente, come padre in un fr. di Alceo, 327 V.), e soprattutto Afrodite: nel sesto *Inno* omerico è lui a portarla a Cipro raccogliendola dal mare dopo la nascita (*Hymn.* 6, 3-5); è lui, inoltre, a rapire il ricciolo di Berenice per portarlo alla dea, *Call. Aet.* fr. 110, 52-58 Pf. (e *Cat.* 66, 51-58). Cf. anche *Lucr.* 5, 737-738, dove si trova insieme a Flora nel corteggio primaverile di Venere. In *Apul. Met.* 4, 35, sarà ancora Zefiro a prelevare Psiche per portarla nel palazzo di Eros. LIMC 8.1, 308ss.; Ziegler in RE 10A, 234-235.

La forma *Zephyros*, che pure sarebbe in armonia con l'atmosfera greca del racconto (cf. 197n, *nymphe*), non è trasmessa da U, contrariamente a quanto riportato in apparato da Landi-Castiglioni (è accolta anche da Schilling), e non ha perciò ragione di essere preferita a *Zephyrus*, tanto più che si presta a confusione con l'accusativo plurale del nome, ben attestato in poesia (cf. per es. *Am.* 2, 11, 9, *Ib.* 33, *Verg. Georg.* 4, 138, *Aen.* 4, 562).

201-202: conspexit, abibam; / insequitur, fugio: il centro dell'azione è espresso da due coppie verbali antitetiche (*abibam*, esprimendo il tentativo di sottrarsi alla vista indiscreta di Zefiro, si oppone idealmente a *conspexit*), che veicolano la contrapposizione dei movimenti. All'azione durativa dell'imperfetto *abibam*, accentuata dalla posizione "pendente" in fine di esametro, segue l'incalzare dei presenti, sostenuto anche dalla prevalenza di un andamento dattilico (vd. 201-202n.). Per la dialettica *insequor/fugere* cf. per es. *Met.* 11, 468, *insequitur fugientem* (ma in senso traslato, "inseguire con lo sguardo"), *Verg. Georg.* 1, 408-409, *Aen.* 2, 528-530, *Stat. Theb.* 4, 567.

fortior ille fuit: nell'estrema condensazione del passaggio, la clausola conclude l'azione in modo vagamente eufemistico. Nell'aggettivo *fortior* si legge sia la vittoria di Zefiro nella corsa, sia, ovviamente, la sua superiorità fisica nell'atto della violenza. *Fortior* è da intendere probabilmente, nel complesso, come "più resistente", come già Alfeo contro Aretusa, *Met.* 5, 609-611, *nec me uelocior ille / sed tolerare diu cursus ego uiribus inpar / non poteram, longi patiens erat ille laboris:* è chiaro che un fiume, come anche un vento, è più predisposto a una lunga corsa.

203-204. Borea e Orizia: il rapimento di Orizia da parte di Borea, che già nel resoconto delle *Metamorfosi* diventa un paradigma della conquista erotica violenta (vd. 203n.), è citato

come l'esempio cui Zefiro si sarebbe ispirato per compiere la propria impresa amorosa. L'espressione *dederat ius* si dovrà intendere in senso lato, come un "precedente" che ha incoraggiato iniziative dello stesso tipo, e non come una vera autorizzazione da parte del fratello più forte (sul modello, per es., di Zeus e Ade per il ratto di Persefone, [Hom.] *Hymn.* 2, 2-3). Non è dunque questo, come intende Murgatroyd, "a bizarre argument, especially for a victim" (2005, 51), ma un commento che, volendo suonare amaro, risulta *a posteriori* piuttosto spiritoso, dal momento che la vittima non ha sgradito le conseguenze della violenza (206). Il modello "di vita" individuato da Flora rivela anche il modello letterario, che per noi coincide essenzialmente con la versione ovidiana del rapimento di Orizia (*Met.* 6, 882-721), ma con importanti differenze di prospettive, dovute alla diversa focalizzazione del racconto (là sull'impetuoso violentatore, qui sulla assai poco turbata vittima); vd. Intr. § 3. L'ostentata giustapposizione dei due miti rafforza peraltro il sospetto che l'impresa attribuita a Zefiro sia in effetti un'invenzione ovidiana (201-206n.), costruita *ad hoc* sulla base di un modello facilmente riproducibile.

Per il mito di Borea e Orizia cf., oltre al resoconto delle *Metamorfosi*, anche Apoll. *Bibl.* 3, 15, 2; una perduta tragedia *Orizia* è attribuita a Eschilo (fr. 281 N.), e riferimenti sparsi alla vicenda sono frequenti nella letteratura antica, per es. Herod. 7, 189, Plat. *Phaedr.* 229b-c, Cic. *De leg. agr.* 1, 3, Prop. 2, 26b, 51; 3, 7, 13, Ov. *Am.* 1, 6, 53, Stat. *Theb.* 12, 630, Sil. *Pun.* 8, 513-514.

203. Boreas: è il vento del nord, chiamato dai latini *Aquilo* (cf. Plin. *Nat. Hist.* 18, 333, 7, Apul. *De mund.* 13, 13, Gell. 2, 30, 8), e compare spesso in poesia, sia nella versione naturalistica (è freddo e violento, cf. già Hom. *Il.* 14, 395; 15, 170-171, Hes. *Op.* 504ss.) sia in quella personificata. In questa seconda versione, secondo Esiodo, è figlio, insieme a Zefiro e Noto, di Astreo e Aurora (*Theog.* 378-380). Sue vicende biografiche sono note già a Omero, che in *Il.* 20, 219-225 ricorda il suo accoppiamento con le cavalle di Erittonio. Ma l'episodio più celebre, e qui menzionato con valore paradigmatico, è il rapimento di Orizia, figlia del re ateniese Eretteo (vd. n. prec.). Dall'unione nacquero quattro figli, due femmine, Cleopatra e Chione, e due maschi, Calaide e Zeto, che presero parte alla spedizione degli Argonauti (Apoll. *Rod.* 1, 211-212, Ov. *Met.* 714-721).

ius omne rapinae: il diritto alla *rapina* è concesso da Borea, divenuto qui modello esemplare del *raptor*, una qualifica che, nel racconto delle *Metamorfosi*, gli viene attribuita "strategicamente in posizione finale" (6, 710, Rosati *ad* 702-710). Il singolare accostamento *ius rapinae* sembra piegare a un effetto paradossale l'espressione tecnica *rapere in ius*, "trascinare in giudizio" (Hor. *Serm.* 1, 9, 77; 2, 3, 79; OLD s.v. *rapio* 7b). Ma qui la metafora è piuttosto quella del bottino militare, come anche nel succ. *praemia ferre*; cf. allo stesso modo Her. 4, 140, *spolium uirginitatis*, *Met.* 8, 851-852, *praemia uirginitatis*, Prop. 4, 11, 62, *nec mea de sterili facta rapina domo* (cf. nel v. succ. *Erecthea ... domo*).

204. Erecthea ... domo: la casa di Eretteo, mitico re di Atene e padre di Orizia. *Domus* è da leggere in senso lato e non come luogo fisico, essendo ragionevole pensare che il rapimento da parte di un dio-vento avvenga all'aria aperta. La tradizione più nota colloca il fatto sulle rive dell'Ilisso, cf. Apoll. 3, 15, 2, Plat. *Phaedr.* 229b (il dettaglio è assente nella versione delle *Met.*). La lettura metonimica del sintagma si combina elegantemente con l'immagine concreta del saccheggio (vd. n. prec.). La menzione generica della casa di Eretteo, al posto di un riferimento puntuale a Orizia, nobilita ulteriormente i referenti dell'*exemplum*: l'oscuro casato di Flora non può che guadagnare prestigio dal paragone con la casa reale di Atene.

Erechteus è qui inteso in senso letterale, "di Eretteo", mentre ha più spesso in poesia valenza metonimica, "ateniese", per es. *Met.* 8, 548, Cat. 64, 211, Man. *Astr.* 1, 884, Stat. *Theb.* 12, 471.

205-206: il matrimonio è l'esito positivo della vicenda di violenza (verso cui tende visibilmente tutta la sintetica esposizione), ed è il primo passo dell'avanzamento sociale di Flora; Basso 2019; Fucecchi 2004. Certamente rimane paradossale che Zefiro, in ossequio alla tradizione, non manchi di prendersi con la violenza quello che vuole, per poi mettere tutto in regola. Per un'analogia compensazione della violenza, consistente nell'attribuzione di una prerogativa divina, cf. 6, 127-128 (Carna riceve da Giano la potestà sui chiavistelli), *ius pro concubitu nostro tibi cardinis esto: / hoc pretium positae uirginitatis habe* (cf. qui v. 212, *arbitrium tu, dea, floris habe*).

205. dando mihi nomina nuptae: una perifrasi singolare per indicare il matrimonio, forse per sottolineare maggiormente, attraverso l'elemento del nome, la nuova immagine pubblica di Flora: Zefiro sarà anche il primo a chiamare Flora *dea* (212), ma qui ora lei è più interessata al nome di "sposa", o piuttosto di "sposata", che ancora meglio di *coniunx* mette in luce, in senso assoluto, il suo nuovo *status* sociale.

Per analoghe costruzioni con *nomen* e genitivo cf. 2, 142, *tu domini nomen, principis ille tenet*, 3, 203; 4, 35-36; Bömer *ad Met.* 1, 474 (Dafne), *fugit illa nomen amantis*.

206. inque meo non est ulla querella toro: cf. *Met.* 4, 233 (Leucotoe), *posita uim passa querella est*; ma Flora appare non semplicemente rassegnata, bensì realmente soddisfatta dalla compensazione del matrimonio. L'assenza di *querella* nel talamo richiama concettualmente il tema della felicità coniugale, cf. *Trist.* 4, 5, 28, *incidat et uestro rara querella toro*; 5, 5, 48, *iustaque de uiduo paene querella toro* (e vd. Burmann *ad loc.* "Dousa observat allusisse poetam ad formulam in epitaphiis obviam vixerunt sine querela"); ma certo non si farebbe torto al personaggio chiedendosi se Flora non si riferisca a motivi più concreti di soddisfazione nel proprio letto...

207-208: alcuni sospetti sull'autenticità del distico sono sollevati da Alton, Wormell e Courtney, che lo espungono (*uersus miserrimi spurii uidentur*). Tutti gli altri editori accolgono il testo senza difficoltà (Schilling con esplicita presa di distanza dal *iudicium seuerius* degli editori Teubneriani). Posto che la scelta di intervento non è basata su un problema di tradizione, ma solo su considerazioni estetiche, occorre effettivamente rilevare che la collocazione del distico non si distingue per scioltezza. Terminato il racconto del rapimento di Zefiro, Flora introdurrebbe qui una considerazione generale per esporre il suo legame con la primavera, di cui lei gode in eterno (*uere fruor semper*), e che è rappresentata con i tratti tradizionali della natura rigogliosa (*semper nitidissimus annus, / arbor habet frondes, pabula semper humus*); dopodiché passerebbe a parlare dell'*hortus* di cui dispone nei campi dotati, riempito per lei di fiori dal marito in persona. Il tema del matrimonio (cui Flora è particolarmente attenta) appare così spezzato dal distico in questione, che aggiunge un dettaglio importante (l'eterna primavera), destinato però a rimanere slegato e privo di sviluppi. Causa qualche difficoltà anche il raro nesso *nitidissimus annus* (non attestato altrove), che qui indica la luminosità della stagione primaverile (estesa all'intero anno), e che ricorrerà identico a breve distanza per descrivere, in senso traslato, lo splendore dell'annata propizia per la produzione di olio (v. 265, *si bene floruerint oleae, nitidissimus annus*).

Gli elementi a difesa del passaggio sono invece da rintracciare in complesse relazioni intertestuali. Strutturalmente il distico richiama l'attacco del racconto della violenza (*uer erat, errabam*, 201n.), mentre dal punto di vista tematico il pregio del passaggio consiste nell'estendere all'intero anno la bellezza della primavera, con un contrappunto particolare a Verg. *Ecl.* 3, 56-57, *et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos, / nunc frondent siluae, nunc formosissimus annus* (da cui anche Colum. *De re rust.* 10, 1, 282, *nunc uer egegidum, nunc est mollissimus annus*); importante anche la relazione concettuale con Venere, di cui si era già ricordata la speciale affinità con la primavera, *Fasti* 4, 125-128, *nec Veneri tempus, quam uer,*

erat aptius ullum / (uere nitent terrae, uere remissus ager); / nunc herbae rupta tellure cacumina tollunt, / nunc tumido gemmas cortice palmes agit. L'appropriazione della primavera da parte di Flora è veicolata dall'insistenza su *semper*, che segna il superamento del motivo convenzionale dell'inizio della stagione, solitamente introdotto, oltre che dal *nunc*, anche dal modulo del *iam* anaforico, "legato all'idea del cambiamento della natura" (Fedeli-Ciccarelli *ad Hor. Carm.* 4, 12, 1-4, con rimando all'analogo uso di ἤδη nell'epigramma greco), *Cat.* 46, 1-3 (*iam uer egelidos refert tepores / iam caeli furor* ecc.), *Hor.* 1, 4, 5; 4, 12, 1-4, *Colum.* 1, 1, 255-262, *Stat. Silu.* 4, 5, 5-8. È altresì significativo che l'eternità sia associata alla stagione effimera per eccellenza (ancora *Hor. Carm.* 1, 4; 4, 7); in quest'ottica il distico si può contrapporre ai vv. 353-354, in cui a Flora si attribuisce l'invito a godere dell'età in fiore.

Un ultimo suggerimento a difesa del distico è dato dalla possibile relazione con alcune "paradossali" formulazione delle *Georgiche* nella rappresentazione delle stagioni. L'eterna primavera di Flora da un lato richiama il *uer adsiduum* che caratterizza l'Italia (*hic uer adsiduum atque alienis mensibus aestas*, *Georg.* 2, 149); dall'altro sembra contrapporsi al quadro dell'inverno perpetuo della Scizia (*illic clausa tenent stabulis armenta, nec ullae / aut herbae campo apparent aut arbore frondes [...] semper hiems, semper spirantes frigora Cauri*, *Georg.* 3, 353). Se si richiama l'immaginario virgiliano, dal quale Flora, si ricordi, era stata completamente esclusa (Fantham 1992b), non sarebbe assurdo intendere le sue parole anche come un sottile commento alle esagerazioni del poeta georgico.

207. uere fruor semper: in primavera si consuma l'amore tra Zefiro e Flora (201, *uer erat, errabam*), e ora quest'ultima, divenendo dea dei fiori proprio grazie al marito (211-212), gode di una primavera senza fine. La primavera perpetua richiama raffigurazioni tradizionali dell'età dell'oro, cf. *Met.* 1, 107, *uer erat aeternum* (Barchiesi *ad loc.* ne rileva l'assenza nella versione esiodea di *Opere e Giorni*, ma lo rintraccia in un frammento del *Catalogo*, fr. 204, 124-128 M.-W.), ed è sfruttato da Ov. anche nel contesto del ratto di Proserpina in *Met.* 5, 391, *perpetuum uer est*: là la natura assume tratti miracolosi per richiamare "una civiltà pre-cerealicola, anteriore a Cerere e ai suoi benefici" (Rosati *ad 5*, 385-391), qui invece, dopo la violenza, appare funzionale a definire la nuova personalità di Flora quale patrona della fioritura. Per la relazione tra Flora e la primavera del mondo vd. ancora 201-206n.; Basso 2019. Per una possibile interazione con il *uer adsiduum* virgiliano vd. n. prec.

semper nitidissimus annus: un nesso del tutto isolato. Il senso però è chiaro nel contesto, perché estende all'intero anno il *nitor* che spesso è associato alla primavera (da riferire qui alla luminosità variopinta dei fiori, *Manil.* 5, 256, *nitidis gemmantem floribus hortum*), cf. 4, 126, *uere nitent terrae*; 430, *pictaque dissimili flore nitebat humus*, *Plaut. Truc.* 353-354, *uer uide / ut tota floret, ut olet, ut nitide nitet*, *Germ. Arat.* 4, 82, *uere magis nitido Tauri cum sidere fulsit*, *Plin. Epist.* 2, 17, 3, *Apul. Met.* 10, 29. Inoltre l'espressione varia attribuzioni analoghe per le indicazioni temporali, come *candidus*, *formosus*, nell'accezione traslata di "favorevole, propizio", cf. per es. *Her.* 15, 124, *somnia formoso candidiora die*, *Pont.* 4, 4, 18, *candidus et felix proximus annus erit*; cf. anche *nitidissimus Lucifer*, *Am.* 2, 11, 55-56, e il *nitentem Luciferum* di *Tib.* 1, 3, 93-94 (nel doppio senso letterale e traslato); Montuschi 2005, 29. Per la relazione con il virgiliano *formosissimus annus* vd. ancora 207-208n.

Sulla base di queste considerazioni, la variante di GM, *tepidissimus a.*, appare leggermente banalizzante, anche se a sua volta, analogamente a *nitidissimus*, dilatarebbe i limiti temporali di una qualità tipica della primavera, cf. 1, 664; 5, 602, *et tepidi finem tempora ueris habent*. Alla correzione di *semper* in *per me* (G²) dava credito Burmann sulla base del v. 228 (cf. anche *Met.* 1, 517-518); ma essa si adatta male al contesto, perché in questo punto del racconto, prima di ricevere da Zefiro la signoria sui fiori, il ruolo di Flora appare ancora piuttosto passivo. Sostituita, oltre che ruvida stilisticamente, è invece la correzione proposta (ma non messa a

testo) da Merkel in *per se*, forzando l'analogia (pur a ragione riconosciuta) con il *uer aeternum* del primo libro delle *Met.* (1, 102, *per se dabat omnia tellus*).

208. arbor habet frondes, pabula semper humus: una rappresentazione convenzionale della primavera; per le fronde degli alberi cf. per es. *Georg.* 2, 323, *uer adeo frondi nemorum, uer utile siluis*, *Stat. Silu.* 4, 5, 9-10, *nunc cuncta ueris; frondibus annuis / crinitur arbos*. Gli elementi distintivi della primavera, qui estesi all'intero anno, sono gli stessi che vengono negati nell'inverno perpetuo della Scizia virgiliana, *Georg.* 3, 353, (*neque ullae*) *aut herbae campo apparent aut arbore frondes* (vd. 207-208n.); la presenza di *pabula* è negata altresì nell'eterna estate della zona torrida del mondo in [Tib.] 3, 7, 162, *nec frugem segetes praebent neque pabula terrae*.

209-220. Il giardino di Flora: felicemente sposata, Flora risiede ora in un *hortus* collocato nei terreni di sua proprietà. La stabilizzazione della ninfa, non più errante come all'inizio, ma chiusa in uno spazio delimitato, è coerente con la nuova dignità matronale, e avvia la transizione dall'immaginario favoloso del mito a una realtà più concreta e vicina alla sensibilità civica del popolo romano. Diversamente che per Pomona, per la quale il giardino chiuso è garanzia di incolumità contro i seduttori, e quindi immagine stessa della castità (*Met.* 14, 641-634; Aresi 2017, 143-150), per Flora esso rappresenta il premio della verginità perduta.

Anche l'elemento floreale sembra inserirsi nel contesto con un apporto inverso rispetto alla comune tradizione che fa di esso un simbolo per eccellenza dell'integrità femminile, di solito per sottolineare il passaggio alla condizione opposta (cf. tra tutti *Cat.* 62, 39-47; anche i fiori raccolti da Proserpina prima del rapimento evocano la condizione virginale, *Met.* 5, 392-394; vd. Rosati *ad loc.* con rimando all'archetipo di [Hom.] *Hymn.* 2, 6-8). Nel caso di Flora, al contrario, l'*hortus* è riempito di fiori pregiati proprio dal marito, che le conferisce il dominio sull'elemento naturale. L'anomalia è esito dello slittamento verso una concezione matronale della dea, che grazie al marito acquisisce uno spazio definito e un'autorità nuova; Basso 2019.

L'*hortus* di Flora conserva, tuttavia, diverse caratteristiche in linea con l'immaginario favoloso che fa da sfondo alla sua personalità delle origini: è *fecundus* come il *campus felix* che era patria di Clori (197); la sua descrizione rispecchia il modello tipico del *locus amoenus* e la frequentazione di Ore e Grazie aggiunge un tocco di preziosità dal sapore ellenistico. Per il motivo del *locus amoenus* nel passo vd. ora (con osservazioni non sempre convincenti) Radiminski 2018.

209. est mihi fecundus dotalibus hortus in agris: per la struttura del v. cf. *Her.* 4, 163, *est mihi dotalis tellus, Iouis insula, Crete*. Il *fecundus* (più avanti *fertilis*, v. 316) *hortus* di Flora eredita le caratteristiche del *campus felix* in cui è collocato. Per il nesso cf. *Colum. De re rust.* 10, 1, 1, 372, *Priap.* 24, 1, e similmente *Tib.* 2, 1, 44, *fertilis h.*, *Verg. Georg.* 4, 118, *pinguis h.* (*Serv. ad loc.*, *pingues hortos: fecundos*), *Mart.* 13, 20, 1, *felicibus h.*

Nulla esclude, teoricamente, che i terreni di cui si parla costituiscano il patrimonio dotale di Flora (tanto più che saranno definiti anche *dotas* più avanti, v. 319), ma più probabilmente, per la maggiore attenzione ai privilegi ascrivibili al marito divino, *dotalis* andrà inteso come “given as a wedding present (by the bridegroom to the bride)” (OLD s.v. 1b), come in [Verg.] *Eleg. in Maec.* 1, 54, *Stat. Theb.* 9, 425 (*Dewar ad loc.*), *Claud.* 1, 28; TLL 5, 2054, 79ss. Per il dono di nozze dello sposo cf. anche i paradossali *iugalia dona* di *Met.* 3, 309.

210. aura fouet: la presenza convenzionale della brezza primaverile nel *locus amoenus* è rivitalizzata dalla presenza di Zefiro come personaggio attivo nella vicenda. Non è eccessivo ritenere che nella presenza dell'*aura* si nasconda Zefiro stesso, che, intiepidendo il giardino, continua a beneficiare la moglie con i suoi doni. Non va dimenticato, d'altra parte, che Zefiro possiede virtù generative (cf. la *genitabilis aura Fauoni*, *Lucret.* 1, 11), applicate soprattutto alla

crescita dei fiori, Cat. 64, 282, *aura aperit (parit?) flores tepidi fecunda Fauoni* (vd. 201-206n.). È possibile altresì che il verbo richiami l'etimologia stessa del nome latino di Zefiro, *Fauonius*, per il quale è attestata una relazione semantica con *fouere*, Plin. *Nat. Hist.* 16, 93, *hic est genitalis spiritus mundi a fouendo dictus, ut quidam existimauere*; Isid. *Orig.* 13, 11, 8, Maltby s.v. *Fauonius*. Per *fouere* detto di venti e sim. cf. *Met.* 7, 818, Sen. *Oed.* 37, Manil. 5, 565-566.

liquidae fonte rigatur aquae: un altro dato convenzionale nella rappresentazione del *locus amoenus*, cf. Liv. 1, 21, 3, *lucus erat quem medium ex opaco specu fons perenni rigabat aqua*. La frase richiama l'immagine ricorrente dell'*hortus (in)riguus*, cf. *Rem.* 193, *Met.* 8, 646, Hor. *Serm.* 2, 4, 16, Calp. Sic. *Ecl.* 2, 35, [Verg.] *De ros.* 5.

Il testo stampato dalla maggior parte degli editori moderni è ricostruito sulla base dei codici recenziori, mentre quelli più autorevoli hanno *liquidae sponte rigantur aquae*, “acque limpide lo irrigano spontaneamente” (cioè senza irrigazione artificiale). Quest'ultima lezione istituisce un parallelismo sintattico rispetto a *aura fouet*, ma presenta la difficoltà di un uso deponente di *rigare*, non altrimenti attestato in latino e difeso solo da Pighi sulla base della coniazione virgiliana di *Aen.* 11, 160, *bellantur Amazones arma* (Flobert 1975, 212). La lettura *fonte rigatur* semplifica notevolmente il testo, introducendo una lieve variazione sintattica rispetto a *aura fouet*, ma recuperando *hortus* come soggetto; per una struttura simile cf. *Am.* 3, 9, 25-26, *adice Maeoniden, a quo ceu fonte perenni / uatum Pieriis ora rigantur aquis*. Una soluzione “intermedia” come quella di Bömer, *liquidae fonte rigantur aquae* (ricostruita anche questa da codici minori), appare poco persuasiva: sarebbe da intendere come soggetto non l'*hortus* bensì gli *agri*, con una svolta sintattica davvero poco elegante (non a caso soppressa dalla traduzione tedesca, “mit einer Quelle frischen Wassers”).

211. generoso flore: *generosus*, “nobile, pregiato” (Wiseman, “noble flowers”, come già Frazer), si addice al dono di un marito divino e allo stesso tempo anticipa l'imminente comparsa di fiori “nobili” (cioè nobilitati dalla tradizione letteraria) che Flora creerà da personaggi del mito. L'aggettivo non si trova altrove per i fiori, ma ricorre spesso per altri prodotti agricoli, specialmente la vite e il vino, cf. *Met.* 4, 765, *generosi munere Bacchi* (in 8, 710 trasferito ai colli, *et Surrentino generosos palmite colles*, Hardie *ad loc.*), *Rem.* 567, Hor. *Serm.* 1, 15, 18; TLL 6.2, 1801, 82ss. Non sembra sostenibile in latino il senso traslato equivalente a quello dell'italiano “generoso” (nel senso di “elargito generosamente”, quindi “abbondante, copioso”), come in Canali e Stok (“riempito copiosamente di fiori”). Unico possibile indizio in tal senso è in un'accezione isolata (“tamquam a generando ortum, non a bono genere, i.q. fertilis [πολύγονος]”) registrata da TLL 6.2, 1802, 30ss. per l'occorrenza di Verg. *Aen.* 10, 174, *insula* (scil. *Iliua*) *inexhaustis Chalybum generosa metallis*, sulla scorta di Servio (interpretazione accettata da Harrison *ad loc.*), ma il senso di abbondanza sarebbe influenzato da *inexhaustis* (come qui da *impleuit*). Si noti, comunque, che quest'ultimo significato si adatta bene alla terra (*fertilis*; allo stesso modo il greco πολύγονος, “producing much offspring, prolific”, OLD s.v.), mentre qui *generosus* è attribuito al prodotto stesso.

212. arbitrium tu, dea, floris habe: “abbi il dominio, o dea, dei fiori”. L'interpunzione non rispecchia l'ambivalenza di *floris*, che specifica idealmente anche *dea* (l'*ordo uerborum* non può essere casuale). È curioso che accostato a *dea* si trovi il genitivo *floris*, particolarmente somigliante, a livello fonetico, a *Chloris*: un ultimo accenno al passato della dea, proprio nell'atto di istituire il suo nuovo ruolo divino? In [Verg.] *De ros. nasc.* 21 sarà Venere a essere definita *dea floris* (per la relazione tematica tra le due dee vd. Fabbri 2019, 57-60).

Per *arbitrium* riferito alla sfera d'influenza di una divinità cf. *Trist.* 5, 3, 18, Cic. *Pro Rosc. Amer.* 131, 3, Sen. *Suas.* 3, 3, 11; TLL 2, 412, 17ss. Per l'attribuzione di una prerogativa divina in cambio della violenza vd. ancora 205-206n.

213-214: il distico continua l'idea di abbondanza già espressa nel precedente (*impleuit*), per sottolineare ancora l'eccezionale profitto che Flora ha tratto dal matrimonio, in questo caso attraverso un'iperbolica *ποικιλία* (non sono i fiori ad essere infiniti, ma addirittura i colori). Il tema del colore caratterizza tutto questo passaggio "ellenistico" (*uariarum ... comarum, pictis ... uestibus, unius tellus ante coloris erat*). Per un'idea simile cf. 4, 429, *tot fuerant illic, quot habet natura, colores, / pictaque dissimili flore nitebat humus*.

Un riferimento a una connotazione oratoria del concetto di *color* (la varietà degli stili del discorso) vede qui Tola 2009: "Flora experimenta su proprio jardín 'retóricamente' cuando intenta traducir en lenguaje la riqueza floral de su espacio"; vd. anche Radiminski 2018 con qualche forzatura.

213. digestos ... numerare colores: "ordinare i colori e contarli"; *digestus* rimanda a uno spiritoso tentativo di classificazione (ma dei colori, non delle specie), vanificato da un'abbondanza irrazionale (*numerare ... numero copia maius erat*). *Digerere* ricorre nel poema per indicare alcune suddivisioni "fondative" della civiltà romana: 1, 1, *tempora cum causis Latium digesta per annum*; 1, 27-28; 6, 83-84. Inoltre, nella poesia erotica rimanda a un'idea di *cultus* in relazione alla capigliatura (*Am.* 1, 7, 11; 1, 14, 19), non estranea anche a questo contesto, considerando che nel distico successivo si parlerà di *uariarum comarum (florum)*.

214. nec potui: numero copia maior erat: l'asindeto, unito alla ripresa lessicale (*numerare ... numero*), esprime efficacemente la spiritosa rassegnazione di Flora, che certamente ha qualcosa di patetico nella dizione: cf. la ricorrenza di *nec potui* in contesti più intensi, *Her.* 16, 105, *nec potui debere mihi spem longius istam*, *Met* 13, 947, *nec potui restare diu*, *Pont.* 2, 5, 30, *nec potui coepti pondera ferre mei*.

215-220. un breve sezione, delimitata in *Ringkomposition* dalla ricorrenza delle *comarum* (v. 220n.), introduce il lettore in una "giornata tipo" nel giardino di Flora. Il motivo letterario dell'apertura di un nuovo giorno è qui adattato con eleganza al contesto naturalistico, attraverso la delicata immagine della rugiada scossa via dalle piante (*excussa pruina*): cf. [Verg.] *De rosis nasc.* 11-14, *uidi Paestano gaudere rosaria cultu / exoriente nouo roscida Lucifero. / Rara pruinosis canebat gemma fructibus / ad primi radios interitura die* (sul rapporto tra i due passi vd. 209-220n. e n. succ.). Segue la rappresentazione, dai toni fortemente pittorici, del corteggio di Flora, costituito da Ore e Grazie, due gruppi di divinità tradizionalmente associate, nella cultura greca, all'ambito dei fiori e a raffigurazioni primaverili. Difficile stabilire se Ov. abbia in mente qualche modello (letterario o pittorico) preciso o attinga genericamente a una tradizione iconografica ben consolidata fin da Omero. In alcune circostanze si trova la presenza congiunta di Ore e Grazie, come in un fr. dei *Cypria* (fr. 4 Bern.), dove le dee sono impegnate nella vestizione di Afrodite. Particolarmente degno d'attenzione è anche il sesto *Inno* omerico, ad Afrodite, dove si dice che la dea, portata da Zefiro a Cipro, viene accolta dalle Ore, che la adornano con fiori e gioielli, gli stessi di cui esse, a loro volta, si adornano quando allietano con la danza gli dei.

215. roscida ... pruina: per l'evaporazione della rugiada notturna come indicazione del passaggio al nuovo giorno cf. 6, 730, *et e pratis uda pruina fugit*; cf. anche 3, 357, *mollis erat tellus rorata mane pruina*; [Verg.] *De rosis nasc.* 13-14 (cit. n. prec.). *Roscida* (da *ros*, "rugiada") qualifica *pruina*, chiarendo che il passaggio qui descritto è dalla notte al giorno e non, come sarebbe impensabile nel giardino di Flora, dall'inverno alla primavera (*pruina* è anche la brina invernale): *contra* Brookes *ad* 5, 207-208. Cf. anche *matutina p.*, *Met.* 3, 488, *Prop.* 2, 9, 41; Bömer *ad* 6, cit. *Roscidus* ricorre, in senso traslato, anche per Espero, 2, 314 (con Robinson *ad loc.* per la presenza della rugiada nella rappresentazione della notte), Aurora, *Ars* 3, 180 (le sue briglie in *Am.* 1, 13, 10), la Luna, Verg. *Georg.* 3, 337.

216. uariae radiis intepuere comae: *coma* è spesso metafora, come in italiano, per la chioma degli alberi (cf. per es. 3, 34, *Met.* 11, 46-47), ma anche i fiori possono essere, collettivamente, la “chioma della terra”, come in Colum. *De re rust.* 10, 1, 1, 277, *Telluris que comas* (più spesso è il grano, *Fasti* 3, 854, Tib. 2, 1, 48, Prop. 4, 2, 14). Qui però *comae* indica piuttosto le “variopinte corolle” (Stok) dei fiori, riprendendo un uso virgiliano, cf. *Georg.* 4, 122-123, *sera comantem / narcissum* (da cui anche Colum. *De re rust.* 10, 98, *narcissique comas*; [Verg.] *De ros. nasc.* 33, 37); 4, 137, *ille comam mollis iam tondebat hyacinthi*.

Un sostegno al richiamo virgiliano è fornito anche dalla rarità del verbo, *intepesco* (o *intepo*), che non compare prima di *Aen.* 10, 570 (ma in contesto bellico), *ut semel intepuit* (scil. *sanguine*) *mucro*, ed è poi sfruttato nella poesia augustea solo da Ov., qui e in *Her.* 10, 54, *strataque quae membris intepuere comis* (poi Stat. *Theb.* 2, 342; 5, 114); la forma non incoativa, *intepo*, è usata una volta sola da Prop. 4, 1, 124 (poi Pers. 6, 7, Stat. *Theb.* 2, 377), e altrettanto rara è anche la forma *simplex*, *tepesco* (Verg. *Aen.* 9, 701, Ov. *Met.* 1, 63; 3, 412).

217. pictis incinctae uestibus: il nesso ricalca Verg. *Georg.* 4, 342, *pictis incinctae pellibus ambae* (Clio e Beroe tra le ninfe che si raccolgono attorno a Cirene), che a sua volta ha alle spalle Call. *Hymn.* 3, 42-43 (Thomas *ad loc.*); ma qui ovviamente le vesti variopinte sono rivisitate nel contesto floreale, anche in riferimento alle pratiche rituali dei *Floralia*, che prevedevano appunto un abbigliamento vistoso (cf. vv. 355-358). Una raffigurazione simile delle Ore si ritrova in un inno a loro dedicato nel *corpus* orfico, [Orph.] *Hymn.*, 43, 6, *πέπλους ἐννύμεναι δροσεροῦς ἀνθῶν πολυθρέπτων*.

Horae: le Ὥραι della tradizione greca, personificazione delle quattro stagioni, ma soprattutto della primavera. Nella genealogia esiodea sono le tre figlie di Zeus e Temi, chiamate Eunomie, Dike e Eirene (*Theog.* 901-902), ma variazioni nel numero e nell’onomastica sono attestate da Hyg. *Fab.* 183, che nella sua lista riporta alcuni nomi particolarmente predisposti a rientrare nella sfera di influenza di Flora, come Auxo, Karpo e Thallo (le ultime due, peraltro, erano oggetto di un culto specifico dell’Attica, West *ad Theog.* cit.). Il loro statuto ancillare è consolidato fin da Omero, che nell’*Iliade* ne fa le custodi delle porte dell’Olimpo, *Il.* 5, 749; 8, 393, e dei cavalli di Era, 8, 433 (entrambe le mansioni sono riprese da Ov., *Met.* 2, 118 e *Fasti* 1, 125).

La loro particolare familiarità con i fiori (ὥραι πολυάνθεμοι, Pind. *Ol.* 13, 17) è un dato antico, risalente già a Hes. *Op.* 74-75, dove esse contribuiscono all’ornamentazione floreale di Pandora, ἀμφὶ δὲ τὴν γε / Ὥραι καλλίκομοι στέφον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν (West *ad loc.*, “the Horai operate with flowers that are their special concern”). In un fr. dei *Cypria* le troviamo impegnate insieme alle Cariti a vestire Afrodite (fr. 4 Bern.), un’immagine che ritorna molto simile anche nel sesto *Inno* omerico (vd. 215-220n.), mentre nel terzo *Inno* omerico esse danzano insieme ad altre divinità (tra cui, di nuovo, le Cariti) attorno ad Apollo. Tale rappresentazione “floreale” delle Ore trova particolare accoglienza nella sensibilità ellenistica, per cui cf. soprattutto la loro comparsa nell’*Inno ad Apollo* di Callimaco, dove raccolgono fiori al soffio di Zefiro, *Hymn.* 2, 81-82, ἄνθεα μὲν φορέουσιν ἐν εἴαρι τόσσα περ Ὥραι / ποικίλ’ ἀγινεῦσι ζεφύρου πνεῖοντος ἐέρσην; vd. Gow *ad Theocr. Idyll.* 1, 150 (in *Theocr.* cf. anche 15, 103-105, ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεὶ τι φορεῦσαι); per l’*Inno orfico* alle Ore vd. n. prec.

Piuttosto scarsa è invece la loro presenza nella letteratura latina, dove alla personificazione delle stagioni (gr. ὥραι) tende a sovrapporsi quella delle ore del giorno (lat. *horae*), cf. *Met.* 2, 26 (sono disposte a intervalli regolari attorno al sole); vd. soprattutto Williams *ad Aen.* 3, 512. In generale vd. Roscher 1.2, 2712-2741, per l’iconografia antica LIMC 5.1, 510ss.

218. inque leues calathos: il *calathus* è un oggetto frequente nella poesia augustea, a partire da Verg. *Ecl.* 2, 46 (ma cf. già Cat. 64, 319, *uirgati ... calathisci*), sovente connesso, come qui

(*leues*), a un'idea di grazia e leggerezza, sia per il materiale flessibile con cui è intrecciato (di solito vimini, cf. 4, 435, *haec implet lento calathos e uimine nexos*, Prop. 3, 13, 30), sia per il suo contenuto (fiori o altri elementi vegetali, cf. 2, 742, *ante torum calathi lanaque mollis erat*).

Ma *leuis* si presta ad evocare il dominio della poesia leggera (347n., *scaena leuis decet hanc*) e perciò si adatta particolarmente al contenitore dei “doni di Flora”, che al termine del passo, in una invocazione ricca di suggestioni metaletterarie, diventeranno il simbolo stesso dell'ispirazione poetica (*sparge precor donis pectora nostra tuis*, 378).

munera nostra: la signoria sui fiori acquisita da Flora fa sì che essi possano essere ora definiti “suoi doni” (il *plurale maiestatis*, usato raramente da Flora, tradisce forse la soddisfazione della dea per la sua nuova competenza). Per quest'uso antonomastico di *munera* (i *munera Florae* diventano ovviamente, in bocca alla dea stessa, *munera nostra*), in associazione a una divinità “patrona” dell'oggetto in questione (spesso prodotti agricoli), cf. Rem. 3-4, *Cerealia munera* (anche in *Met.* 11, 121-122; 13, 639, *Pont.* 3, 8, 11), Verg. *Georg.* 3, 526-527, *Bacchi munera* (anche Ov. *Ars* 1, 565); cf. anche Cat. 68a, 10, *muneraque et Musarum hinc petis et Veneris*.

219. Charites: come le Ἐραῖαι, anche le Χάριτες (lat. *Gratiae*) appartengono alla più antica tradizione mitologica, cui fanno riscontro peraltro culti religiosi attestati in diverse località della Grecia (la principale è Orcomeno, Pind. *Ol.* 14, West *ad Theog.* cit. *infra*). Nell'*Iliade* una di loro, Pasitea, è promessa in sposa da Era a Hypnos in cambio della sua collaborazione (*Il.* 14, 267-269), mentre una seconda, senza nome, è moglie di Efesto (18, 381-382). Nella versione esiodea, se le Ore sono figlie di Temi, le Grazie discendono dalla moglie successiva di Zeus, Eurinome, *Theog.* 907-909, e i loro nomi sono Aglaia, Eufrosine e Talia.

Come le Ore, fanno da corteggio a diverse divinità maggiori (cf. [Hom.] *Hymn.* 5, 95-96, αἶτε θεοῖσι / πᾶσιν ἑταιρίζουσι καὶ ἀθάνατοι καλέονται), ma, in quanto incarnazione della bellezza, sono perlopiù ancelle di Afrodite, preposte in modo particolare alla sua *toilette*, cf. Hom. *Od.* 8, 364-366, [Hom.] *Cypr.* fr. 4 Bern. (insieme alle Ore), [Hom.] *Hymn.* 5, 61-63 (preparano la dea per l'incontro con Anchise); Hor. *Carm.* 1, 4, 6. In ambito ellenistico è celebre l'apertura degli *Aitia* di Callimaco con il rito della Grazie di Paro (fr. 3-7 Pf.): l'invocazione finale alle dee sarà qui rielaborata da Ov. per chiedere la protezione di Flora (vv. 377-378n.); cf. anche Call. *Epigr.* 51 (Berenice è annoverata tra le Grazie), Theocr. *Idyll.* 16. Roscher 1.1, 873-874; LIMC 3.1, 191-210.

La traslitterazione *Charis*, qui per richiamare visibilmente l'immagine greca tradizionale delle dee, è generalmente evitata in poesia latina: oltre che qui è solo in Lucr. 1162 (dove peraltro la forma greca serve a sottolineare il tono ironico); per le *Gratiae* cf. invece Hor. *Carm.* 1, 4, 6; 3, 21, 22.

220. caelestes implicitura comas: con una certa eleganza la menzione finale delle *comae celesti* chiude ad anello questo quadretto della “giornata tipo” nel giardino di Flora, apertosi con l'immagine delle corolle intiepidite dal sole (vv. 215-216). Le chiome cui si fa riferimento possono essere tanto quelle delle Grazie stesse (cf. Stok, “corone con cui cingere le loro divine capigliature”), quanto quelle degli dei olimpici; il dettaglio si ricollega all'immaginario tradizionale, che vede sovente le Grazie impegnate nella vestizione di divinità maggiori (vd. 219n.); non si può escludere, altresì, un riferimento più preciso a qualche ritratto (letterario o artistico) specifico (vd. anche 215-220n.).

Implico per le capigliature sembra uno stilema virgiliano, *Aen.* 2, 552; 4, 148; 7, 136, [Tib.] 3, 6, 64, *debueram sertis implicuisse comas*.

221-228. In una nuova sezione Flora illustra i primi risultati della sua azione divina, attingendo a un patrimonio mitologico ben noto. Tutti i fiori da lei creati hanno origine da

celebri fanciulli del mito, soggetti a una metamorfosi naturalistica in seguito a vicissitudini perlopiù traumatiche: il motivo conduttore è infatti quello del *uulnus*, v. 228.

È l'argomento stesso a stimolare una lettura che vada oltre il semplice livello letterale, e d'altra parte il resoconto di Flora fa ricorso a un repertorio concettuale tipico della riflessione metapoetica. La sezione è inaugurata dall'importante predicativo *prima* (ripetuto due volte in apertura di esametro), chiara rielaborazione del motivo tipico del *primus ego* che sembra "sfidare" implicitamente il modello di riferimento, quello delle *Metamorfosi* (vd. anche n. succ.). Al tema del primato si affianca quello della novità: i *noua semina* sparsi nel mondo producono nuovi fiori e, a un altro livello, nuove storie. Anche questo sintagma tematizza il dialogo con le *Metamorfosi*: i *noua semina* di Flora richiamano i *noua corpora* cantati da Ov. (*Met.* 1, 1-2), di cui rappresentano, in un certo senso, il presupposto "scientifico" (*semina* è termine lucreziano, a partire da *Lucret.* 1, 59); ma con una svolta abbastanza singolare, Flora sceglie di trattare in termini mitologici, piuttosto che naturalistici, la sua opera di creazione, invadendo a sorpresa lo spazio del poeta stesso.

Le "ambizioni letterarie" di Flora si intravedono in diverse altre allusioni al mondo della creazione poetica: nel dettaglio del dolore di Giacinto che rimane "trascritto" sui suoi petali, *et manet in folio scripta querella suo* (con *manet* come termine "tecnico" della poesia metamorfica; 224n.); nel motivo della gloria assicurata ad altri con la propria opera (*de quorum per me uolnere surgit honor*), cui l'Ov. della produzione erotica è assai sensibile: cf. in part. *Am.* 2, 17, 28, *et multae per me nomen habere uolunt*, qui agevolmente riadattato da Flora (*nomen habes*, v. 225; *per me surgit honor*, v. 228); più avanti ancora nella menzione di Marte, nato dalle sue *artes* (229). Ma la pretesa di Flora di garantire la fama grazie alla metamorfosi floreale produce una significativa comunione di intenti con il poeta stesso: se i fanciulli sono famosi perché Flora li ha trasformati in fiori, è altrettanto vero che i fiori sono famosi perché Ov. li ha cantati nei suoi versi. Questa ambiguità di fondo è ben illustrata dalla menzione di Narciso, v. 225, *tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos*: se si deve a Flora che il nome di Narciso sia presente nei giardini (accezione letterale di *nomen*, "il tuo nome è presente nei giardini"), si deve certamente a Ov. che tale fiore abbia fama nei giardini "raffinati" (accezione traslata di *nomen* e di *cultus*, vd. anche 225n.). È questa giocosa competizione, continuamente suggerita, tra il poeta e il personaggio, entrambi prolifici *auctores*, a fare di Flora un manifesto poetico vivente.

Chiu 2016, 166-167, Newlands 1995, 110; ora anche Leindecker 2019 con poche novità; per la relazione di Flora con la poetica metamorfica, in particolare, Tola 2009 e ora Rediminski 2018; Chiu 2016, 165-167.

221. prima: Flora mette in atto una rielaborazione tutta personale del motivo del *primus ego* (Thomas *ad Verg. Georg.* 3, 10-15), come sottolinea anche l'impiego di *nouus* (*noua semina*), ovviamente nell'ottica di uno scherzoso antagonismo con le *Metamorfosi* ovidiane (il poema dei *noua corpora*), da cui prenderà molta della sua materia; Chiu 2016, 166, Tola 2009. A un altro livello, il ruolo di *protos eures* naturalistico, rivendicato da Flora di contro a una situazione di arretratezza precedente, la pone su un piano di ideale affinità con primati analoghi attribuiti a divinità di vocazione agreste, spesso nell'ottica di un progresso di civiltà, all'interno del quale la dea rivendica un contributo suo proprio; cf. Cerere, 4, 401, *Met.* 5, 341-343, *prima Ceres unco glaebam dimouit aratro, / prima dedit fruges alimentaque mitia terris, / prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus* (si ricordi la menzione dei fiori come *munera nostra* al v. 218); *Am.* 3, 10, 12-13, *prima Ceres docuit turgescere semen in agris*, e già *Verg. Georg.* 1, 147; Osiride in *Tib.* 1, 7, 31, *primus inexpertae commisit semina terrae*, e in generale gli dèi della campagna, *Tib.* 2, 1 37-42.

Sul problema del rapporto tra le competenze "tecniche" di Cerere e Flora vd. *Intr.* § 3; Fabbri 2019, 31-37, Fantham 1992b.

per immensas ... gentes: cf. *Trist.* 4, 9, 19, *nostra per immensas ibunt praeconia gentes*. La serie dei meriti di Flora si apre prevedibilmente con una movenza iperbolica, che comporta una notevole amplificazione dello spazio. *Inmensus* (da *metior*) protrae la componente “irrazionale” del discorso fondata sul concetto del calcolo, cf. v. 214, *numero copia maior erat*. Sull’aggettivo vd. l’ampia n. di Leiendecker 2019, 394.

sparsi noua semina: cf. *Met.* 4, 573 (Cadmò), *uipereos sparsi per humum noua semina dentes*: non è forse un caso che l’atto inaugurale di Flora, come nuova divinità dei fiori, richiami una frase attribuita a un fondatore per eccellenza (Tola 2009, 322). Nell’ ‘archetipo’ lucreziano, la dea è già impegnata a “spargere” fiori sulla via in cui passa Primavera (vd. n. succ.).

D’altra parte, l’immagine dello spargimento di *semina* doveva anche richiamare al lettore, quasi come un’implicita indicazione eziologica, suggerita anche dall’uso di *prima*, l’azione rituale delle *sparsiones*, che prevedeva il lancio di legumi alla folla del circo da parte degli edili. Su questa pratica, ben attestata per i *Floralia* (cf. per es. *Pers.* 5, 177-179) vd. in generale Nibley 1945; RE 6.2, 2750, 67ss.; persuasiva è la recente valutazione di Fabbri 2019, 170-173.

222. unius ... coloris: il colore è ovviamente elemento distintivo nell’azione della dea dei fiori; già in Lucrezio l’arrivo di Flora in primavera è segnalato dalla presenza del colore e del profumo (il secondo è sfruttato da Ov. in altri punti strategici del passo, vv. 194; 376; Intr. § 3), cf. *Lucret.* 5, 739-740, *Flora quibus mater praespargens ante uiai / cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet*. Nelle movenze dell’autorappresentazione il contrassegno personale fornisce l’occasione per l’ennesima (spiritosa) esagerazione retorica, che tuttavia rivela qualcosa sullo “spirito” del personaggio. La monotonia cromatica, infatti, non è un aspetto privo di implicazioni emozionali: in *Fasti* 4, 489-490 lo stesso dato visivo del *color unus* è sfruttato per descrivere l’incedere della notte (*iam color unus inest rebus tenebrisque teguntur / omnia*), ma è anche corrispettivo esteriore della disperazione di Cerere. Facilmente, dunque, il lettore contemporaneo avrebbe giustificato l’iperbole di Flora pensando al carattere gioioso e spensierato del suo culto.

223-228. I nuovi fiori creati da Flora rappresentano l’esito di metamorfosi naturalistiche di famosi fanciulli del mito. I cinque personaggi citati compaiono tutti nelle *Metamorfosi*; la loro presenza nel poema esametrico va dalla semplice menzione (Croco, Attis) all’ampio resoconto narrativo (Giacinto, Narciso, Adone), una disparità che tende a essere livellata nell’elenco dei trofei di Flora, dove i deboli accenti di coinvolgimento emotivo per i primi due personaggi cedono presto il posto a una preterizione, che scivola rapidamente verso l’orgogliosa affermazione dei meriti della dea (*per me*) nell’ultimo verso. In quest’ottica va letta anche la tendenza a oscurare il ruolo e la presenza di tutte le divinità implicate in queste vicende (Apollo, Venere, Cibele), chiaro segno della volontà di Flora di definire un ambito circoscritto in cui elevarsi, in virtù del privilegio di Zefiro (v. 212), quale unica vera autorità (vd. Chiu 2016, 166-167, «in Ovid’s epic, there are many causes of flowers, but in the *Fasti* there is only one»). Va comunque notato che, pur in un’ottica di competizione con le versioni parallele, Flora si attribuisce più che altro una competenza “tecnica”: essa agisce, in un certo senso, da “professionista” della metamorfosi floreale, senza usurpare lo spazio delle altre divinità coinvolte personalmente (e sentimentalmente) nelle vicende in questione.

223-224. Giacinto: la storia del giovane amante di Apollo, legata alla festa spartana degli Ὑακίνθια, è narrata da Ov. per esteso in *Met.* 10, 162-219. Il figlio di Amicla (o di Ebalò, secondo alcune fonti) è oggetto d’amore del dio, che per seguirlo trascura i luoghi a lui più cari. Durante un gioco all’aperto, il disco lanciato da Apollo, rimbalzando sulla terra, ferisce mortalmente il ragazzo. Dal suo sangue nasce un nuovo fiore, sui cui petali è iscritto per sempre il lutto di Apollo. La vicenda mitica è nota in forma frammentaria (anche senza la metamorfosi

floreale) almeno da Hes., fr. 171 M.-W.; cf. anche Apoll. 1, 3, 3, Eur. *Hel.* 1469-1474; per la trasformazione in fiore vd. in part. Nic. *Ther.* 901-906, Paus. 3, 19, 5, Lucian. *Dial. deor.* 14. Nella letteratura latina le testimonianze maggiori rimangono quelle di Ov., per cui cf. anche una breve allusione in *Ib.* 287-288; Hyg. *Fab.* 271. Roscher 1.2, 2759-2766, Forbes Irving 1990, 280-282, LIMC 5.1, 146ss., Reed *ad Met.* 10, 162-219.

Dal confronto con l'altra versione ovidiana emerge in modo vistoso la soppressione del ruolo di Apollo, che nelle *Met.* è indicato chiaramente come responsabile della trasformazione (10, 214, *is enim fuit auctor honoris*); su questa tendenza dell'esposizione di Flora vd. 223-228. Più difficile è valutare l'intervento della dea su un altro dato tradizionale, ma non presente nel dettato delle *Met.* Secondo alcune versioni del mito, Zefiro, anch'egli innamorato di Giacinto, avrebbe deviato il disco di Apollo contro il ragazzo per gelosia. Non si può escludere che questa versione sia antica, in quanto attestata già nel *corpus* del mitografo Palefato, cf. [Palaeph.] 46, ma è riportata solo da fonti più tarde, Paus. cit., Lucian. cit., Nonn. *Dionys.* 10, 255 (Serv. *ad Ecl.* 3, 63 parla di Borea e non di Zefiro). Ov. non ne fa menzione, almeno esplicitamente, nemmeno nel lungo resoconto delle *Met.* La suggestione di Reed *ad* 10, 178, che nel nesso *aerias ... in auras* legge una possibile allusione al ruolo del dio, appare forse eccessiva. Purtroppo l'assenza di dati cronologici precisi oscura la portata della citazione di Flora: se davvero, nella mente del lettore, Zefiro fosse implicato nella vicenda, è chiaro che la dea avrebbe tutte le ragioni per passare sotto silenzio un dettaglio imbarazzante (soprattutto alla luce di tutte le soddisfazioni coniugali appena esposte), e sarebbe altresì curioso che il primo fiore da lei creato fosse collegato agli amori insoddisfatti del marito.

223. Therapnaeo ... de sanguine: cf. *Met.* 10, 210-213, *ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, / desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro / flos oritur*; cf. anche Lucian. *Dial. Deor.* 14, ἀπὸ τοῦ αἵματος ἄνθος ἀναδοῦναι τὴν γῆν ἐποίησα ἡδίστον (è Apollo a parlare). L'aggettivo *Therapnaeus* si riferisce all'ambientazione spartana del mito, essendo Terapne un centro abitato poco lontano da Sparta (Paus. 3, 19, 7ss.). Nel racconto delle *Met.* la provenienza laconica del giovane è richiamata mediante attribuiti analoghi, *Amyclides* (10, 162), *Taenarides* (10, 183), *Oebalius* (10, 196; cf. anche 13, 395-396 e *Ib.* 588), tutti peraltro interpretabili sia come toponimi sia come patronimici (vd. Reed ai vari passi). Qui Flora seleziona un epiteto non presente nella versione parallela, ritagliandosi implicitamente uno spazio di autonomia nella narrazione. L'aggettivo ricorre in Ov. altre due volte, *Her.* 16, 198, *Ars.* 3, 49, in entrambi i casi per Elena, che a Terapne era oggetto di particolare venerazione nel *Menelaion* (*Her.* 6, 61, 3, Paus. 3, 19, 9). Il nesso *sanguen T.* sarà ripreso in diverso contesto da Sil. *Pun.* 8, 412, *Therapnaeo a sanguine Clausi*, con riferimento alla supposta origine spartana dei Sabini (per cui cf. anche *Fasti* 1, 260, *Oebalii ... Tati*; 3, 230).

224. et manet in folio scripta querella suo: ritorna il tema della *querella*, che prima segnava la felicità coniugale di Flora (v. 206) e ora al contrario è esito di un amore infelice. Se Zefiro fosse davvero implicato come amante nella vicenda di Giacinto (vd. 223-224n.), la ripresa lessicale, in forma oppositiva, non sarebbe così innocua da parte di Flora. La dea impiega una fraseologia legata alla composizione letteraria (*scripta*; Radiminski 2018) nell'ottica di una competizione con il poeta delle *Metamorfosi* (221-228n), nella quale rientra anche l'uso di *manet*, tematicamente connotato: cf. per es. *Met.* 1, 552; 3, 399; 4, 538; 9, 320; 15, 170. Il dettaglio si riferisce al dato tradizionale del lamento che sembra iscritto sui petali del fiore, ma qui Flora si discosta ancora dalla versione delle *Met.*, secondo cui il lamento sarebbe quello di Apollo e non di Giacinto, 10, 215-216, *ipse* (scil. *Apollo*) *suos gemitus inscribit et AI AI / flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est*; Forbes Irving 1990, 281. Il dettato delle *Met.* ricorda anche la seconda tradizione sul lamento del giacinto, relativa al ricordo del suicidio di Aiace, 10, 207-208.

225-226. Narciso: anche la seconda creazione florale citata da Flora è oggetto di un'ampia e brillante narrazione delle *Met.*, 3, 339-510 (intrecciata nella prima parte con la vicenda parallela di Eco). Narciso, figlio del fiume Cefiso e della ninfa Liriope, dopo aver disprezzato le attenzioni di ragazzi e ragazze (tra cui appunto Eco), per via della maledizione di una amante respinto si innamora della propria immagine riflessa in uno specchio d'acqua, e si consuma lentamente fino alla morte. Al momento della sepoltura il corpo è scomparso, lasciando il posto a un fiore dai petali bianchi che prende il nome dal ragazzo, 3, 509-510, *nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem / inueniunt foliis medium cingentibus albis*. La vicenda mitologica deriva probabilmente da antecedenti ellenistici, ma per noi non risale più indietro del I secolo a. C.; vd. Bömer e Barchiesi-Rosati *ad Met.* 3, 339-510; Rosati 1983, 10-13; Forbes Irving 1990, 282. A differenza che nel caso precedente, Flora non deve qui concorrere con divinità maggiori coinvolte nella vicenda; la sua azione si integra anzi in modo ottimale nello spazio lasciato aperto dal racconto delle *Met.*, in cui la trasformazione floreale non era attribuita a nessuna particolare autorità divina.

225. tu quoque nomen habes: l'espressione è volutamente ambigua e si riferisce sia alla fama che il fiore possiede (OLD s.v. *nomen* 11), sia, più letteralmente, alla presenza del nome del ragazzo Narciso nei giardini dopo la trasformazione floreale. Il concetto del *nomen habere* è spesso in Ov. "riferito all'immortalità procurata dalla poesia", Pianezzola *ad Ars* 3, 536; cf. anche *Am.* 2, 17, 28; 3, 9, 31, e 221-228n. Si noti, in questa prospettiva, la vicinanza tematica e linguistica anche con Hor. *Carm.* 3, 13, 13 (l'ode alla fonte di Bandusia), *fies nobilium tu quoque fontium*.

Tu quoque è formula ricorrente di allocuzione in poesia, spesso, come qui, a inizio di frase (1, 12; 2, 50; 3, 721, e cf. Verg. *Aen.* 7, 1, in apertura di libro epico); per l'uso al termine di una serie di paradigmi vd. McKeown *ad Am.* 1, 9, 39, e cf. l'ulteriore progresso segnato da *Mars quoque* al v. 229.

cultus ... per hortos: il nesso ricorre anche in 2, 703, *Met.* 5, 535; 14, 656, e rimanda il lettore agli eleganti giardini delle ville aristocratiche di fine I secolo (ampie sezioni del trattato di Columella sono dedicate al *cultus hortorum*), un richiamo coerente con la veste "borghese" e matronale di cui Flora si è rivestita finora. Ma allo stesso tempo *cultus* può rimandare, specialmente in Ov., anche a una dimensione letteraria, per cui cf. *Am.* 1, 15, 28, *culte Tibulle* (= 3, 9, 66); 3, 15, 15; *Ars.* 3, 341-342, *cultra magistri / carmina* (con Gibson *ad loc.*), *Trist.* 4, 10, 50, *cultra carmina* (di Orazio); OLD s.v. 4b: i "colti giardini" sono dunque anche quelli della poesia (una poesia raffinata particolarmente vicina alla sensibilità ovidiana), in cui la vicenda di Narciso è nota grazie ai versi dello stesso Ov.

226. infelix, quod non alter et alter erat: il tormento di Narciso, che nel racconto delle *Met.* impegna Ov. in una catena infinita di frasi paradossali e giochi linguistici (per es. 464-466, *uror amore mei ... quid faciam? Roger anne rogem ... quod cupio mecum est: inopem me copia fecit*), è qui riassunto in unico concettismo, *non alter et alter eras*, che esprime il desiderio frustrato del ragazzo di essere allo stesso tempo due persone diverse, amante e amato. Già nelle *Met.* Narciso esprime un desiderio di "dissociazione", cf. 3, 454, *quid me, puer unice, fallis* (Barchiesi *ad loc.*, con rimando al passo presente: "non potersi fare in due per poi cercare l'unione perfetta è il nucleo della tragedia di Narciso"), 3, 467, *utinam a nostro secedere corpore possem* (ancora Barchiesi *ad loc.*, "il desiderio impossibile di trasformarsi da «uno» in «due»"; uguale Anderson *ad loc.*); così dunque nel commento di Flora, da intendere "infelice, perché non eri l'uno e l'altro" (*quod non eras alter et alter*); cf. Bömer: "weil du nicht [gleichzeitig] der eine und der andere warst", Frazer: "in that thou hadst not a double of thyself", Schilling: "de n'être pas à la fois ton image et toi même"; e ancora recentemente Wiseman: "you were not both one and the other". Diversa interpretazione (*quod non eras alter et (eras)*

alter) propongono Canali, “non eri un altro e insieme un altro tu eri”, Stok, “disperato per essere un altro senza essere un altro” e Le Bonniec, “être un autre sans être un autre”, con riferimento all’ambiguità dell’immagine riflessa, che è allo stesso tempo altra cosa rispetto al reale Narciso, eppure anche la stessa. La prima lettura sembra introdurre una sfumatura più scherzosa e imprevedibile perché, pensando al dramma di Narciso, si direbbe che esso consista proprio nell’essere “l’uno e l’altro”, mentre qui si afferma il contrario. Anche Flora, influenzata dall’argomento, inganna il lettore con una giocosa illusione linguistica.

227. quid ... referam: gli ultimi esempi sono raccolti in una forma ancora più sintetica, con una preterizione che ben si adatta alla loquacità della dea, e il cui effetto è quello di trascinare rapidamente il discorso verso un argomento “scottante”, la nascita di Marte. Coerentemente con le strategie destabilizzanti del discorso di Flora, tale preterizione non mette in luce *exempla* effettivamente sorvolabili, come le vicende appena citate di Giacinto e Narciso, già oggetto di ampia trattazione nelle *Met.*, bensì miti come quello di Croco e di Attis, che nel poema esametrico sono solo accennati, e che peraltro presentano qualche difficoltà erudita, il primo per la sua rarità, il secondo per il riferimento a una tradizione secondaria (vd. nn. succ.).

È curioso che proprio il mito di Croco, il primo di questa terna, sia inserito nel quarto libro delle *Met.* come culmine di una serie di riferimenti “evitati” (4, 276-284, *uulgatos taceo ... nec loquor ut ... praetereo*), prima della vicenda di Salmacide e Ermafrodito, introdotta per contrasto dal dato distintivo della *nouitas*, 4, 283-284: *et Crocon in paruos uersum cum Smilace flores / praetereo dulcique animos nouitate tenebo*. Non si può escludere che il modello ovidiano abbia agito su Flora più a fondo di quanto possa sembrare a prima vista: la menzione rara del mito di Croco, in testa a quest’ultimo elenco, attiva forse una relazione intertestuale che prepara il lettore a una vicenda dal carattere estremamente innovativo, com’è appunto quella della nascita di Marte.

Sulla formula *quid referam*, frequente in Ov., vd. McKeown *ad Am.* 1, 5, 23-24; in analoghe enumerazioni mitologiche cf. *Am.* 3, 12, 35; *Trist.* 2, 1, 397.

Crocon: il mito di Croco e Smilace è ricordato nelle *Met.* senza un vero sviluppo narrativo (vd. n. prec.), 4, 283-284: *et Crocon in paruos uersum cum Smilace flores / praetereo dulcique animos nouitate tenebo*. Il ragazzo, amato dalla ninfa, fu trasformato nell’omonimo fiore (*crocus satiuus*), e così lei (*smilax aspera*); le circostanze del fatto sono oscure, in quanto non esistono resoconti esaurienti, cf. Plin. *Nat. Hist.* 16, 154, Serv. *ad Georg.* 4, 182, Nonn. *Dionys.* 12, 85-86 (secondo cui sarebbe Croco ad amare Smilace); a una diversa tradizione sembra attingere Galeno (ed. Kühn vol. XIII, p. 269), che riporta una vicenda curiosamente simile a quella di Giacinto (il ragazzo sarebbe infatti morto per un disco lanciato da Hermes), in cui Smilace è del tutto assente. La storia di Croco e Smilace doveva comunque comportare un amore infelice, come si può supporre sia dai contesti in cui sono inserite le due menzioni ovidiane, sia dall’aggettivo *lugubris*, che Plin. cit. usa per descrivere la smilace, con esplicito rimando al mito relativo; Barchiesi-Rosati *ad Met.* 4, 281-283, Roscher 2.1, 1450, 19ss, Forbes Irving 1990, 283.

Attin: anche la vicenda di Attis, fanciullo amato dalla dea Cibele, è solo accennata nelle *Met.* (10, 103-105), mentre un resoconto più esteso è fornito da Ov. nel quarto libro dei *Fasti*, in occasione dei *Megalensia*, 4, 223-244. Secondo questa versione Attis, dopo aver ceduto all’amore della ninfa Sagaritide, si evira in preda al furore, come punizione per aver tradito la fedeltà alla dea frigia. Prima di Ov., l’elaborazione più nota del mito in latino è nel carne 63 di Catullo, dal contenuto abbastanza diverso rispetto alla versione dei *Fasti* (per le linee generali del mito e gli antecedenti letterari vd. l’introduzione di Thomson; su Attis in generale LIMC 3.1, 22-23).

Una metamorfosi di Attis in pino è attestata unicamente da Ov. nella menzione di *Met.* cit., *et succincta comas hirsutaque uertice pinus / grata deum Matri; siquidem Cybeleius Attis / exuit hac hominem truncoque induruit alto*, ma il legame tra la pianta e il personaggio era certamente più antico (vd. Reed *ad Met.* cit.) e a Roma trovava espressione soprattutto nella processione del pino sacro, commemorazione rituale della morte di Attis (vd. Roscher 1.1, 720, 61ss.). È improbabile però che Flora, annoverando Attis tra le sue creazioni, faccia riferimento a questa metamorfosi. Più verosimile è che si debba riconoscere qui (come già suggerito da Reed *ad Met.* 10, 190) una diversa tradizione, attestata da Arnobio, *Adu. Nat.* 5, 7, secondo cui dal sangue dei genitali di Attis sarebbero nate delle viole, usate anche nel rito storico per incoronare il pino sacro, *fluore de sanguinis uiola nascitur et redimitur ex hac arbor: inde natum et ortum est nunc etiam sacras uelariet et coronariet pinos* (per la relazione di questa saga mitica con Flora vd. anche Intr. § 3). La nascita del fiore dalla ferita e dal sangue del personaggio si inserisce opportunamente nel contesto per analogia con gli altri miti citati da Flora.

Cinyraque creatum: l'elenco di Flora si chiude con Adone, la cui storia è narrata ampiamente in *Met.* 10, 519-559 e 708-739. Il giovane, nato dall'amore incestuoso di Cinira e Mirra, è amato da Venere, ma, incurante delle sue raccomandazioni, viene ucciso da un cinghiale durante la caccia. Venere stessa, per rendere duraturo il ricordo del ragazzo, sparge del nettare sul suo sangue, dal quale nasce il fiore che Ov. identifica con l'anemone, vv. 731-739. Ancora una volta Flora si appropria di un'azione che nel dettato delle *Met.* è assegnata a un'altra divinità (vd. 223-228n.). Per *Cinyraque creatum* cf. *Her.* 4, 97; Adone è altresì definito *Cinyreius iuuenis*, *Met.* 10, 712, e *Cinyreius heros*, 10, 730.

228. de quorum per me uolnere surgit honor: il *uulnus* da cui sgorga il sangue destinato a dar vita al nuovo fiore è finalmente indicato come filo conduttore dei miti appena citati. L'affermazione orgogliosa dei propri meriti da parte di Flora (*per me* è accortamente sottolineato dalla cesura), contrasta umoristicamente con le conoscenze del lettore delle *Met.* (vd. 223-228n.), e rientra più in generale in una competizione con le prerogative del poeta stesso (221-228n).

229-260. La nascita di Marte: il catalogo delle creazioni di Flora si chiude con il “prodotto più illustre” (Fucecchi 2004), che è anche il più sconcertante: Marte. Il dio della guerra è inserito nell'elenco in modo abbastanza imprevisto: la dea abbandona il tema della metamorfosi per riferire di una nascita vera e propria, favorita dall'azione miracolosa di un fiore da lei procurato a Giunone, che quindi avrebbe concepito Marte senza contatto virile. La storia è del tutto isolata: secondo la genealogia tradizionale, risalente già a Omero, Ares è figlio legittimo di Zeus e Era, mentre il figlio concepito autonomamente da Giunone sarebbe, secondo Esiodo, Efesto (*Theog.* 927-929). La maggior parte dei commentatori ha interpretato la storia di Flora come pura invenzione ovidiana, modellata su materiale tradizionale, ma almeno altre due ipotesi si possono formulare: esistenza di un mito greco secondario (Porte 1983; in questo caso la menzione di un fiore proveniente *Oleniis ab aruis* dovrebbe funzionare da segnale di un'allusione) oppure di un mito latino autoctono ignoto (Usener 1875, che rintracciava precedenti indoeuropei; non escluso anche da Newlands 1995, 105-106): per questi aspetti vd. Intr. § 3. L'unico sostegno a una nascita “floreale” di Marte è fornito da una notizia di Festo, 7, 72, *Gradius Mars appellatus est a gradiendo in bello [...] uel, ut alii dicunt, quia gramine sit ortus*, sulla cui validità è scettico Schilling 1993, 144 (“le passage [...] repose sur un jeu de mots”). Giusta anche l'osservazione di Newlands cit.: “there is a clear difference between grass (*gramen*) and the exotic flower from the foreign, Aetolian garden that Flora gives to Juno”; ma non si può escludere che anche in questo caso Flora abbia ritoccato a suo favore la versione già esistente di un mito.

Il modello più immediato è la nascita di Efesto nella *Theogonia*, ma oltre al passo della *Theogonia* poca importanza si è data a un altro testo esiodeo, il fr. *inc. sed.* 343 M.-W., da attribuire molto probabilmente al *Catalogo* (West *ad Theog.* 886-900 suggerisce cautamente la *Melampodia*); qui si dice che Era partorì Efesto “con artifici” (τέχνησιν; il testo presenta qualche incertezza), e il dettaglio potrebbe ancora una volta offrire a Flora l’occasione di riempire uno spazio lasciato vuoto (Esiodo non specifica il genere di artifici); se qualche tradizione parlava genericamente di τέχνη, diventa assai significativo che la dea inizi il discorso con la pretesa *per nostras editus artes* (vd. anche 229n.).

Parallela alla nascita di Efesto è quella di Tifone, che è fatto nascere dalla sola Era (ancora per risentimento verso Zeus) nell’*Inno omerico* ad Apollo, *Hymn.* 3, 305-355 (mentre nasce da Gaia e Tartaro in *Theog.* 821-822); il passo potrebbe fornire uno dei modelli per la tirata polemica di Giunone ai vv. 238-244 (vd. n.).

Al di là dei concepimenti eccezionali di Era, Merli (2000, 136-138) individua giustamente un ribaltamento di Hom. *Il.* 5, 889-898, in cui Zeus minacciava l’odiato figlio Ares, mostrando però indulgenza solo in virtù della loro parentela: ἀλλ’ οὐ μάν σ’ ἔτι δηρὸν ἀνέξομαι ἄλγε’ ἔχοντα: / ἐκ γὰρ ἐμεῦ γένος ἐσσί, ἐμοὶ δέ σε γείνατο μήτηρ: / εἰ δέ τευ ἐξ ἄλλου γε θεῶν γένευ ὦδ’ ἀϊδηλος / καὶ κεν δὴ πάλαι ἦσθα ἐνέρτερος Οὐραϊῶνων. La Merli suggerisce inoltre che la rivalità tra Ares e Atena, presente nel mondo omerico, potrebbe aver favorito anche l’associazione delle nascite miracolose di Marte e Minerva (si noti che una simile competizione si potrebbe rintracciare anche tra Atena e Efesto nel modello esiodeo, in quanto entrambe le divinità sono protettrici degli artigiani: vd. West *ad Theog.* 927). Come modello narrativo più ampio Fucecchi 2004 individua invece l’inganno a Zeus di *Il.* 14, 153-351, di cui riconosce nella rielaborazione ovidiana alcuni elementi di dettaglio, e soprattutto la collaborazione tra Giunone e Flora ai danni di Giove, calco di quella di Era con il Sonno (ampio confronto dei due passi anche in Brookes 1992).

Indipendentemente dall’imitazione della Era greca, colpisce senz’altro che a essere protagonista di un episodio così eccezionale sia proprio Giunone, che a Roma, con l’epiteto di *Lucina*, proteggeva il concepimento femminile (mentre è “salva” la sua funzione di *pronuba*, in quanto la fecondazione avviene *intacto uiro*, Schmitzer 2001, 157). È curioso, a questo proposito, che in occasione dei *Matronalia*, alle Calende di marzo, dedicati appunto a Giunone Lucina, Ov. pronuncî (o faccia pronunciare a Marte, non è chiaro) un invito a onorare la dea con fiori: 3, 253-254, *ferte deae flores: gaudet florentibus herbis / haec dea; de tenero cingite flore caput*. I commentatori hanno individuato nel passaggio una possibile allusione alla nascita di Marte (che però deve ancora essere svelata): Ursini *ad loc.* e ora anche Heyworth *ad loc.* (“Juno has good reason to find pleasure in flowers”).

229. Mars quoque: *quoque* introduce la nuova sezione in un’ottica di continuità con il catalogo precedente (cf. v. 225, *tu quoque nomen habes*; cf. anche *per nostras editus artes* rispetto a *per me* del v. prec.), ma si tratta di una continuità ingannevole, perché l’argomento ha tutt’altra portata ideologica. Una curiosa relazione sembra instaurarsi con *Am.* 1, 9, 39, *Mars quoque deprensus fabrilis uincula sensit; / notior in caelo fabula nulla fuit*: il riferimento è a un episodio notoriamente predisposto a nuocere all’immagine del dio della guerra, in modo non troppo dissimile da quello che Flora sta per raccontare; alla notorietà di quella storia si contrappone qui la segretezza di una vicenda che proprio in cielo deve rimanere ignota (*Juppiter ... nesciat usque precor*).

si nescis: espressione dialogica frequente in poesia, cf. Verg. *Ecl.* 3, 23 (come qui, per non far passare inosservato un proprio merito, *si nescis, meus ille caper fuit*; Cucchiarelli *ad loc.*), Prop. 2, 15, 12, e specialmente in Ov., per es. *Am.* 3, 8, 13, *Her.* 16, 246; 18, 39, *Trist.* 4, 9, 11. Ma oltre a essere manifestazione di orgoglio personale, la parentesi segnala anche in modo inequivocabile la presenza di un problema erudito: volendo dar credito a Flora, si può pensare

che la puntualizzazione serva ad anticipare che la versione riportata sarà secondaria, e quindi potenzialmente ignota all'interlocutore. Ma è abbastanza spontaneo pensare che invece, in un'ottica antifrastica a lei non estranea, Flora stessa fornisca la conferma definitiva che quanto sta per seguire è inaudito in quanto frutto di invenzione; Boyd 2000, 77; Merli 2000, 82.

per nostras editus artes: come si è visto, le *artes* di Flora, con tutte le loro rivendicazioni, si avvicinano curiosamente a quelle di Ov. *auctor* (221-228n.). Ma *artes* attiva forse un'allusione, per noi difficile da valutare a fondo, a una tradizione riportata dal frammento esiodico relativo alla nascita di Efesto (vd. 229-260n.). Mentre nel passo della *Theogonia* non si fa alcun riferimento a macchinazioni di Era per la nascita del dio, nel fr. *inc. sed.* 343 M.-W. si parla genericamente di τέχναι impiegate dalla dea (ma il testo presenta difficoltà): ἐκ ταύτης ἔριδος ἢ μὲν τέκε φαίδιμον υἷον / Ἥφαιστον ἔτεχνησιν ἄνευ Διὸς αἰγιόχοιο / ἐκ πάντων παλάμησι κεκασμένον Οὐραניῶνων, dove τέχνησιν è inteso come “nicht auf dem natürlichen Weg, durch künstliche Veranstaltung” in Roscher 1.2, 2049, 18ss.; la stessa voce segnala che l'uso di τέχναι nel fr. trova un buon riscontro in [Hom.] *Hymn.* 3, 327, dove il verbo τεχνήσομαι è usato da Era per indicare la nascita analoga di Tifone (καὶ νῦν μέντοι ἐγὼ τεχνήσομαι, ὥς κε γένηται / παῖς ἐμός, ὅς κε θεοῖσι μεταπρέποι ἀθανάτοισιν). È possibile, dunque, che Flora reclami la responsabilità di *artes* menzionate in modo generico nella tradizione antica relativa alla partenogenesi di Era, sviluppandole nell'opera di una vera professionista.

230. Iuppiter hoc, ut adhuc, nesciat usque, precor: se di solito Giove deve coprire i suoi misfatti (cf. *Met.* 2, 423, *'hoc certe furtum coniunx mea nesciet' inquit*), qui invece è lui a dover essere tenuto all'oscuro. L'insistenza su *nescire* (*si nescis – Iuppiter nesciat*) favorisce elegantemente la transizione al tema del timore di Giove, che tornerà ancora nell'episodio (vv. 247-248). L'auspicio di Flora è del tutto giustificato, se già per altri la collaborazione con Giunone ai danni del sommo dio aveva portato a esiti funesti (si veda la triste fine di Lara in 2, 583-616, e 247n.); giustamente Fucecchi pone a confronto la cautela di Flora con quella del Sonno in *Il.* 14, 242-262, che allo stesso modo teme le ripercussioni di una propria collaborazione con la dea. Ma un tema serio e potenzialmente delicato, tale da toccare il problema più ampio del rapporto con il potere, è risolto qui con la consueta leggerezza, che emerge già dalla citata transizione sul motivo dell'ignoranza: è evidente che la disinformazione di Ov. riguardo a questi fatti ha un peso diverso rispetto a quella di Giove! La circospezione di Flora produce un vivace effetto comico (“la premessa dell'episodio è di per sé abbastanza caricaturale”, Santini 1973, 52), perché ciò che viene riportato come una confidenza è in realtà messo in piazza proprio da chi vorrebbe tutelarsi (Murgatroyd 2005, 52); per un simile risvolto paradossale cf. 4, 122 (è il poeta a parlare), *caelestesque duas Troiano iudice uicit / (ah nolim uictas hoc meminisse deas)*.

231. sancta Iouuem Iuno: l'aggettivo *sancta* conferisce una certa gravità all'apertura del passo; è usato spesso nelle invocazioni rituali, cf. Turp. *Pall.* 118 (Cic. *Tusc.* 4, 73, 6), Cic. *De diu.* 115, 2, Verg. *Aen.* 4, 576; 5, 80, Prop. 4, 9, 71; per l'attribuzione a Giunone in part. cf. già Liv. Andr., *sancta puer Saturni filia* (traduzione di πόρνια dell'originale greco), *Od.* fr. 14; cf. anche Enn. *Ann.* fr. 1, 53 Sk., *sancta dearum*, e i *sancta Iunonis numina* di [Tib.] 3, 19, 15. Si noti la sapiente disposizione delle parole *sancta Iouuem Iuno*, pensata per suggerire l'idea di un vincolo coniugale messo in crisi dai progetti devianti di Giunone.

nata sine matre Minerua: l'amarezza della regina degli dei per la trovata del marito risale già alle primissime attestazioni del fatto, cf. Hom. *Il.* 5, 880 (è Era stessa a rinfacciarlo a Zeus), ἀλλ' ἀνιείς, ἐπεὶ αὐτὸς ἐγείναο παῖδ' ἀΐδηλον. In Esiodo, *Theog.* 924-926, la vendetta di Era si consuma nel concepimento parallelo di Efesto (Ἥρη δ' Ἥφαιστον κλυτὸν οὐ φιλότῃτι μυγεῖσα

/ γείνατο, καὶ ζαμένησε καὶ ἤρισε ᾧ παρακοίτη), mentre in [Hom.] *Hymn.* 3, 305-355 nel concepimento di Tifone (dopo un lungo sfogo contro l'atto scorretto del marito).

Nei *Fasti* la nascita di Minerva è ricordata soprattutto in corrispondenza delle *Quinquatrus maiores* (19 marzo), che fanno appunto memoria dell'evento, 3, 811-812 (*illa nata Minerua die*); in quest'occasione Ov. collega etimologicamente l'epiteto di Minerva *Capta* al *caput* dal quale la dea sarebbe nata, 3, 841-842, *an quia de capitis fertur sine matre paterni / uertice cum clipeo prosiluisse* suo; per *sine matre* in contesto analogo cf. anche *Met.* 2, 553, *Erichthonium, prolem sine matre creatam*.

232. officio doluit non eguisse suo: il *dolor* comprende “pain or anger, emotions typical of Juno’s reaction to her erotic rivals” (Ingleheart *ad Trist.* 2, 292), e prelude perciò alla consueta reazione vendicativa di Giunone per le infedeltà del marito (cf. *Met.* 2, 469, *causa morae nulla est, et iam puer Arcas (id ipsum / indoluit Iuno) fuerat de paelice natus*, 4, 426, *Trist.* cit.), o per qualsiasi tipo di sgarbo (*Met.* 3, 334, per aver perso la contesa con Giove arbitrata da Tiresia; spontaneo pensare anche al proemio dell’*Eneide*: *quidue dolens regina deum tot uoluerit casus*); Leiendaeker 2019, 403. Diversamente dai casi in cui si abbatte contro le *paelices*, qui l’ira di Giunone non può che risolversi in un atto di protesta più pacifico, ma non per questo meno inquietante.

Per *officium* con un’accezione sessuale (e vagamente eufemistica, cf. anche *facta mariti* al v. succ.) vd. McKeown *ad Am.* 1, 10, 45-46; *Am.* 3, 3, 38, Prop. 2, 22A, 14, *officium tota nocte ualere meum*, ecc.

233-234. Offesa con il marito, Giunone va a sporgere le sue lamentele a Oceano, suo zio secondo la tradizione esiodea. Già segnalato da Bömer il parallelo con *Met.* 2, 508-530 (Bömer *ad 2*, 509-510), in cui Giunone, sdegnata per la creazione dell’Orsa, si reca appunto da Oceano e Teti, di fronte ai quali sfoga le sue frustrazioni in un violento discorso. In quel caso la destinazione del viaggio ha una ragione più precisa, perché Giunone vuole chiedere alle due divinità marine di impedire che la rivale si bagni nelle loro acque (vv. 527-530; cf. anche *Fasti* 2, 191-192); più in generale, però, si dice che Oceano e Teti sono oggetto di riverenza presso tutti gli dei per la loro anzianità, *ad canam descendit* [scil. *Iuno*] *in aequora Tethyn / Oceanumque senem, quorum reuerentia mouit / saepe deos* (2, 509-511), motivo sufficiente perché i due diventino confidenti favoriti della dea. Inoltre Giunone stessa si definisce loro *alumna* (cf. *Il.* 14, 300-303) e in virtù di questa speciale relazione esige che le sue richieste trovino accoglienza, *at uos si laesae tangit contemptus alumnae* (2, 527). Il confronto rende così perfettamente giustificato a livello narrativo il viaggio di Giunone verso Oceano e, di conseguenza, la sua sosta presso Flora, la cui abitazione, com’è noto, si trova nel *campus felix* ai confini del mondo (vd. la giusta annotazione geografica di Bömer *ad loc.*). Meno probabile che la menzione di Oceano sia preciso segnale dell’imitazione di *Il.* 14,153-351 (vd. 229-260n.), in cui Era chiedeva ad Afrodite il κεστός con la scusa di voler ricomporre una lite tra Oceano e Teti; Fucecchi 2004.

233. ibat ut Oceano quereretur facta mariti: *ibat ut* è formula ricorrente della narrazione, cf. 6, 341, *Rem.* 593, *Met.* 3, 389; 8, 147, che in questo caso, a contatto con *Oceano*, sembra evocare l’idea di una fuga sconsolata ai confini del mondo. Apprezzabile la diplomazia di Flora nell’eufemistico *facta mariti*, che coglie peraltro la natura abbastanza singolare di questo “tradimento” di Giove; appiattisce il testo la proposta di Heinsius, che sulla base di un codice minore propone *furta m.*, come in *Met.* 1, 606, dove si riferisce invece alle normali avventure del dio con le varie *paelices*; cf. anche *Met.* 7, 834, *delicta mariti*, per indicare la presunta infedeltà coniugale di Cefalo.

234. restitit ... fessa labore: cf. *Met.* 5, 446-448 (Cerere), *fessa labore sitim conceperat, oraque nulli / conluerant fontes, cum tectam stramine uidit / forte casam paruasque fores pulsauit*: allo stesso modo Giunone, esausta, bussa alla porta di Flora. Cf. anche *Met.* 6, 340-341 (Latona), *finibus in Lyciae longo dea fessa labore / sidereo siccata sitim collegit ab aestu*. Ma è da tenere in considerazione anche *Aen.* 7, 297-298, dove Giunone afferma *mea numina tandem / fessa iacent*, in riferimento ai tentativi falliti di opporsi ai Troiani. È possibile che l'aggettivo *fessa*, emblematico della frustrazione di Giunone nel famoso discorso dell'*Eneide*, contribuisca qui a segnalare il discorso stesso quale modello per la tirata che la dea sta per pronunciare a Flora (vd. 238-244).

Il nesso (*de*)*fessus labore* è frequente in prosa, cf. *Ces. Bell. Ciu.* 1, 65, 5, *Liv.* 4, 41, 7; 8, 24, 11 ecc.; cf. anche *Cat.* 31, 8-10, *ac peregrino / labore fessi uenimus larem ad nostrum / desideratoque adquiescimus lecto*; 50, 14, *defessa labore membra*.

235-236: quid te ... / attulit?: si tratta di un modulo ricorrente per attaccare un discorso all'arrivo di ospiti, cf. *Met.* 2, 33, *'quae'que 'uiae tibi causa? Quid hac' ait 'arce petisti?'*, con Anderson *ad loc.*: "a visitor is regularly asked why he or she has come. Homeric epic made this initial question formulaic"; Fucecchi 2004, 35 rimanda in particolare a *Il.* 18, 385-386 (Charis), τίπτε Θέτι τανύπεπλε ικάνεις ἡμέτερον δῶ / αἰδοίη τε φίλη τε; cf. anche *Met.* 2, 511, *causamque uiae scitantibus infit* (Oceo e Teti chiedono a Giunone le ragioni della sua visita), 5, 258, *is mihi causa uiae* (Minerva presso le Muse). Ma in questo caso le parole di benvenuto pronunciate da Flora imprimono alla scena un carattere domestico, adatto a rappresentare l'incontro tra due matrone, come si addice alla nuova condizione da maritata di Flora. È questa atmosfera vagamente borghese a spiegare le forme di supporto piuttosto convenzionali adottate preventivamente dalla padrona di casa.

235. Saturnia: per la nascita di Giunone da Saturno (conforme al dettato esiodico) cf. 6, 285-286, *ex Ope Iunonem memorant Cereremque creatas / semina Saturni; tertia Vesta fuit*; cf. anche 6, 29-30, dove la dea stessa afferma orgogliosamente *Saturnum prima parentem / feci, Saturni sors ego prima fui*. L'epiteto *Saturnia* compare in latino per Giunone a partire da Enn. 1, 53, e da allora soprattutto in ambito epico, con 16 occorrenze nell'*Eneide*, 14 nelle *Metamorfosi*. Meno frequente nei *Fasti*, dove è attribuito alla regina degli dei solo quattro volte (1, 265; 2, 191; 6, 507) su un totale di 8 occorrenze (negli altri casi è riferito alla terra e al popolo italico, 1, 237; 5, 625; a Roma, 6, 31; a Vesta, 6, 383).

237. uerbis solabar amicis: Flora rivolge a Giunone parole di consolazione, destinate a cadere nel vuoto. L'inefficacia dei suoi discorsi è ben espressa dal contrasto tra l'impf. durativo *solabar* e il presente *inquit*, che introduce la risposta seccata di Giunone (vd. n. succ.). Per espressioni simili cf. *Aen.* 2, 372, *uerbis compellat amicis*, *Stat. Achill.* 1, 649, *uerbis solatus amicis*; più frequente è il nesso analogo *dictis amicis*, cf. *Aen.* 2, 147; 5, 770, *dictis solatur amicis*, 8, 126; 10, 466; *Stat. Theb.* 3, 294, *Achill.* 1, 79, *Sil. Pun.* 8, 210. La convenzionalità dell'espressione, in questo caso, fa assumere ulteriormente alla consolazione di Flora un carattere "di circostanza". Non si può escludere altresì una memoria scherzosa di *Aen.* 5, 41, *excipit ac fessos opibus solatur amicis* (cf. qui *fessa labore*): Aceste offre ai viaggiatori esausti aiuti concreti, mentre Flora è capace di offrire inizialmente solo *uerba*.

Solor è *simplex* per *consolor*, usata esclusivamente in poesia *metri causa*, specialmente nelle forme con schema $\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}$, *solatur*, *solantur*, *solabar* (si ha infatti regolarmente *consolor* in *Hor. Sat.* 1, 6, 130, *Ov. Met.* 13, 213).

Per l'uso aggettivale di *amicus* cf. anche 5, 409, ancora in una scena di consolazione (Achille e il morente Chirone), *saepe manus aegras manibus fingebat amicis*; TLL 1, 1906, 38ss.

238-244. Discorso di Giunone: la replica di Giunone si caratterizza per una notevole accuratezza nella costruzione e conferisce al personaggio una personalità in linea con quella tradizionale nella poesia epica. A determinare la forza espressiva delle parole di Giunone concorre fin da subito l'attacco collocato nel pentametro (*non – inquit – uerbis cura leuanda mea*), una disposizione non scontata per l'inizio di un discorso, che sortisce l'effetto di "chiudere la bocca" a Flora (la stessa funzione ha anche la ripresa polemica di *uerbis*, 238n.). Il discorso procede con movenze paradossali, sollecitate dallo stato mentale alterato della dea: esagera dicendo che Giove può vantare il nome di padre e di moglie, ingrandisce il suo desiderio di diventare madre senza amplesso, sottolineandolo con un'enfatica interrogativa in posizione centrale (*cur ego desperem* ecc.), e trasformando di fatto una semplice ripicca in una questione vitale. L'apice dell'intensità è raggiunto nell'ultimo distico, con la minaccia finale che risuona nei due futuri (*temptabo ... excutiam*) e, soprattutto, nella memoria della celebre provocazione pronunciata da Giunone in *Aen.* 7, 312, *flectere si nequeo superos Acheronta mouebo*. Pur nella sua brevità, dunque, lo sfogo di Giunone è efficace rappresentazione di violenti moti interiori, e trova un adeguato contrappunto nell'insicurezza dell'ospite, combattuta tra il desiderio di prestare soccorso e il timore per future ripercussioni. La retorica aggressiva della dea è un dato consacrato dalla tradizione epica, per cui cf. in part. Verg. *Aen.* 1, 37-49; 7, 293-322, con Horsfall *ad loc.* "anger, that is, emerges through the refinements of unusually complex and elaborate technique". L'emergere di una Giunone "virgiliana" non deve oscurare altri importanti modelli, a partire dal discorso della dea a Oceano e Teti in *Met.* 2, 512-530 (per la relazione tra i due passi vd. 233-234n.); da segnalare anche i due discorsi di Era in [Hom.] *Hymn.* 3, 305-355 (prima del concepimento autonomo di Tifone; per la relazione tra i passi vd. anche 229n.).

238. non uerbis ... cura leuanda mea est: l'attacco del discorso nel pentametro e la ripresa polemica di *uerbis* dal v. precedente (*uerbis solabar – non opus est uerbis*, con vivace interazione tra i piani intra ed extra-diegetico) esprimono efficacemente la reazione emotiva di Giunone di fronte all'inconsistenza dell'aiuto di Flora. Nel motivo del contrasto tra parole e azione (affine a quello tra lacrime e azione, *Met.* 4, 695; 6, 611, '*non est lacrimis hoc*' inquit '*agendum / sed ferro*') si misura tutta la distanza tra i due personaggi, bonario e ciarliero l'uno, violento e pratico l'altro. Ben diversa sintonia ha Giunone con gli altri suoi collaboratori (Santini 1973, 52), e soprattutto con Tisifone, quando le chiede di fomentare la pazzia di Atamante: di fronte alla prontezza della Furia è addirittura Giunone a fare la figura della prolissa, *Met.* 4, 472-477, *imperium, promissa, preces confundit* (scil. *Iuno*) *in unum / sollicitatque deas. [...] Tisiphone [...] atque ita 'non longis opus est ambagibus' inquit / 'facta puta, quaecumque iubes'*.

Curam leuare è espressione frequente tanto in prosa che in poesia, cf. *Met.* 5, 500; 12, 156, *Trist.* 1, 11, 12, *Cat.* 2, 10, [Tib.] 3, 3, 21, *Cic. Brut.* 11, 4, *Att.* 1, 18, 1, 6.

239. si pater est factus: l'apparente logicità con cui prende l'avvio l'argomentazione di Giunone si scontra presto con il suo contenuto delirante. *Pater fieri* non è espressione corrente fino a Ov. per "diventare padre", e forse per questo serve qui a sottolineare l'aspetto artificioso della paternità di Giove (cf. parallelamente, *fieri mater*, v. 241); più attestato in età imperiale, cf. *Mart.* 6, 39, 1; 10, 102, 2; 11, 55, 1-8; 11, 103, 2; TLL 10.1, 671, 31ss.

neglecto coniugis usu: cf. *Met.* 10, 565, *nil opus est Atalanta tibi, fuge coniugis usum*, e analogamente *Fasti* 5, 528, '*coniugio*' dixi '*sola fruere meo*'. Per l'accezione sessuale di *usus* cf. anche *Fasti* 4, 657, *Am.* 3, 7, 3, *Tib.* 1, 9, 55. Sul verso Fucecchi 2004, 35: "la *pointe* si situa al v. 239, dove *si pater est factus neglecto coniugis usu* – trattandosi di Giove – non costituisce propriamente una ... novità!". Va inoltre notato che il privilegio di essere *coniunx* del sommo dio è un motivo sfruttato spesso da Giunone nelle sue tirate polemiche (cf. *Aen.* 1, 46-47, *ast*

ego, quae diuum incedo regina, Iouisque / et soror et coniunx; 7, 308, *ast ego magna Iouis coniunx*), ma ora, paradossalmente, la sua frustrazione è causata proprio dal fatto di aver visto annullato tale ruolo. Le stesse ragioni (ma prima del concepimento di Tifone) avanza Era in [Hom.] *Hymn.* 3, 312-314, ὡς ἔμ' ἀτιμάζειν ἄρχει νεφεληγερέτα Ζεὺς / πρῶτος, ἐπεὶ μ' ἄλοχον ποιήσατο κέδν' εἰδυῖαν: / καὶ νῦν νόσφιν ἐμεῖο τέκε γλαυκῶπιν Ἀθήνην.

240. nomen utrumque tenet: il nome di padre e di madre interpretano la maggior parte dei traduttori, ma l'assenza di specificazioni suggerisce che si debbano piuttosto sottintendere i due nomi già citati, cioè *pater* e *coniunx*; il senso allora è che Giove ha sia il nome di padre sia quello di sposa (Frazer: "if Jupiter has become a father without the use of a wife, and unites both titles in a single person"; cf. anche Wiseman 2011): l'osservazione di Giunone suona così ancora più paradossale e ancora più esasperata la sua invettiva. Con questo significato la frase nasconde una piccola arguzia (di Flora? Di Ov.?), se si pensa che Giunone stessa è solita attribuirsi due nomi in relazione a Giove, quello di *soror* e quello di *coniunx* (cf. nell'epica virgiliansa, *Aen.* 1, 46-47; 10, 607), e talvolta nutre qualche dubbio proprio sul secondo, *Met.* 3, 265-266 (sdegnata per il tradimento con di Giove con Semele), *si sum regina Iouisque / et soror et coniunx – certe soror...* Per il motivo della perdita del ruolo di coniuge cf. anche *Her.* 8, 1-2 (dove peraltro ricorre anche l'elemento del doppio nome a indicare una doppia relazione, genealogica e coniugale), *adloquor Hermione nuper fratremque uirumque, / nunc fratrem: nomen coniugis alter habet.*

241. cur ego desperem: l'interrogativa, disposta enfaticamente al centro del discorso, rientra in una retorica dell'indignazione ben sperimentata da Giunone, cf. *Met.* 2, 525, *cur non et pulsa ducit Iunone meoque / conlocat in thalamo socerumque Lycaona sumit?*, 4, 430-431, *cur non stimuletur eatque / per cognata suis exempla furoribus Ino?* Programmatica, in questo senso, è la Giunone dell'*Eneide*, che apre e chiude il suo primo discorso nel poema con violente domande retoriche, *Aen.* 1, 37-42, *mene incepto desistere uictam / nec posse Italia Teucrorum auertere regem?*, 48-49, *et quisquam numen Iunonis adoret / praeterea aut supplex aris inponet honorem?*; cf. anche 7, 294-296, 302-303 ecc.

Desperare è di uso raro in poesia (cinque volte in Ov., *Met.* 9, 724; 10, 731, *Trist.* 5, 12, 29; *Pont.* 3, 7, 23; prima solo tre volte in Hor., *Carm.* 1, 7, 27, *Epist.* 1, 1, 30, *Ars* 150), e più ancora in costruzione con l'infinito, per cui cf. *Met.* 9, 724 e Bömer *ad loc.*

242. intacto, dummodo casta, uiro: se nel v. prec. la formulazione *fieri sine coniuge mater* lasciava aperto qualche dubbio sulle concrete intenzioni di Giunone, il pentametro conferma che la dea non vuole semplicemente partorire senza lo sposo, ma senza il concorso maschile (*intacto uiro* completa in modo pleonastico *dummodo casta*). Tanto *intactus* quanto *castus* possono fare riferimento sia alla verginità vera e propria, sia a un'occasionale astensione dal rapporto sessuale, specie per motivi rituali (vd. Frazer *ad 2*, 329). Per *intactus* riferito a uomini (ma solitamente nell'accezione di "vergine", cioè che forse conserva una punta di malizia nel sintagma) cf. Prop. 2, 12, 19; 2, 34, 73; Sen. *Phaedr.* 923; TLL 7.1, 2068, 84ss).

243. omnia temptabo latis medicamina terris: il tono minaccioso della frase è efficacemente sottolineato dal rallentamento spondaico al secondo e terzo piede (*omnia temptabo latis*). Giunone è già convinta che la soluzione al suo problema risieda verosimilmente in qualche *medicamen*: è quanto meno legittimo sospettare perciò che la sosta a casa di Flora non sia così casuale (cf. Fucecchi 2004, 35). Che Giunone vada in cerca di *medicamina* (gr. φάρμακα) non sorprende, dato il ruolo che l'immaginario popolare attribuiva a varie specie di erbe e pozioni nella pratica della riproduzione (ovviamente per favorire la fecondità, non, come qui, per sostituire l'atto copulativo): cf. per es. 2, 425-426, *nupta quid exspectas? Non tu pollutibus herbis / nec prece nec magico carmine mater eris* (al contrario, per *medicamina*

finalizzati all'aborto cf. *Her.* 11, 39-42). Il tema dei *medicamina* avvia dunque l'immagine di Flora come *pharmakeutria*, sull'esempio di Medea (vd. 251-254n., 246n.; per i *medicamina* di Medea cf. *Her.* 12, 97). Per *medicamen* in contesto magico vd. TLL 8, 531, 28ss. con vari luoghi ovidiani (Bessone *ad Her.* 12 cit. "sembra inaugurato da Ov. l'uso nel senso di «filtro magico»").

Latus è epiteto formulare per la terra, cf. *Met.* 1, 599; 2, 307, *Cic. fr. poet.* 30, 1 (= *De fin.* 5, 49, 19), [Tib.] 3, 7, 138, *Sil. Pun.* 5, 399, che in questo caso si adatta armonicamente al contesto del lungo viaggio di Giunone verso Oceano, rafforzando per di più il valore iperbolico di *omnia temptabo medicamina*.

244. et freta Tartareos excutiamque sinus: il modello della retorica adirata di Giunone si fa infine più scoperto, attraverso una minaccia che richiama da vicino quella di *Aen.* 7, 312, *flectere si nequeo superos Acheronta mouebo* (cf. già *temptabo* al v. prec.), preludio alla funesta comparsa di Alletto sulla scena del poema (Santini 1973, 52; Schmitzer 2001, 156-157). La maggiore aggressività di *excutiam* rispetto al *mouebo* del modello è bilanciata dalla realizzazione di un movimento più graduale nello spazio, *terris – freta – Tartareos sinus* (di contro al brusco passaggio *superos – Acheronta*, "the stark anthesis at the heart of the chiasmus", Horsfall *ad loc.*). L'attivazione del modello eneadico non serve solo a inquadrare il personaggio di Giunone in una tradizione epica, ma ha anche implicazioni sul ruolo di Flora, quale destinataria del discorso: il parallelo implicito con la Furia virgiliana favorisce il passaggio dall'immagine di consolatrice, benevola quanto inefficace, a quello di collaboratrice concreta, con poteri destabilizzanti.

Per la retorica di Giunone cf. ancora il modello di [Hom.] *Hymn.* 3, 334-339 (prima del concepimento di Tifone): la dea chiede a tutte le divinità, Terra, dèi celesti e inferi, di concederle un figlio e la Terra segnala il desiderio esaudito attraverso un terremoto, chiaro anticipo della nascita del mostro ctonio.

Tartareus è usato esclusivamente in poesia, prevalentemente nell'epica (7 volte nell'*Eneide*, 7 nella *Tebaide*, ecc.); nei *Fasti* ricorre solo qui e in 3, 620, *Tartareas domos* (dove Enea incontra Didone).

245-250. Di fronte ai vistosi tentennamenti di Flora, combattuta tra il desiderio di prestare soccorso e il timore di incorrere nell'ira di Giove, Giunone, da accorta oratrice, modula sapientemente il tono aggressivo del suo discorso, adottando accenti più dubitativi (*nescioquid, nymphe, posse uideris*), che lasciano presto il posto, in una *climax* ascendente, alla supplica (*fer precor auxilium*), alla rassicurazione (*celabitur auctor*) e, infine, al giuramento solenne.

245. uox erat in cursu: la formula è identica in *Am.* 1, 8, 109, *Her.* 5, 121 (per l'uso esteso di *uox* cf. 5, 53; 1, 202; OLD s.v. 7); cf. similmente *in cursu orationis*, *Cic. De Orat.* 2, 82, 2, *De part.* 27, 10; 52, 6. *In cursu* è espressione frequente in Ov., cf. 6, 362, *spes erat in cursu*, *Rem.* 319, *dum furor in cursu est*, *Met.* 13, 508, *in cursuque meus dolor est*.

uoltum dubitantis habebam: l'esitazione presente di Flora contrasta con la sua precedente loquacità. Efficace, ai fini del realismo narrativo, è l'attenzione posta sul risvolto esteriore della propria inquietudine, che giustifica la reazione dell'interlocutrice (*nescioquid posse uideris*). Per un analogo uso di *uoltum* cfr. *Am.* 3, 1, 9, *uoltum amantis*, *Luc.* 3, 72-73, *pacis habentia uoltum / tecta*; OLD s.v. 1b. *Dubito* è "häufig absolut bei Ovid" (Bömer *ad loc.*).

246. nescioquid ... posse uideris: Giunone rielabora una fraseologia ricorrente per la preparazione di un piano, specie se perverso, cf. per es. *Met.* 6, 618-619 (Procne), *magnum quodcumque paravi; / quid sit adhuc dubito*. D'altra parte, essendo già stata prefigurata l'esistenza di *medicamina* prodigiosi, è possibile che il verbo *posse* assuma qui in modo più

preciso una sfumatura legata all'ambito della δύνναμις magica ("ho l'impressione che tu abbia qualche potere"; sul concetto vd. l'ampia nota di Bömer *ad Met.* 7, 137-138): in tal caso si offre spontaneamente il paragone con Medea, che in più punti della sua epistola insiste sul tema della potenza (vd. Bessone *ad Her.* 12, 168), e alla fine avanza la minaccia di un piano ancora indefinito ma già perverso in potenza, *nescioquid quid certe mens mea maius agit* (vd. anche 247n.; 251-254n.).

nymphē: cf. v. 197, *Chloris eram, nymphē*; ma il matrimonio con Zefiro era già valso a Flora il titolo di *dea* (v. 212). Questa retrocessione di *status* ha funzione caratterizzante per il personaggio di Giunone, di cui emerge qui tutta la superiorità, coerentemente con l'attitudine consueta della dea di servirsi di collaboratori di rango inferiore, cf. Verg. *Aen.* 12, 144 (Giuturna), *nymphā, decus fluiorum, animo gratissima nostro* (per il rapporto tra i due passi vd. anche 249n.). Ma l'epiteto è significativo anche nella definizione delle strategie di autorappresentazione di Flora, quale narratrice omodiegetica, abbastanza accorta da non presentare se stessa come "pari" della grande dea epica.

247. ter uolui ... ter: cf. la ritrosia di Lucrezia in 2, 823-824, *ter conata loqui ter destitit ausaque quarto / non oculos ideo sustulit illa suos*. Il cliché del triplice tentativo di un'azione, di uso elevato (cf. Verg. *Aen.* 2, 792-793, che ha alle spalle Hom. *Od.* 11, 206-208), è impiegato da Flora in modo vagamente narcisistico, per conferire maggiore spessore alle sue inquietudini, e data la sua propensione alla parola, andrà forse riferito allo sforzo di tacere, più che a quello di parlare. Sul motivo vd. Robinson *ad 2 cit.* per gli usi ovidiani (per l'applicazione alla parola cf. soprattutto *Her.* 4, 7-8, *ter tecum conata loqui ter inutilis haesit / lingua, ter in primo destitit ore sonus*, e *Met.* 11, 419, *ter conata loqui, ter fletibus ora rigauit*), Horsfall *ad Aen.* 11, 188, Zorzetti in EV s.v. "numerali", 783-784. Fucecchi 2004, 36 rimanda in nota anche all'esitazione di Medea (*Apoll. Rod.* 3, 654), con cui Flora condivide la professione di *pharmakēutria*.

ter lingua retenta est: l'espressione è senz'altro convenzionale (cf. *Am.* 1, 7, 20, *Her.* 9, 102, *Rem.* 642; *retineo* nel cliché ternario anche in *Ars* 1, 552), ma alla luce dei timori di Flora risulta rivitalizzata dall'inquietante memoria di Lara, la cui loquacità, impiegata ai danni di Giove, le era costata proprio la lingua, cf. 2, 607-608, *Iuppiter intumuit quaque est non usa modeste / eripit huic linguam*.

248. ira Iouis magni causa timoris erat: come già nell'introduzione al racconto (v. 230), Flora torna a dar voce alle sue preoccupazioni (e dobbiamo immaginare che le renda note anche a Giunone, dato che quest'ultima le garantirà l'anonimato). *Magni* può riferirsi ugualmente a *Iouis* o a *timoris*; nonostante la frequenza, quasi formulare, del nudo *ira Iouis* (cf. *Met.* 1, 274; 15, 871, *Trist.* 1, 5, 78; 3, 11, 62), risulta qui più espressiva la lettura *magni Iouis*, supportata anche dalla compattezza interna dei due emistichi (cf. Schilling, "la colère du grand Jupiter", Stok "l'ira del sommo Giove"; così Frazer e recentemente Wiseman; *contra* Canali "l'ira di Giove era la grande ragione del mio timore"); cf. anche 3, 290, *saevi flectitur ira Iouis*; *Met.* 2, 677-678, *nec rescindere magni / iussa Iouis poterat* (per *magni Iouis* vd. anche 40n.). *Causa timoris* è clausola abbastanza ricorrente in pentametro (con variazioni nel verbo finale), cf. *Am.* 1, 4, 42, *Her.* 1, 16; 17, 216, *Trist.* 3, 4b, 70.

249. celabitur auctor: rispondendo ai timori di Flora (*Iuppiter nesciat precor*, 230), Giunone aggiunge alla supplica una rassicurazione che richiama abbastanza da vicino quella fatta nell'*Eneide* a un'altra collaboratrice, Giuturna: esortando la ninfa a intervenire a favore del fratello, Giunone l'aveva incoraggiata assumendosi personalmente la responsabilità della decisione, 12, 160, *auctor ego audendi*; Fucecchi 2004, 36. Ancora una volta, dunque, la dea ricorre a strategie consolidate nel trattare con i suoi subalterni.

Ma nella persona di Flora il concetto dell'*auctor* produce esiti paradossali, perché l'autorità del (mis)fatto si intreccia spiritosamente con l' "autorialità" dell'intero episodio, nell'ottica di una "autocreazione" di Flora come personaggio letterario (cf. v. 192n., *optima tu proprii nominis auctor eris*), e non è perciò privo di significato che rimanga celato l'autore di un fatto di cui Flora è (in modo sospetto) l'unica fonte.

Il nesso *celabitur auctor* si trova curiosamente in un passo di Orazio, *Sat.* 2, 4, 11, dove si espone, parodiando le consuetudini delle scuole iniziatiche, una dottrina di cui non si vuole rivelare il maestro (si tratta di quella culinaria), *ipsa memor praecepta canam, celabitur auctor*. Flora stessa, d'altra parte, si presenta come *auctor* di una scienza arcana, e perciò anche la garanzia di anonimato rientra in un certo senso nella prassi del suo mestiere.

250. et Stygiae numen testificatur aquae: le garanzie fornite da Giunone sono consacrate da un giuramento finale sulle acque dello Stige: ancora un'allusione, giustamente rilevata da Fucecchi 2004, 36, alla partitura dell'inganno a Zeus di *Il.* 14, in cui il Sonno esige da Era un giuramento ufficiale prima di concederle la propria collaborazione, cf. 14, 271-276, ἄγραι νόη μοι ὄμοσσον ἀάατον Στυγὸς ὕδωρ. Lo studioso osserva altresì la disinvoltura di Giunone nel rinnegare le proprie responsabilità, ricordando che la dea, dopo aver espressamente assicurato una copertura a Giuturna (vd. n. prec.), davanti al marito "aveva preso le distanze dal disegno sovversivo di quest'ultima proprio giurando sulle acque stigie" (*Aen.* 12, 815-816). Il giuramento sulla palude stigia è un *topos* antico quanto Omero, cf. *Il.* 14, 277-279 (vd. l'ampia n. di Janko); 15, 36-38, Hes. *Theog.* 400 e più estesamente 775-806 (con West), Verg. *Aen.* 6, 324 (*Stygiam paludem*) di cuius iurare timent et fallere numen (con Horsfall per ulteriore bibl.); vd. anche Bömer al v. presente; per il *numen* dello Stige cf. anche *Met.* 3, 290, *Stygii quoque conscia sunt / numina torrentis*.

testificatur: è la lez. di GM, contro *testificabor* di U. La prima è preferita dagli editori teubneriani, sulla scorta di Burmann e Peter, ma la maggior parte degli editori più recenti stampa *testificabor*, come già Frazer. Il senso cambia leggermente a seconda della scelta, perché con *testificabor* la frase rientra ancora nel discorso di Giunone e il giuramento rimane allo stadio di promessa più che di dato di fatto (circostanza funzionale alla lettura di Fucecchi 2004, 36, "la dea dei fiori commette forse un piccolo peccato d'ingenuità, accontentandosi di una promessa non certissima"); con *testificatur* invece il v. è estrapolato dal discorso di Giunone e fornisce una conclusione più rassicurante (anche se poi il segreto verrà in qualche modo svelato, vd. 259-260n.). Un errore da contestare si può ipotizzare per *testificabor* dopo la serie di futuri (*temptabo ... excutiam ... celabitur*), ma a sua volta *testificatur* (identico in 1, 170; 1, 594; e *testificantur* 2, 302) sacrifica la maestosità di *testificabor*, che ben si adatta alla ferma volontà e allo stile oratorio di Giunone (si noti in entrambi i casi la gravità conferita dalla parola pentasillabica). In generale sembra comunque da preferire per motivi stilistici *testificatur*, perché conferisce maggiore rapidità all'azione (promessa-giuramento-reazione) e perché appare più appropriato come commento esterno a *celabitur auctor*, che di per sé è conclusione perfetta (si noti peraltro che, come il discorso era iniziato enfaticamente nel pentametro, così si addice una chiusura in esametro).

Testificatur è nel senso di *testem facere* (OLD sv. 2, analogo a *testor*: "e chiama a testimone il nume"), per cui cf. *Her.* 20, 160, *ille homines, haec est testificata deam*; 21, 134, *Pont.* 4, 9, 98, *Ib.* 28; in prosa Cic. *Fam.* 8, 16, 1, *deos hominesque amicitiamque nostram testificor*. Salvo l'eccezione di Mart. 6, 56, 4, Ov. è l'unico poeta a fare uso (e peraltro un uso abbondante: delle 14 occ., 7 sono nei *Fasti*) di questo verbo dalla spiccata coloritura legale; per l'uso di terminologia legale in Ov. Kenney 1969; vd. anche Kenney 2002, 36-37. Sulla forma deponente Flobert 1975, 99 e *passim*.

251-254: la risposta di Flora si distingue per il suo carattere fortemente enigmatico, che emerge da diversi elementi. Il primo e più rilevante problema è la menzione di un fiore misterioso in grado di ingravidare qualsiasi essere femminile. Varie identificazioni sono state tentate con piante tradizionalmente associate a funzioni riproduttive (si pensi alla mandragola; vd. 252n.), ma senza alcuna possibilità di conferma, complice soprattutto l'assenza di attestazioni parallele. A margine di questo problema si colloca anche quello dell'aggettivo *Olenius*, che, pur indicando un luogo precisato, lascia comunque molti dubbi riguardo all'effettiva provenienza del fiore.

Un secondo elemento di oscurità è costituito dalla rarità di questo prodotto: Flora dice di possederne un solo esemplare nel suo giardino (ma è sicuro che l'ha usato almeno un'altra volta), un dettaglio che, al di là delle esigenze narrative, può suggerire qualcosa anche sulla collocazione del passo all'interno della tradizione letteraria.

In terzo luogo, la riservatezza della dea si estende anche all'identità del suo fornitore, di cui tuttavia ella non manca di riportare le parole in forma diretta (creando, come spesso, un curioso contrasto tra l'esigenza di discrezione e la propensione a fornire dettagli). Il motivo dell'anonimato, che Flora ha già assicurato per sé (*celabatur auctor*), è ora esteso anche al terzo personaggio coinvolto nella vicenda. A livello narrativo, la riservatezza di Flora si può inquadrare nelle esigenze del suo mestiere che, com'è stato osservato da Fucecchi, si avvicina singolarmente al tipo della *pharmakeutria*, la cui attività arcana è generalmente circondata da un profondo mistero (Fucecchi 2004, 36; anche 1998, 391, con rimando all'*excursus* su Medea in *Met.* 7, 224ss.; cf. anche 249n. a *celabatur auctor*).

251. quod petis: formula ricorrente in consigli di natura pratica, cf. 1, 378 (Proteo consiglia ad Aristeo come recuperare le api perdute), 3, 198 (Marte consiglia a Romolo come agire riguardo alla penuria di donne), diventa talvolta anche un gesto didascalico dell'informante che colma le lacune del poeta ricercatore, 1, 101-102 (Giano), *disce metu posito, uates operose dierum / quod petis, et uoces percipe mente meas*, 3, 178 (Marte), 250, *eminet ante oculos quod petis ecce tuos*. Ruvido il testo di G, *quid petis?*, accolto come sempre da Pighi ("quasi «nescis quid petas, ignoras quanti sit»").

Oleniis ... ab aruis: l'aggettivo, attestato esclusivamente in poesia, dovrebbe chiarire la provenienza del fiore misterioso, ma comporta invece notevoli difficoltà di interpretazione.

In ambito astronomico *Olenius* è riferito alla stella della Capra (su modello arateo, *Phaen.* 164, cf. 5, 113, *Her.* 18, 188, *Met.* 3, 594, *Manil.* 5, 130, *Sen. Med.* 313, *Stat. Theb.* 3, 25 ecc.), o perché identificata con la figlia di un Oleno (Amaltea o Ege), fondatore ed eponimo della città achea (vd. sotto), o perché situata sulla spalla (gr. ὠλένη) della costellazione dell'Auriga; *Schol. Arat.* 164; *Hyg. Fab.* 2, 13, 3; vd. l'ampia n. di Bömer *ad Fasti* 5, 113.

Come nome geografico, *Olenius* ha generalmente il significato di "etolico", essendo Oleno una città dell'Etolia citata già nel catalogo delle navi (*Il.* 2, 639) e distrutta dagli Eoli (Apoll. FGrHist. 244 F 163); in questo significato cf. *Sen. Oed.* 283, *Olenia arua* (cf. anche *Troad.* 826 per la menzione di *Olenos*), *Stat. Theb.* 1, 402. Ma Oleno è anche una città dell'Acaia, di cui esistono parecchie attestazioni presso gli storici greci (per una rassegna di fonti vd. RE 17.2, 2435, 38-47), e già scomparsa ai tempi di Ov. (*Paus.* 7, 18-22). Ciò che ha attirato l'attenzione degli studiosi su questa seconda città è l'attestazione di un tempio di Asclepio nelle sue vicinanze (*Strab.* 8, 7, 4), che secondo Schilling, in accordo con Bömer e Le Bonniec, potrebbe spiegare l'attribuzione per il fiore miracoloso; Bömer aggiunge come parallelo ("entfernt vergleichbar") *Pont.* 1, 3, 21, *adferat ipse licet sacras Epidaurius herbas*, dove non si parla tuttavia di proprietà riproduttive. È possibile, però, che la menzione della terra achea, indicata metonimicamente con Oleno, richiami piuttosto la saga di Attis, incentrata su concepimenti eccezionali, che era alla base del culto di due importanti santuari achei dedicati alla Grande

Madre, quello di Dima e quello di Patra, di cui riferisce Pausania (7, 17, 9-11; per la versione del mito anche Arn. *Adu. Nat.* 5, 6): per questa possibilità vd.

3

Infine, è possibile che *Olenius* faccia riferimento a una persona piuttosto che a una città. Oltre al già citato padre della Capra e fondatore della città achea, diversi personaggi di nome Oleno sono attestati nella mitologia, di cui uno è oggetto di una rapida menzione in *Met.* 10, 68-71 insieme alla moglie Letea (una storia altrimenti sconosciuta, vd. Reed *ad loc.*). Su un mitologico cantore Ὠλήν citato da Callimaco nell'*Inno a Delo* (*Hymn.* 4, 305) ha posto l'attenzione Porte 1983, sostenendo che un suo inno dedicato a Era poteva contenere una narrazione alternativa della nascita di Ares. Gli *Olenia arua* diventerebbero allora allusione al modello letterario che si verrebbe così a creare.

La difficoltà dell'aggettivo ha prodotto la banalizzazione *hoc Geticis* di GM, ancora una volta difesa da Pighi con una spiegazione che non manca di fantasia ("omnino vero constat a Thracum vel Scytharum vel Getarum nominibus vulgo appellatas esse res, quarum origo incerta vel ignota esset"). Una difesa di *Geticis aruis* si può tentare piuttosto in relazione a Marte: il carattere fiero e bellicoso della terra si sarebbe trasmesso "geneticamente" a Marte attraverso il fiore, che in questo caso è surrogato della funzione paterna (per i Geti *Marticolae* cf. *Trist.* 5, 3, 22; *Pont.* 4, 14, 14).

252: flos dabit: il soggetto ritardato all'inizio del pentametro mette bene in evidenza la parola *flos* e sottolinea il carattere inaudito dell'informazione (ma con una punta di ironia per il fatto che la natura dell'aiuto fornito da Flora, in sé, è abbastanza scontata). Un analogo fiore capace di ingravidare qualsiasi essere femminile per semplice contatto non si ritrova nella letteratura antica (per esempi in altre culture vd. Frazer *ad loc.*), ma la menzione della sua provenienza doveva certamente aggiungere qualche elemento significativo che a noi sfugge nella sostanza (vd. n. prec.). Longpérier ha tentato un'identificazione con l'*arum*, intravedendo un possibile legame paretimologico con il nome di Ares (la tesi è ripresa da Porte 1983). Piante miracolose torneranno ancora nei *Fasti*: le *herbae* tessaliche (ma inefficaci) per curare Chirone (5, 401-402); i *gramina* adottati da Esculapio per resuscitare Virbio (6, 749-750). Per una rassegna vd. Bomer *ad Met* 7, 137-138; Brookes nel commento a questo v. ricorda l'esistenza in letteratura di altre piante magiche non identificate, come il μῶλυ di Hom. *Od.* 10, 305, donata da Hermes a Odisseo come difesa dagli incantesimi di Circe.

hortis ... meis: cf. v. 209, *est mihi fecundus dotalibus hortus in agris*. La variazione del numero si spiega facilmente con la volontà di sottolineare, per contrasto, l'unicità dell'esemplare a disposizione.

253-254: l'efficacia della soluzione è argomentata con il ricorso all'esperienza diretta: Flora aveva già sperimentato il fiore miracoloso su una giovenca sterile. Ci sono vari motivi per cui questa osservazione può risultare indelicata da parte di Flora (che il paragone con una *iuuena* potesse riuscire sgradito anche a una donna antica è forse il meno importante). La *iuuena* in questione era addirittura sterile, mentre Giunone non ha questo problema (ma si capisce che il dettaglio serve a ulteriore garanzia della validità del prodotto). Inoltre, tra tutti gli animali, la *iuuena* è quello meno predisposto ad attirare la simpatia di Giunone, sia per il ricordo della sua rivale per eccellenza (Io), sia perché la dea stessa aveva dovuto assumerne l'aspetto nella vergognosa fuga degli dei di fronte a Tifone (cf. *Met.* 5, 330, *niuea Saturnia uacca* [scil. *latuit*]). Al di là dello scarso tatto di Flora, è difficile valutare se la dea possa alludere ad antiche relazioni culturali dell'animale con la Hera greca (Schmitzer 2001).

Da notare la costruzione "a specchio" del pentametro (*mater erit – mater erat*) con *nec mora* ben rilevato (fuori dalla sua sede fissa a inizio esametro, 254n.) e inserito in una serrata sequenza fonetica (*nec mora mater erat*).

253. tange: il verbo apre un ricco poliptoto che si estende su due distici: *tange ... tetigi ... tangitur ... tacto*; l'insistenza quasi morbosa sul concetto del *tangere* trasmette l'idea che il gesto di Flora rappresenti una sorta di surrogato dell'atto sessuale, cui Giunone si è volontariamente negata (cf. *intacto uiro*, v. 242; per l'accezione erotica di *tango* cf. per es. *Am.* 4, 24, *Ars* 2, 633, *Met.* 3, 355, *Hor. Sat.* 1, 2, 28; OLD s.v. 4b). Sorprende, altresì, che ad innescare la gravidanza non occorra una pozione o qualche prodotto derivato dal fiore, ma che sia sufficiente un contatto esterno. Questo dettaglio sviluppa in modo nuovo le proprietà magiche del fiore, facendo al contempo assumere a Flora un aspetto vagamente stregonesco.

254. mater erit: cf. 2, 425-426, *nupta quid exspectas? Non tu pollutibus herbis / nec prece nec magico carmine mater eris*: Ov. sconsiglia alle donne di ricorrere a pratiche magiche per stimolare la propria fecondità, esortandole a sottoporsi piuttosto alle sferze dei Luperci ("which one might think would belong to the same category of rather dubious remedies", Robinson *ad loc.*).

nec mora: cf. 27n.; è questa l'unica delle 39 occorrenze ovidiane in cui l'espressione formulare non si trova nella sua sede fissa a inizio di esametro e, insieme a Calp. Sic. *Ecl.* 4, 80 (dove però non è in totale isolamento sintattico), l'unico caso in tutta la poesia latina. La collocazione insolita, compressa alla fine del pentametro e nella rapida successione *tetigi nec mora mater erat*, suggerisce che non sia necessario dare a *nec mora* un senso temporalmente troppo elastico (cf. Stok: "dopo poco tempo essa partorì"), ma che si possa intendere come esito del consueto stile iperbolico di Flora, "la toccai e in men che non si dica era madre".

255-256: con *protinus* la scena si avvia a una veloce conclusione: la risposta (scontata) di Giunone è giustamente soppressa e la fecondazione avviene in modo meccanico e istantaneo: Flora tocca il ventre di Giunone e questa concepisce all'istante. L'atto del concepimento, surrogato del normale processo di fecondazione, è riportato con tocco rapido e delicato, il contesto sessuale è richiamato semmai con allusioni (vd. nn. succ.) e senza indugio su particolari sconvenienti, una caratteristica che contrasta curiosamente con il tipo di rappresentazione plateale della sessualità tipica delle feste floriali.

255. haerentem: "ben radicato" (Canali), ma pregevole anche la sfumatura concessiva di Schilling "en dépit de sa résistance": il participio sottolinea per l'ultima volta il carattere unico e straordinario del fiore. Per *haereo* riferito all'allineamento di fiori cf. *Met.* 10, 738 (l'anemone), *namque male haerentem et nimia leuitate caducum*; per altri referenti naturali anche *Met.* 1, 105; 3, 730, *Verg. georg.* 2, 422, *Aen.* 4, 445.

decerpsi pollice: l'immagine del fiore spiccato richiama il motivo della verginità perduta, tanto più se il fiore in questione, come questo, rappresenta un esemplare assolutamente unico (v. 252, *est hortis unicus ille mei*); per il tema cf. Sapph. fr. 105b V., con la ripresa di Cat. 62, 39-47, in part. *idem cum tenui carptus defloruit ungui / nulli illum pueri nullae optauere puellae* (e discussione di Agnesini *ad loc.*); per un orientamento bibliografico vd. recentemente Thévenaz 2019, 122.

Decerpere, come *carpere*, è tecnico della raccolta di fiori e frutti, cf. *Met.* 5, 536; 10, 649, *Lucr.* 4, 3, *Prop.* 1, 20, 39, *Varr. De re rust.* 1, 44, 4, *Col. De re rust.* 9, 14, 18.

Pollice varia ungui, più ricorrente nella rappresentazione del gesto, cf. 4, 438, *illa papaueras subsecat ungue comas*, *Her.* 4, 30, *Cat. cit.*, *Prop. cit.* Più frequente è il dettaglio del pollice nell'atto della filatura (*Her.* 9, 77, *Med.* 14, *Met.* 4, 34-36; 6, 22; 8, 453) o dell'accordatura di strumenti (2, 108, *Am.* 2, 4, 27, *Ars* 2, 494, *Met.* 5, 339; 10, 145).

256. tacto concipit illa sinu: per l'insistenza su *tangere* vd. 253n. Il contatto del ventre col fiore sostituisce il normale atto copulativo, in un processo di fecondazione anomalo che avviene, appunto, *intacto uiro* (v. 242; cf. anche *Am.* 2, 4, 24, *tacto uiro*, per indicare ugualmente l'unione sessuale). Facendo di *sinus*, normale "traguardo" del concepimento, il soggetto di *tangere*, il sintagma sottolinea ulteriormente la soppressione dell'apporto maschile.

Per *concupere* in costruzione assoluta cf. *Met.* 3, 268, *Cic. De diu.* 2, 49, *De nat. deor.* 2, 128, TLL 4, 56, 34ss.

257-258. Al momento del parto Giunone si trova in Tracia. Il dettaglio, se certamente serve a riallacciarsi alla tradizione che fa di questa regione la terra natale di Marte, non appare però particolarmente giustificato a livello narrativo (si deve pensare alla necessità di cambiare aria rispetto all'Olimpo?); ma Fucecchi (2004, 36) richiama ancora, a livello intertestuale, la relazione con *Il.* 14, 153-351, dove si dice che Era, una volta ottenuto da Afrodite il *kestos*, si reca appunto in Tracia per ottenere la collaborazione del Sonno, che ha qui la sua dimora (vv. 224ss.).

257. Thracen et laeua Propontidos: luoghi tradizionalmente cari a Marte fin da Omero, *Il.* 13, 298-302, *Od.* 8, 361 (e *Ov. Ars* 2, 588; qui si rifugia dopo essere stato sorpreso in adulterio), *Verg. Georg.* 4, 462, *Mauortia tellus*, *Aen.* 3, 13-14 (con Horsfall e Williams *ad loc.*), 12, 331-336, complice anche la tradizionale propensione alle armi delle popolazioni che qui sono stanziate (cf. per es. *Her.* 2, 84, *armiferam Thracen*). Il lato sinistro della Propontide (Mar di Marmara; la sua forma le vale due volte in *Ov.* l'attributo di *longa*, *Trist.* 3, 12, 38, *Pont.* 4, 9, 118) tocca le coste della Tracia in direzione dello stretto dei Dardanelli. Per la forma *Thrace* (modellata sul gr. Θράκη) cf. *Her.* cit., *Ars* cit., *Pont.* 4, 5, 5, *Hor. Carm.* 2, 16, 5, *Manil.* 4, 691.

Per l'uso sostantivato del neutro *laeua* cf. *Verg. Aen.* 5, 825, *Germ. Arat.* 163, *Liv.* 32, 29, 6, OLD s.v. 3d.

258. fitque potens uoti: "è esaudito il suo desiderio", una variazione di *compos uoti* (non necessariamente più prosastico; *contra* Dewar *ad Stat. Theb.* 9, 551; cf. *Ars* 1, 486, *Hor. Ars* 76, *Tib.* 1, 10, 23, *Sen. Phaedr.* 710), non attestata prima di *Ov.*, cf. 3, 269, *Met.* 8, 80; 8, 409; 8, 745, poi *Stat. cit.*; TLL 10.2/1, 285, 19ss. (d'altra parte anche *compos uoti* non risale oltre l'età augustea, vd. Brink *ad Hor. cit.*). Il modello è costituito da espressioni simili, come *promissi potens* (*Verg. Aen.* 7, 541) e *iussi potens* (*Met.* 4, 510).

259-260. la conclusione della vicenda, attraverso un implicito salto cronologico, riporta un'indicazione eziologica che serve a spiegare l'introduzione del culto di Flora a Roma (si deve ipotizzare una fase precedente alla fondazione dei *Ludi*, che verrà trattata in seguito). La cittadinanza romana (Fucecchi 2004, 37) le viene conferita in premio direttamente dal progenitore dell'Urbe (non risentito, evidentemente, di vedersi sottratta la discendenza dal sommo dio). Desta senz'altro qualche perplessità che Marte sia detto a conoscenza di un *auctor* che Giunone, sotto giuramento, si era impegnata a mantenere segreto, e certamente non si farà torto a nessuno supponendo che la rottura del silenzio sia da attribuire a Flora stessa. La chiusa eziologica riporta il lettore al contesto più ampio in cui il racconto della nascita di Marte era inserito. Tutto l'*excursus* era infatti motivato dalla necessità di dimostrare i meriti divini di Flora, e in quest'ottica l'acquisizione di uno spazio riservato nell'Urbe, come già il prestigio goduto dai fiori di sua creazione (v. 228), fornisce una prova visibile, una garanzia della sua importanza.

259. accepti per me natalis: riecheggia la conclusione del precedente catalogo delle creazioni di Flora, *de quorum per me uolnere surgit honor*, v. 228, ricordando che Marte non

ne è che l'ennesimo, seppur più illustre, prodotto. Il motivo dell'orgoglio per i propri meriti riaffiora nelle battute finali, favorendo la transizione al quadro successivo, nuovamente impegnato in un'aperta autocelebrazione.

Con *natalis* si deve intendere “the fact or the possibility of being born”, OLD s.v. 5 (cf. per es. Sen. *Ag.* 48, *causa natalis*), accezione che spiega il singolare nesso *natalem accipere*.

habeto: l'apertura del discorso in coda all'esametro, unita alla solennità dell'imperativo futuro, conferiscono gravità al pronunciamento di Marte, che assume l'aspetto di un atto ufficiale. L'apostrofe a Flora rimanda alla formula con cui Zefiro le attribuì la signoria sui fiori, v. 212, *arbitrium tu dea floris habe*; lette in successione, le due frasi tratteggiano un progressivo avanzamento di *status*, cui la dea è soggetta grazie alle onorificenze a lei attribuite da personaggi chiave nel settore che si trova ad occupare (Zefiro per i fiori e la primavera, Marte per Roma).

La dichiarazione di Marte ricorda altresì analoghi atti di riconoscimento presenti nel poema, in particolare l'atto con cui Giunone dirà di aver ricevuto dal figlio una speciale tutela sulla città di Romolo, 6, 53-54, *ipse mihi Mauors 'commendo moenia' dixit / 'haec tibi. Tu pollens urbe nepotis eris'*. Il concetto del *locum habere* richiama infine anche un'altra assegnazione illustre (a livello non più “spaziale” ma temporale), quella che Romolo accorda a Venere nel calendario della sua città, con l'attribuzione di un mese a lei dedicato, 4, 28, (scil. *Romulus Venerem*) *alterius uoluit mensis habere locum*. L'introduzione di Flora a Roma rientra così in un preciso programma di “fondazioni” culturali, qual è rintracciabile attraverso il poema, portato avanti da figure centrali nella creazione della civiltà romana; Basso 2019.

260. tu quoque Romulea' dixit 'in Urbe locum: *tu quoque* chiude il passo in Ringkomposition (cf. v. 229 *Mars quoque*). La menzione di Roma come *Romulea Urbs* giustifica implicitamente i diritti del dio sulla medesima; per l'espressione cf. *Met.* 15, 625, *Liv.* 10, 17, 6.

261-274. Il dominio di Flora: terminato il racconto della nascita di Marte, il discorso ritorna direttamente all'esposizione dei poteri divini di Flora. Se fino ad ora la dea ha parlato unicamente di fiori da campo (quelli presenti nel suo giardino, quelli creati da lei stessa con una metamorfosi, e quello usato per ingravidare Giunone), ora la sfera della sua influenza viene ampliata per annettere tutta la produzione agricola: la fioritura delle messi e degli alberi è condizione necessaria per un buon raccolto. Da questo momento Flora abbandona la rappresentazione di sé più leggera e pittoresca, per addentrarsi nel contesto socio-economico dello Stato romano. L'apostrofe all'interlocutore nel primo distico, *forsitan ... putes*, in cui risuonano accenti didascalici (Merli 2000, 82), segnala il passaggio dall'immagine convenzionale e disimpegnata di Flora (quale il lettore è portato preventivamente a concepire) a una nuova personalità, più seria e influente in temi di grande importanza.

Colpisce l'oscuramento del ruolo di Flora in quest'ambito operato a suo tempo da Virgilio nelle *Georgiche* (Fantham 1992b: “it is clear that Flora's agricultural protection should have received at least a passing acknowledgement in the first and second books of the *Georgics*”). Una competizione con Virgilio su questo punto sembra rintracciabile in diversi accenni nei vv. che seguono (vd. 271-272n., 345n.), ma può essere che il tema sia inaugurato già nel distico introduttivo. Flora diffida Ov. dal ritenere che i suoi *regna* siano solo nei fiori a scopo ornamentale e ludico (v. 261), e aggiunge che il suo potere tocca invece anche gli *arua* (v. 262). Il sintagma *mea regna* potrebbe alludere a *Ecl.* 1, 69, dove Melibeo piange la perdita dei propri campi, definiti appunto *mea regna*, destinati a finire in mani estranee: *post aliquot, mea regna uidens, mirabor aristas?* Per riappropriarsi dell'autorità che le spetta, sottrattale dall'opinione comune che Virgilio ha contribuito *ex silentio* ad avallare, Flora sfrutta sapientemente accenti del canto virgiliano che per eccellenza affronta il tema della terra perduta. È forse un avvio

tematico per disporre il lettore a leggere quanto segue tenendo costantemente presente la trattazione virgiliana.

261. in teneris ... coronis: le corone floreali, un simbolo del carattere disimpegnato che il fedele contemporaneo è indotto spontaneamente ad associare alla dea, e che tornerà infatti come primo tratto distintivo nella descrizione della Flora “leggera” (v. 335-342, in connessione con il tema del banchetto). *Tenerae* specifica appunto che si tratta di corone composte di fiori, cf. 3, 254, *de tenero cingite flore caput*; per *tener* riferito a fiori cf. anche Prop. 1, 17, 22, *t. rosa*, e spesso in poesia per referenti naturali analoghi, Verg. *Ecl.* 7, 6 (*myrtus*), *Georg.* 1, 112 (*herba*), *Aen.* 7, 809 (*arista*), Hor. *Carm.* 4, 12, 9 (*gramen*) ecc. Ma *tener* attiva significati che vanno oltre il senso letterale.

Se le *coronae* richiamano quelle precedentemente menzionate delle Cariti (vv. 219-220), *tener* è invece un attributo tipico dei *pueri* (gr. ἀπαλός; cf. *Ars* 2, 110, Lucr. 3, 447-448, Verg. *Aen.* 11, 578, Hor. *Carm.* 1, 4, 19, *Epist.* 2, 1, 21 [con Brink *ad loc.*], Tib. 1, 4, 9; 58; 2, 1, 61, Prop. 1, 20, 39) e riporta perciò alla mente i vari fanciulli “floreali” (223-228): il nesso compendia così in una sola immagine la personalità di Flora quale è stata descritta finora. Più in generale *tener* è termine importante della critica letteraria, per indicare il dominio della poesia leggera di argomento erotico, cui Flora non è estranea (cf. già i *leues calathos*, 218; più avanti i *mollia sarta*, 340): per es. *Am.* 2, 1, 4; 3, 8, 2; 3, 15, 1, *Trist.* 4, 10, 1; vd. anche Fedeli *ad Prop.* 1, 7, 19 per l’area semantica di *mollis* e affini.

mea regna: la sfera di influenza della dea (cf. *arbitrium floris*, v. 212); in questa accezione *regnum* è spesso riferito in Ov. al dominio di Amore, *Am.* 1, 1, 13 (con McKeown), *Met.* 13, 758, *Pont.* 3, 3, 35, [Ov.] *Epic Drus.* 56; OLD s.v. 2b. In riferimento all’amante vd. invece Fedeli *ad Prop.* 3, 10, 18 e Prop. 2, 16, 28; 4, 7, 50. Per una possibile allusione virgiliana vd. 261-274n.

262. numen ... meum: una formula autoreferenziale per le divinità, cf. v. 328; 2, 596; 3, 314, *Am.* 3, 3, 43-44, *Met.* 6, 172; 10, 690, Verg. *Aen.* 2, 396; 7, 297; 7, 310, *Carm. Priap.* 70, 12. *Numen* equivale sovente nella poesia augustea a *deus* (vd. le varie accezioni in EV s.v.), ma il prevalere della nozione di “potenza divina”, che tocca (*tangit*) l’elemento dominato dalla dea, aggiunge qui una nota di gravità conforme alla rivendicazione avanzata.

263-266. la triplice anafora di *si bene floruerint* (vd. Wills 1996, 400-405), aprendo tre versi consecutivi, fa assumere al passaggio la gravità di un inno che Flora canta, di fatto, a se stessa (“è Flora stessa a elencare le proprie ἀπετά”, Merli 2000, 82). Il nome della dea appare neglentemente celato dal verbo *florere*, e l’insistenza assume un tono vagamente giocoso, dopo che l’etimologia di *Flora* era stata sottratta alla derivazione da *flos* (vv. 195-196). Ma la forma dell’inno, oltre a rivelare (semmai occorresse) le inclinazioni narcisistiche di Flora, serve anche ad elevarne lo statuto divino in vista del discorso che segue. Alla centralità rivendicata dalla dea, trasmessa già dalle risorse stilistiche, fa riscontro la scelta degli elementi, grano, vino, olio, che non a caso costituiscono componenti vitali dell’alimentazione (cf. la cosiddetta “triade mediterranea”) e si oppongono perciò significativamente a oggetti accessori come le corone floreali.

263. si bene floruerint: è notevole la somiglianza dell’espressione (che ritornerà anche al v. 327, *si bene floreat annus*) con la formula riportata da Plinio per motivare l’istituzione dei *Floralia*, *Nat. Hist.* 18, 286, 3: *itaque iidem Floralia IIII kal. easdem instituerunt urbis anno DXVI ex oraculis Sibyllae, ut omnia bene deflorescerent*. Dalla ricorrenza della frase si può forse ipotizzare l’esistenza di una formula analoga all’interno del rito storico.

Per la corretta interpretazione di *defloresco* nel passo pliniano vd. Fabbri 2019, 24 (che corregge quella di TLL 5.1, 361, 62s.), “un riferimento all’intero processo della fioritura, dallo sbocciare del fiore sino alla sua caduta, preludio alla formazione del frutto”; è Flora stessa d’altra parte a confermare che la semplice fioritura non è garanzia sufficiente al buon esito della produzione: l’interruzione della sua tutela a metà del processo può avere effetti devastanti (vv. 267-268; 321-324).

area: l’aia, cioè il cortile antistante la fattoria destinato alla trebbiatura, cf. Varr. *De ling Lat.* 5, 38, *ubi frumenta secta, ut terantur, arescunt, area*, e *Fasti* 3, 557, *nudandas acceperat area messes*. Per il senso tecnico in Ov. cf. anche 4, 618, *Am.* 3, 10, 8, *Met.* 8, 292, *Trist.* 4, 6, 19 (altrimenti più in generale indica uno spazio aperto e pianeggiante, 6, 205; 6, 478, *Am.* 3, 5, 5, *Met.* 10, 87 ecc.). Per dettagli sull’uso dell’aia, con riferimenti alla prosa tecnica latina, vd. Mynors *ad Georg.* 1, 176-186.

264. Bacchus erit: “ci sarà Bacco”. Una metonimia comunissima nei poeti latini (*Bacchus* è il vino o la vite, a partire da Lucr. 2, 656-657) diventa motivo di qualche sospetto in bocca alla dea che ha appena rivelato di essere responsabile dell’esistenza di Marte. Se qui il rapporto di Flora con Bacco si limita all’ambito “tecnico” della produzione agricola, più avanti Ov. tornerà a mettere in luce l’affinità concettuale dei due mondi divini (vv. 341-346).

Per l’uso figurato di *Bacchus* (come vino) cf. 3, 301, *pocula Bacchi* (= *Aen.* 3, 354, [Verg.] *Cir.* 229), *Ars* 1, 565, *Rem.* 803, *Met.* 4, 765; 13, 639, Verg. *Ecl.* 5, 69, *Georg.* 1, 344, Hor. *Carm.* 2, 19, 6, Tib. 1, 2, 3, Prop. 1, 3, 9; per indicare la vite invece *Georg.* 2, 37; 2, 113, Mart. 13, 39, 1.

265. nitidissimus annus: la stessa *iunctura* al v. 207 (per cui vd. n.). L’aggancio tra premessa e conseguenza è meno perspicuo che nei due vv. prec., ma si capisce che all’annata favorevole è trasferito un attributo ricorrente per ciò che ha a che fare con l’olio, cf. *Met.* 7, 470, *nitidae ... oliuae*, e soprattutto con le cose unte d’olio, Varr. *Men. fr.* 393, 2, *nitidus oleo* (da cui la singolare attribuzione *nitida* per la *palaestra*, *Met.* 6, 241, *Fasti* 5, 667). Per l’accezione metaforica dell’aggettivo in relazione a termini di tempo vd. ancora 207n. Cf. anche *Ars* 2, 315-316, *saepe sub autumnum, cum formosissimus annus, / plenaque purpureo subrubet uua mero*.

266. pomaque prouentum temporis huius habent: “e i frutti godono il prodotto / la rendita di questa stagione”. Il verso è di non immediata lettura per la costruzione, ma il significato deve essere che l’abbondanza della produzione successiva poggia sul corretto processo di fioritura avvenuto nei mesi primaverili. Così molte traduzioni, cf. Canali “i frutti costituiranno il provento della fiorente stagione”, Stok, “i frutti sono il risultato della stagione dei fiori”, Schilling “les fruits tiendrons la promesse des fleurs” (e similmente Le Bonniec), Frazer, “the fruitage will be according to the time of blossoming” ecc. *Prouentus* è letteralmente “the spinnig up, growth (of plants etc.)” (OLD s.v.), per cui cf. per es. nella prosa tecnica Plin. *Nat. Hist.* 17, 59, 9, (*genera arborum*) *tarda prouentu e degenerantia*; sembra sottintesa una sfumatura di abbondanza, anche per il confronto con un’accezione frequente di *prouenio*, per cui cf. 4, 617, *largaque prouenit ... messis*, 4, 671-672, *fecundior annus / prouenit, et fructum terra pecusque ferunt*, *Ars* 3, 101-102, *Pont.* 4, 2, 12, *uberius nulli prouenit ista seges*. Ma la specificazione *temporis huius* associa al senso concreto e agricolo di *prouentus* quello astratto di “esito favorevole, successo” (OLD s.v. 3b, sovente con il genitivo; TLL 10, 2, 2313, 63ss.), per cui cf. l’uso simile di Caes. *Ciu.* 2, 38, 2, *superioris temporis prouentus*. Questa seconda accezione può aver determinato la variante *poma quoque euentum* (Pighi), dove *euentum* assumerebbe, come spesso, l’accezione più determinata di *bonum euentum* (OLD s.v. 2a).

267-268. si propone ora l'eventualità negativa: una volta danneggiato il fiore la produzione va incontro alla rovina. Questa osservazione prefigura la scena di carestia rappresentata ai vv. 315-326. Nonostante la variazione sintattica (da protasi esplicita a protasi implicita), anche questo distico condivide il tono innodico dei precedenti. La menzione indiretta di Flora passa dal verbo *florere* all'ablativo *flore*, ma anche qui l'azione verbale più rilevante (*pereunt*) è sottolineata dalla ripetizione. Si noti inoltre la clausola enfatica *uiciaeque fabaeque*, con la coordinazione tipicamente elevata di *-que -que*, che però, dati i referenti, risulta vagamente ironica.

267. uiciaeque fabaeque: “le vecce e le fave”; i legumi sono esemplari di una produzione agricola di secondo livello (le vecce, per esempio, erano usate perlopiù per il foraggio del bestiame), come già in Verg. *Georg.* 1, 75; 1, 227-228; cf. anche *Fasti* 5, 509 (le fave costituiscono la cena dell'umile Irieto), 6, 180 (erano l'unico prodotto della terra nel passato incorrotto della Città). La menzione di questi prodotti in coda alla serie di referenti “nobili” rafforza il valore di *argumentum e contrario* di questa sezione: una volta rovinato il fiore, muoiono persino i frutti più spregevoli. È possibile altresì che la menzione di legumi sia ispirata, in questo contesto, anche dall'usanza delle *sparsiones*, per cui vd. 221n. Le *uiciae* (*uicia sativa*, André) compaiono in poesia solo qui nei passi virgiliani citati. Discreta è invece la presenza delle fave (*uicia faba*, André), che nei *Fasti* si spiega soprattutto con il loro impiego in riti magici ed espiatori, 2, 576; 4, 734; 5, 436; 6, 170.

268. et pereunt lentesc, aduena Nile, tuae: cf. ancora Verg. *Georg.* 1, 228, dove le lenticchie sono citate insieme alle vecce e ai fagioli. Da Virgilio sembra ripreso anche il dettaglio dell'origine egiziana di questi prodotti, che il poeta georgico definisce *Pelusiaca* dal nome della cittadina egiziana di *Pelusium* (Luc. 8, 825; 10, 53); cf. anche Mart. 13, 9, 1, *accipe Niliacam, Pelusia munera, lentem*.

Nell'epiteto *aduenta* si può apprezzare la prospettiva romanocentrica di Flora, che risiede ormai a buon diritto nell'Urbe (260; cf. anche l'uso paradossale al v. 21, *deus aduenta*), ma allo stesso tempo anche il desiderio di estendere la propria influenza su larga scala. Peter *ad loc.* puntualizza che il Nilo è “straniero” non tanto perché scorre in terra straniera, ma perché ha origine in terra straniera. Come in 2, 68 e 3, 524, in un'ottica geograficamente ristretta, il Tevere è definito *aduenta* perché originario dell'Etruria (ma il Tevere stesso definirà *aduenta* Evandro a 5, 644), così qui del Nilo si ricorderebbe l'origine extra-egiziana (peraltro notoriamente misteriosa, cf. Tib. 1, 7, 23-24).

269-270. dopo aver stabilito la relazione tra i fiori e la vite (v. 264), Flora riprende l'argomento del vino, informando che anch'esso è interessato da un processo di fioritura. Il senso del distico non è limpido, ma è ragionevole pensare che l'azione sia da intendere come positiva, con riferimento alla corretta fermentazione del vino; già Peter spiegava “der Schaum, welcher sich bei der Gärung (“fermentazione”) auf dem Wein bildete, hieß *flos* oder *nebula*; seine Behandlung war von großer Bedeutung für die Entwicklung des Weines”; così anche Schilling *ad loc.*: “aujourd'hui aussi on appelle «fleurs de vin» les mycodermes qui sont les agents de la fermentation du vin”. Si tratta di un fenomeno delicato, che può portare anche a uno sviluppo negativo della vinificazione (cf. la cosiddetta “fioretta”, una malattia del vino determinata da un'eccessiva esposizione all'ossigeno); cf. Colum. *De re rust.* 12, 30, 1, *si uinum florere incipiet, saepius curare oportebit, ne flos eius pessum eat et saporem uitiet*, più dettagliato a riguardo è Plin. *Nat. Hist.* 14, 136, *flos uini candidus probatur; rubens triste signum est, si non is uini colos sit, item uasa incalescentia operculae sudantia. Quod celeriter florere coeperit odoremque trahere, non fore diutinum*, su cui vd. André *ad loc.*, con rimando alla trattazione dei *Geoponica* 7, 15.

269. in magnis operose condita cellis: le *cellae uinariae*, cf. Cat. *De agr.* 3, 2, 2, *patrem familiae uillam rusticam bene aedificatam habere expedit, cellam oleariam, uinariam, dolia multa*, Varr. *De re rust.* 1, 11, 2, *De re rust.* 1, 13, 6, Colum. *De re rust.* 1, 6, 11; in poesia cf. Verg. *Georg.* 2, 96, *cellis ... Falernis*, Hor. *Carm.* 1, 37, 6, *cellis auitis*, Mart. 1, 26, 8, *Massica cella* ecc. Per *condere* nello stesso contesto cf. *Ars* 2, 696, *consulibus priscis condita testa merum*, Hor. *Carm.* 1, 20, 3, Tib. 1, 10, Mart. 1, 18, 2, TLL 4, 148, 40ss.

L'avverbio *operose* è *hapax* in tutta la poesia latina (raro d'altronde anche in prosa, cf. per es. Cic. *Orat.* 149, 8, Sen. *Dial.* 10, 13, 4, *De ben.* 5, 12, 2, Apul. *Apol.* 38, 8, *Met.* 1, 7, 7), e colpisce per l'omografia con il vocativo di *operosus*, che ricorre due volte nel poema (1, 101; 3, 177) in una formula dalla forte valenza programmatica (*uates operose dierum*, su cui vd. Green *ad* 1 cit.).

270. et nebulae dolia summa tegunt: *nebula* può indicare un velo sottile, una pellicola (OLD s.v. 3, "a thin film"), cf. Mart. 8, 33, 3, ma per un referente diverso (è il rivestimento metallico del *pegma*). Qui si riferisce all'efflorescenza prodotta dalla fermentazione del vino (vd. 269-270n.), che avveniva appunto nel *dolium*, Cat. *De agr.* 113, 1, *de lacu quam primum uinum in dolia indito, sinito dies XV operta, ante quam oblinas, relinquito qua interspiret uinum, postea oblinito* (vd. Maltby *ad* Tib. 2, 5, 80); per l'oggetto nel lessico poetico (solo qui in Ov.) cf. Hor. *Epod.* 2, 47, *Carm.* 3, 11, 27, Tib. 1, 3, 80 (i *dolia* della Danaidi), 2, cit., Prop. 2, 1, 67; 3, 17, 17, *dum modo purpureo tumeant mihi dolia musto*.

271-272: un ulteriore prodotto su cui si estende l'influenza di Flora è il miele, di cui si è già riportata l'invenzione da parte di Bacco in 3, 735-762 (*a Baccho mella reperta ferunt*; con eziologia finale, *melle pater fruitur, liboque infusa calenti / iure repertori splendida mella damus*). Difficile dire, per mancanza di attestazioni, se la tutela di Flora sul miele abbia un riscontro reale nella dottrina religiosa o rappresenti una costruzione poetica basata su un'associazione di idee. A favore della prima ipotesi argomenta recentemente Fabbri 2019, 63-66, ricordando che esistono tracce di un legame di Flora con la cera in un carme attribuito a Claudiano ([Claud.] *Append.* 15) e forse in un'iscrizione africana di età imperiale con dedica di un'*ara Cerei* datata al 3 maggio (giorno conclusivo dei *Floralia*; Rebuffat 1982).

In ogni caso, è evidente che la rivendicazione di Flora, pur legittima (è effettivamente lei a fornire la materia prima per il miele), risulta soggetta a qualche forzatura: il miele è definito *meum munus*, venendo così equiparato ai fiori stessi (cf. 218, *munera nostra*; si noti peraltro che l'esistenza di una patrona divina del miele, Mellona, è attestata da Arn. *Adu. nat.* 4, 7 e August. *De ciu. Dei* 4, 34). Questa presa di posizione non è del tutto innocua, perché denuncia ancora una volta i silenzi delle *Georgiche* (Fantham 1992b). La rivendicazione sul miele suggerisce che il quarto libro del poema, tutto incentrato su api e fiori, avrebbe dato occasione di menzionare la dea: i *mellis caelestia dona* che costituiscono l'oggetto libro (*Georg.* 4, 1) vengono ora reinterpretati da Flora come un suo dono (*meum munus*; si noti che una competizione con il quarto delle *Georgiche* non è una novità per i *Fasti*, dopo la rivisitazione della *bougonia* in 1, 363-380). Suscita una certa sorpresa che il nume di Flora, sconfinando nel mondo animale, si attribuisca il potere di orientarne in qualche modo la volontà (*ego ... uoco*), ed è interessante riconsiderare in quest'ottica la speciale (e talvolta misteriosa) intelligenza che muove le api virgiliane; a queste viene attribuita la partecipazione alla *diuina mens* che permea ogni cosa vivente, [*quidam*] *esse apibus partem diuinae mentis et haustus / aetherios dixere* ecc. (4, 219-227; all'inizio del libro il poeta dice che, terminato l'inverno, le api si dedicano alle loro attività *nescio qua dulcedine laetae*, 4, 55). Flora, che è solita approfittare di spazi lasciati aperti dalla tradizione, in questo caso sembra sfruttare l'idea di un'ispirazione divina delle api, correggendo a proprio vantaggio la visione panteista del poeta georgico.

Inoltre, nell'ottica della costante sovrapposizione di contenuti metapoetici alla personalità di Flora non si può escludere che la presenza di api e miele nasconda qui qualche rivendicazione

della dea sull'attività del poetare (che diventerà esplicita nell'invocazione finale di Ov., 377-378), in accordo con un immaginario esplorato in modo memorabile da Orazio, cf. *Carm.* 4, 2, 27-32, *ego apis Matinae / more modoque, / grata carpentis thyma per laborem / plurimum [...]* *operosa paruus / carmina fingo*; *Epist.* 1, 3, 21 (Floro), *quae circumuolitas agilis thyma?*; 1, 19, 23; 44, *poetica mella*; vd. ora Cucchiarelli *ad* 1, 3, 21.

271. mella meum munus: l'allitterazione per sottolineare il mormorio dello sciame (Brookes *ad loc.*) o la pretesa insistente (quasi capricciosa) della dea? Il plurale *mella* è comune in poesia dall'età augustea, e alterna con il singolare, specialmente per evitare il monosillabo (*mel*, che è solo in Ov. *Fasti* 1, 192 e *Pont.* 4, 2, 9), cf. 3, 762, Verg. *Ecl.* 3, 89, *Georg.* 4, 30, Tib. 1, 3, 45. Per *munus* cf. 218n.

uolucres ego mella daturas: sottinteso *apes*, che sono *uolucres* (non indica solo gli uccelli, ma ogni tipo di animale alato) anche in 3, 741. Per il nesso *mella daturas* cf. Tib. 1, 3, 45 (nel quadro della produzione straordinaria dell'età dell'oro), *ipsae mella dabant quercus*; cf. invece in senso diverso *Fasti* 3, 762, *iure repertori splendida mella damus* (l'offerta di miele a Bacco, che ne è l'inventore).

272. ad uiolam et cytisos et thyma cana uoco: ancora un breve catalogo di fiori, questa volta legati all'impollinazione. In *Georg.* 4, 30-32 Virgilio menziona alcune delle varietà che è utile disseminare intorno all'alveare: *haec circum casiae uirides et olentia late / serpylla et grauius spirantis copia thymbrae / floreat, inriguumque bibant uiolaria fontem*. Ov. riprende il tema modificando il materiale virgiliano sulla base di Varrone, che in *De re rust.* 3, 16, 13 tratta lo stesso argomento. Al posto della *thymbra* (*hapax* in Virgilio e in tutta la poesia augustea) compare così *thyma cana* (cf. Varrone, *aptissimum [...]* *ad mellificium thymum*; cf. anche Ov. *Ars* 1, 95-96, *Met.* 15, 79-80; Hor. *Carm.* 4, 2, 29, *Epist.* 1, 3, 21): il nesso fa riferimento alla specie *Satureia thymbra* (cf. Plin. *Nat. Hist.* 21, 56; 21, 154, *thymum candidum*, Scrib. Larg. *De comp. thymum album*; André), con la quale si può identificare appunto anche la *thymbra* citata da Virgilio.

Anche il citiso, presente nelle *Georgiche* in altri contesti (cf. 2, 431; 3, 394), ma non tra i fiori utili alle api, è recuperato dalla fonte di Varrone, secondo cui peraltro è particolarmente importante: *maxime cytisum, quod <minus> valentibus* (scil. *apibus*) *utilissimum est*. Apprezzabile dunque la sapiente variazione interna alla ripresa virgiliana, con un elemento comune (*uiolam-uiolaria*), uno leggermente ritoccato (*thyma-thymbra*) e uno del tutto nuovo (*cytisos*), ma apprezzabile soprattutto la preparazione scientifica che Flora dimostra nella competizione con Virgilio per dar credito alla propria autorità in materia. Per la selezione di piante adatte all'impollinazione nella prosa tecnica cf. anche Colum. *De re rust.* 9, 4, Plin. *Nat. Hist.* 21, 70; Fabbri 2019, 64.

[273-274]. il distico è motivo di legittimo sospetto fin dal Bentley, seguito da Merkel, e tuttavia è conservato dalla maggior parte degli editori novecenteschi, ad eccezione di Frazer e di Alton-Wormell-Courtney. I tentativi di spiegare il senso della frase all'interno nel contesto non sono del tutto convincenti. La maggior parte dei commentatori che conservano il distico pensa che Flora passi qui a parlare degli uomini, impiegando il motivo metaforico del "fiore dell'età", cioè la giovinezza (cf. v. 353): così spiegava Heinsius, proponendo per questo di leggere *uigent* anziché *uigent* nel pentametro (vd. 274n.), e così Peter (che parafrasa "meine Tätigkeit ist in gleicher Weise auch auf Förderung der Blüte der Jugend gerichtet"); cf. anche Bömer *ad loc.* Il senso dunque sarebbe che Flora è responsabile del "fiorire" dell'uomo nell'età della giovinezza, ma in questo senso *idem* risulta poco felice, perché si passerebbe bruscamente da un uso letterale del concetto di *florere* a uno metaforico, attraverso un pronome che prevede una relazione concettuale abbastanza precisa con quanto precede. Insoddisfacente, infatti, è la

resa letterale di Canali, “sono ancora io a fare la stessa cosa (?) quando...”, mentre le altre traduzioni risolvono sopprimendo *idem*, Schilling: “c’è encore par mon opération que pendant les années ...”, Le Bonniec: “c’est encore moi qui suis à l’oeuvre quand...”, Bömer: “ist auch dies mei Werk, wenn ...”. Ancor meno soddisfacente è la soluzione di interrompere il discorso di Flora al v. 272, in modo che il distico presente costituisca un commento “a parte” di Ov. La considerazione, di per sé, si adatterebbe al poeta in quanto essere umano (“anche noi (umani) facciamo la stessa cosa”, cioè fiorire), ma il v. 275 (*talia dicentem tacitus mirabar*) deve stare a diretto contatto con le parole della dea. Tra gli assertori dell’autenticità Landi-Castiglioni propongono invece di spostare il distico dopo quello “edonista” dei vv. 353-354, che però è perfetto come *sententia* conclusiva di un’intera sezione, senza contare che si eliminerebbe così la ripetizione verbale (certamente voluta, nel caso dell’autenticità) che si instaura a breve distanza tra il v. 274 e il 279, *luxuriant-uigent, luxuriae-uigebant*.

Nonostante dunque il senso si possa ricostruire a costo di qualche passaggio implicito (tra cui anche quello da mondo animale a mondo umano), la frase risulta poco armoniosa nel contesto e rimane il forte sospetto che costituisca un’interpolazione (app. di Alton-Wormell-Courtney; cf. Stok *ad loc.*), oppure un appunto a margine (in realtà del v. 270 secondo Kimmig) confluito nel testo. In tal caso ha sicuramente un peso la duplice ripetizione lessicale che si verifica tra il pentametro e il v. 279. Di per sé, questa singolare circostanza si potrebbe facilmente spiegare come un’eco ricercata tra due versi di confine (tanto più che le ripetizioni verbali non sono un fatto estraneo allo stile di Flora), ma è altrettanto probabile che riveli la presenza di un commento poetico composto appositamente con riprese lessicali, o, in alternativa, di un distico estraneo annotato per via della coincidenza lessicale e successivamente assorbito e ricontestualizzato nel testo in base al motivo del *flos aetatis*.

Una soluzione intermedia, infine, è ipotizzare una lacuna di almeno un distico tra i vv. 271-272 e 273-274, che potesse favorire il passaggio concettuale all’uso metaforico di *florere* e rendere meno ruvida la formulazione *nos quoque idem facimus*; non sarebbe difficile supporre un salto da uguale a uguale nello stile anaforico di Flora, per esempio se anche l’eventuale distico mediano fosse iniziato con *nos quoque*.

273. iuuenalibus annis: la stessa *iunctura* è solo in *Met.* 8, 632, poi *Stat. Theb.* 1, 486; cf. analogamente *puerilibus annis* (attestato peraltro anche qui da alcuni codd. minori), 6, 417, *Her.* 5, 157, *Met.* 2, 55; 5, 400.

274. luxuriant animi: cf. *Ars* 2, 437, *luxuriant animi rebus plerumque secundis*; anche *Liv.* 1, 19, 4, *ne luxuriarent otio animi*.

uigent: è la lezione di U e delle mani correttrici di GM, assai adatta a completare l’antitesi anima-corpo mediante l’opposizione rispetto a *luxuriant*, che trasmette invece un’idea di allentamento e rilassatezza. Una lettura *uigent* si era imposta per l’autorità di Heinsius, seguito dal Merkel, che leggeva questo testo nella prima mano di GM, suscitando la reazione di Schilling (“mirum in modum uidisse contendit Merkel; G¹ autem non legitur, in M¹ uerius *uident* legendum est”). Già da Heinsius tale lezione era difesa chiamando in causa il *topos* dell’età virente, ben attestato in poesia augustea, per il quale anche Bömer *ad loc.* è generoso di esempi (cf. per es. *Ars* 3, 557, *Verg. Aen.* 5, 295, *Hor. Carm.* 1, 9, 17). Un’altra ragione che ha indotto a rigettare *uigent* è la ripetizione a breve distanza (v. 279, *uigebant*), Peters 1939, 377: ma se il distico è autentico, allora è proprio la ripetizione lessicale (che riguarda peraltro anche *luxuriant-luxuriae*) a confermare la validità di *uigent*; vd. ancora 273-274n.

275-276. una breve parentesi narrativa mette in scena gli effetti che il discorso della dea produce sul poeta, introducendo uno stacco caratterizzato da una notevole vivacità drammatica. Incantato dal fascino di Flora (*mirabar* ha come oggetto *dicentem* e non *talia!*), Ov. deve forse

apparire poco reattivo, inducendo la dea a sollecitare nuove domande. Il tono curiosamente sostenuto dell'invito di Flora (*ius tibi discendi, si qua requiris*) sembra appunto inteso a ristabilire un contatto con l'interlocutore, rapito dalla loquacità torrenziale del primo discorso (vd. anche n. succ.).

275. tacitus mirabar: per il nesso cf. Hor. *Epist.* 1, 7, 62, Stat. *Theb.* 10, 920. Il motivo della meraviglia dell'allievo di fronte alle informazioni fornite, preludio alla formulazione di nuove domande, non è nuovo nel poema, cf. 1, 165-166, *post ea mirabar cur non sine litibus esset / prima dies*. "*Causam percipe*" *Ianus ait*: Green *ad loc.* lo identifica giustamente come una traccia del modello callimacheo, cf. *Aet.* fr. 43, 84-85 Pf., ὡς ἡ μὲν λίπε μῦθον, ἐγὼ δ' ἐπὶ καὶ τὸ πρῶτον / ἤθελον ἦ γὰρ μοι θάμβος ὑπετρέφετο (cf. anche fr. 31b); Miller 1983 172 n. 2. Qui tuttavia il tema appare declinato in modo originale, perché l'intervistatore, più che avido di conoscenze, appare rapito dall'oratrice (*dicentem ... mirabar*), al punto che è lei stessa a sollecitare nuove domande.

276. ius tibi discendi, si qua requiris, ait: cf. 1, 145-146 (Giano), *dixerat: et uoltu, si plura requirere uellem, / difficilem mihi se non fore pactus erat*. Il confronto tra i due passi rivela la sapiente caratterizzazione degli interlocutori divini attraverso le reazioni emotive del personaggio di Ovidio. Di fronte a Giano il poeta ha dapprima una reazione di terrore (1, 97-98), che il dio tenta subito di contenere (101, *disce metu posito*); l'esortazione di quest'ultimo a porre nuove domande, dunque, è motivata dal timore che sa di suscitare nell'allievo (*difficilem se non fore pactus erat*). Diverso è il caso di Flora: di fronte a lei il poeta dimostra fin da subito una spontanea disinvoltura, che tende a evolvere in adorazione. La sollecitazione di Flora, perciò, è motivata non dal timore reverenziale, ma semmai dalle eccessive attenzioni che il poeta le sta riservando. Per il lessico didascalico di Flora (*discendi*) vd. 191n.

277-294. L'origine dei Ludi Florales: il secondo discorso di Flora si presenta più compatto rispetto al primo, ruotando attorno a un unico argomento, la fondazione originaria dei *Ludi Florales*. Lasciate da parte le questioni relative alla propria identità e ai propri poteri, Flora si misura ora con una ricostruzione storica decisamente più impegnata dal punto di vista socio-politico. I giochi furono finanziati per la prima volta con una multa comminata dagli edili della plebe, i fratelli Marco e Lucio Publicio, ai cittadini più ricchi, colpevoli di usurpare del suolo pubblico per il pascolo (contravvenendo alla *lex de modo agrorum* compresa tra le Licinie-Sestie del 367, vd. Frazer *ad* 292). Il fatto è riportato da altri autori (Vell. Pat. 1, 14, 8, Tac. *Ann.* 2, 49; Plin. *Nat. Hist.* 18, 286) e si può collocare con certezza nella seconda metà del terzo secolo, anche se ci sono divergenze sull'anno esatto (il 241 secondo la notizia di Velleio, il 238 secondo Plinio). Dalle stese fonti è noto inoltre che con il ricavato della stessa misura punitiva si edificò il tempio di Flora sull'Aventino e si rese carreggiabile il *clivus* che fu poi detto *Publicius* dal nome degli edili. Curiosamente la dea non fa menzione del tempio, mentre ricorda l'esistenza del *clivus*, che le consente di chiudere il discorso con una nota eziologica.

Dato che la domanda è relativa all'*origo*, Flora non tocca per il momento gli aspetti specifici dei *Ludi*, che verranno ripresi in seguito (5, 355-374). Tuttavia si ha l'impressione che la sua ricostruzione voglia fornire indirettamente un'interpretazione "seria" dello spirito generale che anima la festa. La vocazione popolare del culto non è ricondotta alla leggerezza della sua personalità, ma alle circostanze che hanno portato alla fondazione dei giochi: i giochi sono popolari perché sono stati creati come il giusto riconoscimento dei diritti del popolo contro l'arbitrio dei più ricchi. La versione di Flora nobilita così il carattere plebeo (e rilassato) del culto, ritorcendo l'accusa di *licentia* contro chi calpestava gli interessi della collettività (287); vd. Intr. § 3.

Sulle caratteristiche dei *Ludi* e sul problema della fondazione vd. ora la discussione dettagliata in Fabbri 2019; Wiseman 2008, 175-186; Morgan 1990; Cels Saint-Hilaire 1977; Bernstein 1988, 207-222 Altheim 1931, 129-146; RE 6.2, 2749, 64ss.

277. dic, dea: cf. vv. 5-6, *dicite, quae fontes /... tenetis*; l'imperativo *dic/dicite* è apostrofe comune nelle interviste dei *Fasti*, a partire da 1, 149, *dic, age, frigoribus quare nouus incipit annus*. Il modello è callimacheo, cf. *Aet. fr.* 76 Pf., εἴπ' ἄγε μοι (cf. anche *Hymn.* 3, 186, εἶπε θεῆ), Green *ad* 1, cit. Ma la presenza di *dea*, nel contesto di una domanda relativa a un tempo remoto (*origines*), sembra attivare anche il modello epico dell'invocazione alla Musa, come d'altronde dimostra anche l'interrogativa indiretta, che ripete testualmente una richiesta già rivolta alle Pieridi (vd. n. succ.).

ludorum quae sit origo: cf. 2, 269, *dicite, Pierides, sacrorum quae sit origo*, riferito all'istituzione dei *Lupercalia*. La ripresa dell'espressione non è casuale, ma ha lo scopo evidente di gratificare Flora mediante un confronto prestigioso. Il lettore infatti non può dimenticare che con quella formula Ov. aveva invocato, per la prima volta nel poema, il soccorso delle Muse e che l'argomento toccava una delle fondazioni più venerande di Roma, i *Lupercalia*, trattate dal poeta con un'ampiezza adeguata alla materia ("one of the longest aetiological sections of the *Fasti*, covering almost 200 lines" Robinson *ad loc.*). Prima ancora che il discorso inizi, perciò, viene messa in luce la rilevanza dei *sacra Florae*, non solo nel panorama religioso, ma anche nell'economia stessa del poema.

Origo, concetto chiave nel programma dei *Fasti* (cf. 1, 611; 2, 269, 2, 399; 4, 783; 4, 807; 5, 445; 6, 11; 6, 75), traduce il greco ἄρτιον (cf. già Verg. *Buc.* 6, 72, *his tibi Grynei nemoris dicatur origo*), alternando con *causa*, con cui è sostanzialmente sovrapponibile: cf. 6, 1 e 6, 11, dove la stessa *questio* (l'etimologia del nome di giugno) è definita prima *causa* e poi *origo*. Per questo lessico nelle *Metamorfosi* vd. Myers 1994 63ss.

278. uix bene desieram: formula frequente in Ov., cf. 6, 513, *Her.* 6, 24; 7, 90, *Met.* 2, 47; 15, 699, così com'è frequente nei *Fasti* l'immagine di un dialogo serrato tra il poeta e l'interlocutore, cf. 1, 171 (con Giano), *mox ego: "cur..."*, 1, 183-184, *desierat Ianus. Nec longa silentia feci, / sed tetigi uerbis ultima uerba meis*, 4, 215-217 (Erato), *desierat; coepi [...]* *desieram; coepit*; se di solito è la sete di conoscenza di Ov. a motivare tale impeto (Green 1, 183-184. "is indicative of his eagerness as earnest researcher"), qui è piuttosto l'umoristica loquacità di Flora a non lasciare un momento di respiro (Merli 2000, 82).

279-283: il discorso si apre con un affondo in un tempo remoto, in una Roma dalla vocazione ancora fortemente pastorale, in cui la ricchezza era legata al possesso di poche categorie di beni (terra o bestiame). Il tema della nostalgia per l'integrità del passato, evocato dalla negazione dei *luxuriae instrumenta* (non a caso un sintagma sallustiano, vd. n. succ.; si noti anche l'attacco con *nondum* che evoca una retorica da età dell'oro: 1, 249, *Met.* 1, 94-97, Tib. 3, 37), appare fin da subito ridimensionato in modo conforme alla sensibilità del poema, che spesso evita la convenzione di leggere la dialettica passato-presente a totale favore del primo (cf. per es. Giano, 1, 223-224, con Green *ad loc.*; Miller 1983). Quando ancora esistevano poche forme di ricchezza, esistevano già i metodi per arricchirsi in modo indebito. La mancata idealizzazione del passato fa assumere al discorso di Flora un carattere concreto, più genuinamente storico, in cui al centro non vi è la degenerazione o il presunto ristabilimento di una purezza mitica, ma la vittoria della giustizia sociale, dalla quale l'immagine pubblica di Flora non può che trarre un innegabile vantaggio.

279. luxuriae instrumenta: gli "apparati del lusso", ovvero tutti i beni che possono favorire un comportamento vizioso; cf. gli *instrumenta* di *Trist.* 1, 1, 9 (sono gli ornamenti di cui il

libellus dell'esule non deve rivestirsi), ma l'espressione esatta, prosastica, si ritrova piuttosto in Sall. *Cat.* 25, 2, 4, nella descrizione degli eccessi di Sempronio, *psallere [et] saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt*; cf. anche Plin. *Nat. Hist.* 9, 39, 3, *sagacis ad luxuriae instrumenta ingenii*.

280. latam ... humum: la stessa *iunctura* in *Her.* 9, 14, dove *humus* è però il continente bagnato dal mare, *qua latam Nereus caerulus ambit humum*. Qui il riferimento è piuttosto agli appezzamenti di terreno posseduti dai ricchi cittadini, e chiamati *lati fundi* già da Varr. *De re rust.* 1, 16, 4, e Verg. *Georg.* 2, 468 (*diues opum uariarum, at latis otia fundi*; vd. Thomas *ad loc.* per la difesa del senso tecnico del nesso). La variazione ovidiana ha forse alla base la necessità di evitare un'espressione troppo in uso nell'epoca contemporanea e sottolineare maggiormente l'aspetto concreto della ricchezza di un tempo.

281. (hinc etiam locuples, hinc ipsa pecunia dicta est): la parentesi etimologica rientra nelle strategie del discorso antiquario, con lo scopo di dimostrare la preparazione dell'insegnante nella lettura del passato più remoto (qual è appunto quello che riguarda la formazione delle parole); cf. analogamente 1, 238 (*Latium*), 1, 335-336 (*uictima* e *hostia*), 1, 582 (*forum Boarium*, anche 6, 478), 4, 631 (*bos forda* e *fetus*). Ma certo tale atteggiamento "professionale" risulta curioso nella caratterizzazione complessiva del personaggio che sta parlando (Porte 1985, 203). Anzi, dati i trascorsi di Flora nel settore delle etimologie (Flora-Chloris), colpisce quasi che l'informazione qui fornita sia confermata da tutte le fonti antiche: cf. Cic. *De rep.* 2, 16, *quod tum erat res in pecore et locorum possessionibus, ex quo pecuniosi et locupletes vocabantur*; Quint. *Inst.* 5, 10, 55, *locupletem a locorum, pecuniosum a pecorum copia*; per *pecunia* cf. anche Varr. *De ling. Lat.* 5, 92, 6, Colum. *De re rust.* 6, *praef.* 4, 3, Plin. *Nat. Hist.* 33, 43, 6 Gell. *Noct. Att.* 10, 5, 2 (con l'*auctoritas* di Nigidio Figulo); per *locuples* Plin. *Nat. Hist.* 18, 11, 4; vd. le rispettive voci su Maltby. La spiegazione individuata dagli eruditi antichi trova una sostanziale accoglienza anche tra i moderni, cf. Ernout-Meillet s.vv. (ma su *locuples* vd. una recente proposta di Nussbaum 2016). Per uno studio classico della radice indoeuropea di *pecunia* vd. Benveniste 1969.

locuples ... pecunia: entrambi *unpoetische Wörter* (Axelson 1945, 108), ma curiosamente incorniciati dai loro corrispettivi più "aulici" (*diues*, v. 280, e *opes*, v. 282). *Locuples*, *hapax* in Ov., e assente in Virgilio e in tutta la produzione elegiaca, ha una sola occorrenza in Orazio lirico (*Carm.* 2, 18, 22), e altrimenti è solo nella produzione satirica (4 volte) ed epistolare (5 volte). Appena più presente è *pecunia*, con un'attestazione in Prop. (3, 7, 1, peraltro in versione divinizzata secondo Fedeli *ad loc.*) e tre in Orazio lirico (*Carm.* 3, 16, 17; 3, 24, 61; 4, 9, 38), poi in *Epodi* (2) e *Epistole* (5).

283. uenerat in morem: c'è forse una tenue ironia nell'uso di *mos*, che in una ricostruzione idealizzata del passato richiamerebbe costumi ancora incorrotti, mentre in questa versione "realista" identifica un comportamento che è già corrotto alle origini. L'espressione esatta (affine a *in more esse, moris esse* ecc.) è attestata solo in *Pont.* 2, 7, 39, *iam dolor in morem uenit meus* e come qui, per indicare la degenerazione di un comportamento collettivo, in Liv. 42, 21, 7, *quod iam in morem uenerat, ut sine publica auctoritate fieret* (scil. *triumphus*). Cf. anche analogamente *in morem perducere*, Cic. *De inu.* 2, 162, 7, *quod in morem uetustas uulgi adprobatione perduxit*, e in *morem adducere*, Sen. *Epist.* 75, 12, 4. Rara, e poetica, è anche un'accezione avverbiale di *in morem*, senza ulteriori specificazioni, per cui cf. Verg. *Aen.* 5, 556, *omnibus in morem tonsa come pressa corona*, 8, 282, *pellibus in morem cincti*, [App. Verg.] *Catal.* 14, 10; TLL 8, 1527, 79ss.

populi depascere saltus: “far pascolare (il bestiame) nei boschi demaniali”. La forte componente civile del discorso di Flora inizia a emergere dal riferimento al *populus*, la collettività, chiarendo che l’origine del culto affonda le radici in una questione di legalità pubblica. I *saltus* sono zone boschive adibite al pascolo, Varr. *De ling. Lat.* 5, 36, *quos agros non colebant propter silvas aut id genus, ubi pecus possit pasci, et possidebant, ab usu s<al>-vo saltus nominarunt*; cf. *Met.* 13, 872, Verg. *Georg.* 3, 143, *saltibus in uacuis pascunt*.

Depascere ha qui la sua unica occ. in Ov., che altrimenti predilige la forma *simplex* (cf. sotto, v. 286). L’uso sembra ispirato a una concreta terminologia giuridica, attestata da Cic. *De orat.* 2, 284, *cum ageretur de agris publicis et de lege Thoria et peteretur Lucullus ab eis, qui a pecore eius depasci agros publicos dicerent* ecc. Il verbo è più frequente in Virgilio: in senso causativo cf. *Georg.* 1, 112, *luxuriam segetum tenera depascit in herba*; altrimenti *Ecl.* 1, 54, *Georg.* 4, 539; 5, 93, in forma deponente *Georg.* 3, 458, *Aen.* 2, 215.

284. licuit: il verbo rientra in un cosciente uso ideologico del campo semantico della *licentia* (287, *plebis ad aediles perducta licentia talis*), per cui vd. 277-294n. *Licet* sarà l’ultima parola pronunciata in scena da Flora, prima del suo congedo (370; Intr. § 3).

285. uindice seruabat nullo sua publica uolgus: “non c’era un difensore grazie a cui il popolo potesse salvaguardare i suoi terreni pubblici”. In base al contesto, la negazione *nullo* deve estendersi all’intera frase (che altrimenti suonerebbe “il popolo salvaguardava i propri terreni pubblici senza (bisogno di) alcun difensore”): quest’uso ambiguo di *nullo uindice* introduce un importante contrappunto a *Met.* 1, 89-90, dove lo stesso nesso veicolava il significato opposto, *aurea prima sata est aetas, quae uindice nullo, / sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat* (e ancora al v. 93, *sed erant sine uindice tuti*; cf. anche qui la ripetizione al v. 290, *uindicibus laudi publica cura fuit*). Il richiamo contrastivo sottolinea ancora una volta la lettura non idealizzante del passato, in cui l’assenza di controlli comporta, più realisticamente, un grave disordine sociale. La figura del *uindex* oscilla tra quella del protettore e quella del vero e proprio vendicatore (come emergerà anche più avanti nella figura dei Publici), cf. McKeown *ad Am.* 1, 7, 9 e 2, 19, 54, *sub nullo uindice* (= *Rem.* 145). Il nesso sarà ripetuto da Iuu. 4, 152, *impune et uindice nullo*.

sua publica: l’aggettivo *publica* prelude alla comparsa in scena degli edili Publici; cf. anche v. 290, *publica cura*. Il neutro sostantivato *publicum* indica proprietà statali, spesso, in senso più ristretto, la terra demaniale, per cui cf. Pl. *Most.* 909, Cic. *De leg. agr.* 2, 38, Liv. 5, 55, 5; OLD s.v. *publicum* 1b. L’accostamento *sua publica* risulta leggermente contraddittorio, ma motivabile in base al soggetto (*uolgus*), e serve a rafforzare l’idea che ciò che è pubblico appartiene al popolo, vera vittima dell’abuso dei più ricchi.

286. iamque in priuato pascere inertis erat: “era da inetti” (trad. di Canali e Stok; Schilling “une preuve de sottise”). Ma l’*inertia* suggerisce anche, umoristicamente, una sorta di pigrizia attribuita a chi non si allontana troppo dai propri possedimenti. Per *inertis est* cf. Sen. *Dial.* 1, 5, 11, [Sen.] *Oct.* 453.

In priuato si contrappone ai *publica* del v. prec.; per l’uso sostantivato dell’aggettivo cf. *Pont.* 2, 1, 18, *priuati nil habet illa domus* (con discussione di Galasso *ad loc.*); *in priuato* è solo in prosa, cf. Liv. 2, 54, 7; 9, 7, 12, Sen. *Dial.* 9, 3, 2, *Epist.* 94, 17, 7.

287. plebis ad aediles: la carica tornerà ancora in 6, 663, nel contesto delle *Quinquatrus minores*; l’unica altra occorrenza del termine *aedilis* in poesia augustea è Hor. *Sat.* 2, 3, 180; più frequente nella produzione epigrammatica e satirica imperiale, Pers. 1, 130, Mart. 11, 102, 7, Iuu. 3, 162. L’anastrofe *metri causa (plebis aedilis)* non è mai attestata in prosa. Per il problema della qualità plebea dei Publici vd. n. succ. Per le prerogative degli edili Cic. *Verr.* 2, 5, 36,

Lintott 1999, 129-13, in part. 132 per il loro ruolo in processi di questo genere, che venivano celebrati davanti alle assemblee popolari.

perducta licentia talis: il tema della *licentia* trama tutto il discorso (cf. *licuit*, v. 284), assumendo una forte coloritura ideologica. Non è un caso che la dea punti il dito contro il concetto che era associato più di tutti proprio alle sue feste (cf. v. 367, *nocturna licentia*, Mart. 1, *praef.* 19-20, *sacrum Florae [...] et licentia uolgi*; sul tema della *licentia* in rapporto con il potere vd. Feeney 1992); contrariamente all'opinione comune, la fondazione dei *Ludi Florales* è concepita in questa rivisitazione storica come conseguenza del freno posto all'arbitrio eccessivo. Non è troppo arduo, dunque, cogliere l'apologia che agisce sottotraccia: la *licentia* veramente condannabile non è quella dei *Floralia*, ma quella perpetrata per avidità ai danni del *uolgius*. Nociva la correzione di *talis* in *tandem* proposta dal Metzger (sulla base del succ. *ante*; vd. app. di Alton-Wormell-Courtney), perché *talis* aggiunge al concetto un'efficace punta polemica. Per un analogo uso di *licentia* cf. Hor. *Carm.* 3, 24, 28-29, *indomitam audeat / refrenare licentiam*: anche qui indica l'avidità che ha risvolti illegali, e necessita di un buon legislatore che sappia arginarla; cf. anche *Carm.* 4, 15, 9-11, *ordinem / rectum euaganti frena licentiae / iniecit* (Augusto, domatore dell'eccessiva libertà di costumi; cf. Fedeli-Ciccarelli *ad loc.*).

Perducere è lessico tecnico, "condurre a giudizio, ai magistrati", cf. Cic. *Verr.* 2, 1, 11, Plin. *Epist.* 10, 74, 1, con concetti astratti cf. Quint. *Decl. min.* 319, 6 (*crimen*), [Quint.] *Decl. maior.* 12, 11 (*scelus*); TLL 10.1, 1285, 51ss.

288. Publicios: i fratelli edili Lucio Publicio Malleolo e Marco Publicio Malleolo (quest'ultimo fu anche console nel 232); MRR 1, 219. Furono edili plebei secondo Ov., che riporta fedelmente l'informazione di Varrone, *De ling. Lat.* 5, 158, 1, *cliuos Publicius ab aedilibus plebei Publicis qui eum publice aedificarunt*, edili curuli invece secondo Fest. p. 276 Lindsay; la loro carica è ricordata altresì da Tac. *Ann.* 2, 49, 5, che però non ne specifica la collocazione sociale. Non aiuta particolarmente la notizia di Cic., che dice di aver organizzato *Ludi Florales* in qualità di edile (*Verr.* 2, 5, 36): se ormai si è propensi a identificare la sua edilizia con quella curule, risulta altresì che la differenza di ruoli tra le due classi di edili ai suoi tempi fosse ormai molto sbiadita; Daguet-Gagey 2013, Fabbri 2019, 119-123. Se in generale il carattere popolare del culto non esclude che l'organizzazione dei *Ludi Florales* sia intrapresa anche da edili curuli (Lintott 1999, 131), tuttavia è ragionevole pensare che almeno la loro fondazione si dovesse a un'iniziativa di stampo più apertamente plebeo, come dimostrerebbe anche la collocazione coeva del tempio di Flora sull'Aventino. Il problema dell'appartenenza sociale dell'edilizia dei Publici investe anche quello più ampio della datazione del fatto qui riportato, per cui vd. 277-294n.; per una discussione dettagliata vd. ora Fabbri 2019. Al di là dei problemi di attendibilità storica, la ricostruzione ovidiana fa leva evidentemente sulla vocazione popolare del culto di Flora (cf. più avanti v. 532, *uolt sua plebeio sacra patere choro*); la menzione dei Publici rientra in un disegno tematico insistente sul concetto di *publicum* (*populi, sua publica, plebis aediles*), mostrando in questo una singolare coincidenza con la fonte varroniana (cf. *ab aedilibus plebei Publicis ... publice aedificarunt*): il sospetto è che in entrambi i casi si punti a un'analisi del fatto che è etimologica (e ideologica) prima che storica in senso stretto. Nella versione ovidiana, Flora non rinnega il carattere popolare comunemente associato al suo culto, lo eleva anzi a dato fondativo, nobilitandolo però attraverso una vicenda di legalità dalla forte ispirazione civica.

animus defuit ante uiris: "prima era mancato il coraggio agli uomini" (si noti l'uso pungente di *uiris* nel rilevare la mancanza di coraggio). L'espressione è comune in prosa, cf. Cic. *Phil.* 4, 1, 4, *Fam.* 10, 15, 4, Liv. 2, 28, 9, Quint. *Decl. min.* 275, 5, Sen. *Epist.* 70, 25, 1, ma è preferita in poesia la forma plurale, Stat. *Theb.* 4, 253, *nec desunt animi*, Sil. *Pun.* 13, 304.

Ante può essere anche interpretato in forma attributiva con *uiris* (cf. v. 198; Canali, “agli uomini degli anni precedenti”).

289. rem populus recipit: non è certo il senso dell’espressione, che si può intendere essenzialmente in due modi, a seconda che si dia a *rem* un senso astratto (“questione, fatto, caso [giuridico]”) o concreto (“patrimonio”): “il popolo si fece carico della questione”, Stok (cf. similmente Canali “il popolo si interessò attivamente alla cosa”, Le Bonniec “l’affaire fut porté devant le peuple”, Bömer “das Volk nahm sich der Sache an”; più specifico Frazer, “the case was tried before the people”); oppure, nella seconda accezione, “the People recover their property”, Wiseman (come già Schilling, “le peuple recouvre son bien”); OLD inserisce l’occorrenza in *recipere* nel senso di “give approval to, count allowable acceptable, approve, allow” (“il popolo approvò il fatto”). L’accezione economica di *rem* sembra tuttavia più coerente nel contesto; un parallelo è fornito da Tac. *Ann.* 14, 54, 8, *iube rem per procuratores tuos administrari, in tuam fortunam recipi*; per *recipio* nel senso di “recuperare, tornare in possesso” OLD s.v. 13.

290. publica cura: è espressione comune del linguaggio politico, cf. Liv. 3, 8, 2, *uersisque animis iam ad publicam curam*, 4, 13, 2; 7, 21, 5, Tac. *Hist.* 1, 19, 5, *Ann.* 12, 51, 16, *unde publica cura deducta ad Tiridaten*; un uso provocatorio in Hor. *Carm.* 2, 8, 8 (con slittamento dall’uso di *cura* in ambito amoroso a quello pubblico; Nisbet-Hubbard *ad loc.*). Cf. anche *publica causa*, Ov. *Ars* 1, 688, *Met.* 12, 29, *Trist.* 4, 2, 74.

291. data est ex parte mihi: Flora non spiega le ragioni che spingono il popolo a concederle una parte dei proventi: si limita a esporre un dato di fatto, lasciando quasi intendere che l’omaggio le sia dovuto. La formula *ex parte* potrebbe rimandare a una terminologia che ruota attorno all’eredità (cf. Cic. *Quint. Rosc. Heres in hereditatem habet partem*, Hor. *Sat.* 2, 5, 108, TLL 10.1, 461, 16ss), e in particolare all’istituzione dell’*heres ex parte*, titolare parziale di un’eredità (contrapposto all’*heres ex asse*), Iust. *Dig.* 5, 4, cf. anche [Cic.] *Rhet. Her.* 2, 21, 33, Plin. *Epist.* 2, 16, 1, *qui me ex parte instituit heredem*, Cic. *Fam.* 13, 29, 4, *ex parte dimidia* (= Quint. *Decl. min.* 336, 8), TLL 10.1, 401, 36ss. Un riferimento alla pratica dell’eredità sarebbe coerente con l’assorbimento di Flora all’interno delle istituzioni civili dello Stato romano, dopo l’acquisizione di un patrimonio coniugale e la concessione della cittadinanza.

291-292: magnoque fauore / uictores: continuando uno stile piuttosto enfatico, i *uindices* (v. 290) sono ora *uictores*. Il contesto è teoricamente quello del processo, cui si riferisce la “vittoria” dei Publici, ma il lessico impiegato sembra anticipare piuttosto l’ambiente dei *Ludi* e degli spettacoli pubblici, equiparando i magistrati ai vincitori osannati delle gare. *Magno fauore* esprime una manifestazione tutta popolare del consenso (cf. Liv. 7, 25, 1, *magno fauore plebis*; anche Pont. 3, 4, 29, *plausibus ex ipsis populi laetoque fauore*), e più in particolare richiama il tifo dei teatri e delle competizioni sportive, cf. *Trist.* 2, 1, 506, *plauditur et magno palma fauore datur* (cf. all’inizio del passo *clamataque palma theatris*, v. 189), Liv. 28, 45, 12, *ludi [...]* *magna frequentia et fauore celebrati*, Apul. *Met.* 10, 32, 1; cf. anche *Met.* 10, 656 (nella corsa di Atalanta e Ippomene); vd. Ingleheart *ad Trist.* cit., che per il *fauor* di cui gode l’attore (“*fauor* is synonymous with *plausus*”) rimanda a Cic. *Rosc. Com.* 29, 6, *quod studium et quem fauorem secum in scaenam attulit Panurgus*.

ludos instituere nouos: Varr. *De re rust.* 1, 1, 6, *Florae ludi Floralia instituti*. L’attenzione al tema della *nouitas* richiama le rivendicazioni precedenti di Flora (221, *prima per immensas sparsi noua semina gentes*), e va inserita in una generale tendenza a mettere in luce il progresso di civiltà collegato alla propria figura (vd. anche 293-294); Radiminski 2018.

Per la costruzione del v. cf. anche *Met.* 1, 446 (fondazione dei giochi Pitici da parte di Apollo), *instituit sacros celebri certamine ludos*, con Bömer *ad loc.*, “vorher und nachher erscheint es [*scil.* das Verbum] meist in prosaischer Umgebung”, ma cf. soprattutto Verg. *Aen.* 6, 69-70 (istituzione dei *Ludi Apollinares*), *solido de marmore templum / institutam festosque dies de nomine Phoebi*.

293-294: alla stessa misura punitiva è associato anche l'intervento urbanistico sul *clivus Publicius*, grazie al quale una collina prima impraticabile viene trasformata in una comoda via di passaggio: cf. Fest. p. 276 Lindsay (di cui si afferra il senso nonostante la corruzione), *Publicius cliuus appellatur, quem [...] munierunt, ut in Auentinum uehiculo<s> †hel uenire† possit*. La menzione di questa seconda misura degli edili può sembrare superflua nel contesto, ma fornisce un'ulteriore garanzia della storicità del discorso di Flora, che associa alla fondazione dei suoi *Ludi* una realtà concreta e ben nota del panorama cittadino. In secondo luogo, il contesto geografico richiama indirettamente anche la localizzazione del tempio di Flora, che sorgeva appunto sul *clivus* e di cui qui, curiosamente, non si fa cenno, nonostante la fondazione fosse contestuale a quella dei giochi. Terzo, la contrapposizione tra arretratezza e modernità (*ardua rupes-utile iter*) fa emergere ancora la volontà di Flora di segnalare il progresso di civiltà connesso alla sua figura divina (vd. n. prec. e 221n.). Poco persuasiva la lettura di Radiminski 2018, che intravede nel distico un'allusione al metro elegiaco (attraverso una lettura metaforica di *iter*).

Il *clivus Publicius* è ancora oggi il Clivo dei Publicii, che dal lato sud-occidentale del Circo Massimo sale all'Aventino. Fu danneggiato da un grave incendio nel 203 a. C. (Liv. 30, 26, 5, *annus insignis incendio ingenti, quo cliuus Publicius ad solum exustus est*) e poi di nuovo nel 31 a. C. (Cass. Dio. 50, 10); LTUR, 1, 284.

293. locant cliuum: cf. Varr. *De ling. lat.* 5, 158, *clivos Public<i>us ab aedilibus plebei Publicis qui eum publice aedificarunt*. Il senso di *locare* non sembra qui quello di “edificare” (cf. per es. Tac. *Germ.* 16, 2, *uicos locant non in nostrum morem conexis et cohaerentibus aedificiis*), quanto piuttosto quello di “investire in lavori” o “dare in appalto”, cf. OLD s.v. 5a “to award contract for (work), contract for having (a thing) done”; Wiseman “te contract for a paved incline” (come già Frazer), Le Bonniec “ils mirent en adjudication la construction d'un chemin montant”, Bömer “verdingten sie (die Erdarbeiten für) den Hugel” (cf. già Peter *ad loc.* “*locant cl. (muniendum)*: es war bei der Römern stehende Sitte, öffentliche Arbeiten in Verding zu geben”); un uso simile è attestato per altre opere urbanistiche, cf. Cic. *De diu.* 2, 46, *signum Iovis biennio post, quam erat locatum, in Capitolio conlocabatur*, Cat. 3, 20, Liv. 6, 32, 1; 9, 43, 25, *aedes Salutis a C. Iunio Bubulco censore locata est*, su cui vd. Oakley *ad loc.*: “*locatio* and its cognates generally refer to the letting of contracts, both for construction and for other matters”. È l'ultimo esempio della terminologia tecnica impiegata abbondantemente da Flora in tutto il discorso.

qui tunc erat ardua rupes: cf. 1, 264, *arduus in ualles per fora cliuus erat* (il *clivus Capitolinus*), sul quale osserva Green: “in Ovid's day it was a road, where formerly it had been just a path”. La dialettica *tunc/nunc* fa affiorare in questa rapida annotazione il *topos* augusteo del confronto tra la Roma primigenia e la Roma urbanizzata dell'età contemporanea (su cui vv. 93-94n.), ma qui con applicazione non a un passato remoto e favoloso, bensì a una fase abbastanza recente della storia.

Per il nesso *ardua rupes* cf. Liv. 38, 20, 5, Sen. *Nat. quaest.* 4a, 2, 5M; anche Sen. *Phoen.* 67, *hic alta rupes arduo surgit iugo*, Sil. *Pun.* 14, 578, *ardua rupibus Aetne*.

Publiciumque uocant: l'annotazione etimologica (per cui cf. ancora Varr. *De ling. Lat.* 5, 158) chiude il passaggio, come in 5, 182; 1, 635-636; 2, 421-422; 2, 511; 4, 899-900; 6, 303. È

abitudine frequente dei *Fasti* lasciare al fondo di una sezione la nota di carattere eziologico in funzione di chiusura: oltre alle etimologie, sono frequenti i catasterismi (2, 117-118; 2, 265-266; 3, 414; 3, 457-458; 3, 515-516; 3, 808; 3, 875; 5, 127-128; 5, 413-414; 5, 544; 5, 720; 6, 635-636), e le istituzioni rituali (1, 585-586, 2, 301-302; 2, 357-358; 2, 379-380; 2, 473-474; 3, 391-392; 4, 244; 4, 619-620; 4, 941-942; 6, 303-304).

295-330. L'annualità dei *Ludi*: un dubbio di Ov. favorisce la continuazione del discorso sui *Ludi*, ora impegnato a spiegare come da giochi occasionali si sia passati a onorare Flora con un appuntamento fisso ogni anno. Secondo la ricostruzione proposta qui, dopo la fondazione dei primi giochi i Romani iniziarono a trascurare Flora (evidentemente si deve pensare alla mancata proclamazione di *Ludi* nel corso del tempo), e la dea, offesa, iniziò a ignorare i propri compiti di tutela della fioritura, causando gravi conseguenze sui raccolti. Per riparare l'offesa e per garantire un raccolto perennemente felice, i *patres* promisero allora alla dea degli spettacoli annuali. A differenza che per il racconto precedente, le notizie fornite qui da Flora non trovano conferma altrove (ad eccezione della nota generica dei *Fasti Praenestini*, che al 28 aprile segnalano la ricorrenza dei *Ludi Florales* con la motivazione *propter sterilitatem frugum*) e il passo ovidiano rappresenta perciò l'unica testimonianza per fissare l'annualità al 173 a.C., anno di carica dei due consoli menzionati (330n.), anche se i tentativi di rintracciare in altre fonti il disastro naturale che avrebbe portato a questa iniziativa non sono del tutto definitivi (Morgan 1990; scettico Fabbri 2019, 133-134).

In ogni caso, la storicità del discorso di Flora emerge di fatto solo nella nota conclusiva, quando la dea cita i due consoli in carica allo scopo di datare con precisione l'evento. Il corpo principale del racconto risente invece di chiare suggestioni mitologiche. Nell'introduzione è Flora stessa a proporre alcuni paradigmi di punizioni divine dovute a trascuratezza dei mortali (Meleagro, Agamennone, Ippolito). Nell'espone la propria vicenda, poi, la dea rielabora lo schema narrativo assai noto del dolore di Cerere per la figlia perduta (cf. *Met.* 5, 474-486; Fantham 1992b). Nell'appropriazione di modelli esemplari, però, Flora non rinuncia a far emergere la propria individualità, interpretando personalmente il proprio sentimento come una sorta di apatia più che come un'ira vera e propria (*nec uolui fieri nec sum crudelis in ira, / cura repellendi sed mihi nulla fuit*, 325), e mettendo costantemente in risalto non tanto la punizione degli uomini, quanto il dolore provato da lei stessa, attraverso un sistematico ribaltamento degli aspetti più brillanti della sua personalità (vd. soprattutto 321-322n.). Il quadro disforico che emerge dal racconto è assai efficace per dimostrare la potenza della dea e forse, implicitamente, induce a ripensare alle motivazioni che sono alla base dell'aspetto festoso ed esuberante del culto storico.

295. annua ... spectacula: cf. v. 328, *annua festa* (e Cat. 64, 388, *annua cum festis ... sacra diebus*); anche Liv. 1, 35, 9 (i *Ludi Romani*), *sollemnes deinde annui ludi mansere*, dove *sollemnes* è "regolari" (Ogilvie *ad loc.*); Tac. *Ann.* 14, 12, 3. *Spectaculum* non è frequente nei poeti latini per indicare in senso stretto uno spettacolo pubblico, del Circo o in teatro, cf. *Am.* 3, 2, 65-66 (Circo), Manil. 5, 471 (teatro), Sil. *Pun.* 16, 557; in prosa cf. per es. Cic. *Att.* 2, 19, 3, Liv. 7, 2, 3.

296: addidit et dictis altera uerba suis: cf. 1, 366, *addidit haec dictis ultima uerba suis*. Il nesso *addere uerba* è frequente in Ov., *Ars* 1, 371-372, *Her.* 20, 76, *Met.* 3, 191, *Pont.* 2, 2 124; 2, 7, 56: se generalmente risponde a un'esigenza di enfasi (spesso sono parole da aggiungere a una situazione che è già dolorosa, cf. *Her.* cit., *et liceat lacrimis addere uerba suis*), qui la declinazione è vagamente umoristica, perché sono parole che si aggiungono semplicemente ad altre parole (*altera uerba*); un uso che forse deve qualcosa piuttosto alla commedia, dove l'espressione ricorre tipicamente nelle intimidazioni ai chiacchieroni, cf. Plaut. *Rud.* 1007;

1401, *uapulabis, verbum si addis istuc unum, Trin.* 464, *Truc.* 613, *Ter, Andr.* 860, *uerbum si addideris ...!*

297-304: il discorso di Flora parte da lontano. Prima di iniziare il racconto che porterà alla fondazione di giochi annuali, la dea si dilunga in considerazioni generali sulla natura degli dei. Questi sono ambiziosi proprio come gli uomini, e quindi si lasciano sedurre facilmente dalle lusinghe: ciò comporta che i torti degli uomini possano essere riparati abbastanza agevolmente con offerte allettanti (esempio di Giove, dal cui fulmine si può scampare con un'offerta di incenso). Ma se gli dei vengono trascurati, allora diventano implacabili (seguono ben tre *exempla* mitici a sostegno di questo concetto). Temi che, in circostanze diverse, potrebbero fornire lo spunto per una seria riflessione teologica (l'attribuzione di vizi tipicamente umani alle divinità, il paradosso dell'espiazione "facile", che Ov. ha peraltro già toccato nel poema, cf. 2, 35-46), non solo sono esposti in forma del tutto "aproblematica", ma diventano la base di tutta l'argomentazione, e il candore con cui Flora li inserisce in una struttura vagamente logica rende il preambolo, nel complesso, abbastanza paradossale. Ma scopo di Flora è chiaramente costruire un ritratto-tipo della divinità, secondo la concezione del mito greco (come emerge dalla natura degli *exempla*), con cui identificarsi per dare credito al proprio personaggio. E proprio da questa ricostruzione mitologica emergerà come elemento distintivo la portata storica del fatto narrato.

297-298: il distico è intessuto di richiami tematici e verbali. Il più evidente è quello di 1, 223-224 (già notato da Green *ad loc.*), in cui Giano confessa l'amore degli dei per il lusso contemporaneo: *nos quoque templa iuuant, quamuis antiqua probemus / aurea: maiestas conuenit ipsa deo*; come qui, è un dio a mettere provocatoriamente in guardia contro una visione della divinità troppo "distaccata" dalle cose terrene; vd. anche Santini 1973, 51-52.

In secondo luogo, l'idea che gli dei siano sedotti dagli onori tanto quanto gli uomini riporta a un'osservazione di *Ars* 3, 653-654: per dimostrare l'opportunità di corrompere il custode con doni, il precettore enuncia come concetto generale, in forma sentenziosa: *munera, crede mihi, capiunt hominesque deosque / placatur donis Iuppiter ipse datis* (si noti anche la ripresa dell'esempio di Giove, vv. 301-302). Un assunto abbastanza opportunistico nel discorso del *praeceptor amoris* riceve qui una piena conferma "teologica" da parte della divinità.

Infine, il passaggio mostra una particolare affinità, tematica e lessicale, anche con *Met.* 8, 276-279, *coeptus ab agricolis superos pervenit ad omnes / ambitiosus honor: solas sine ture relictas / praeteritae cessasse ferunt Latoidos aras. / tangit et ira deos*: l'assenza di onore reso a Diana (*ambitiosus honor*, cf. qui *nos quoque tangit honor ... turba ambitiosa sumus*) scatena l'ira della dea trascurata (*tangit et ira deos*, qui *nos quoque tangit honor*), che per vendicarsi manda il cinghiale a devastare l'Etolia. La menzione, di qui a pochi versi, della morte di Meleagro, dovuta appunto al risentimento di Diana, conferma ulteriormente il parallelo (cf. v. 306, *ara sine igne fuit*, con *solas sine ture relictas ... aras*).

297 nos quoque tangit honor: "anche noi siamo sensibili agli onori"; non un passaggio al plurale *maiestatis* (su cui vd. 329n.), ma un riferimento agli dei come categoria, cf. 1, 223, *nos quoque templa iuuant*; giustamente il Santini vi leggeva "un certo spirito di corpo che scusa questa debolezza" (1973, 51-52); Leiendecker 2019, 428ss.

Per *tangere* in questa accezione cf. *Ars* 3, 541, *Her.* 5, 81; 16, 83, *Met.* 4, 639; 9, 425, ma l'espressione è segnale di un rapporto intertestuale soprattutto con *Met.* 8, 279, *tangit et ira deos*, per cui vd. n. prec. Con *honor* cf. invece Verg. *Aen.* 12, 56-57, *per si quis Amatae / tangit honos animum*. Per *honor* come tributo reso agli dei cf. per es. Verg. *Aen.* 8, 268, Prop. 4, 6, 5; OLD s.v. 2b.

festis gaudemus et aris: *gaudere* ricorre spesso a indicare la soddisfazione degli dei per le offerte umane, cf. 3, 253-254, *gaudet florentibus herbis / haec dea*, 3, 736 (Ursini *ad loc.*), *Her.* 20, 181; talvolta si tratta di un godimento “paradossale”, come in *Pont.* 1, 1, 55 (Gaertner *ad loc.*, con rimando a luoghi properziani); ma tenendo presente la natura dei *festae* di Flora, il verbo assume forse qui una sfumatura più colorita e meno convenzionale.

298. turbaque caelestes ambitiosa sumus: la struttura del v. ricorda *Rem.* 620, *turbaque in hoc omnes ingeniosa sumus*. L’umorismo insito nell’identificare gli dei come *turba* emerge visibilmente dalla collocazione di *caelestes* al centro del sintagma *turba ambitiosa*; per un risvolto umoristico nell’uso di *ambitiosus* cf. anche *Am.* 2, 4, 48, *noster in has omnis* (scil. *puellas*) *ambitiosus amor*.

Il motivo della *turba* in associazione con l’*ambitio* richiama altresì velatamente l’ambiente clientelare, dipingendo gli dei quasi come una folla di clienti avidi di doni cf. *Hor. Carm.* 3, 1, 13, *turba clientium*, *Sen. Rhet. Contr.* 2, 1, 1, *ambitiosa turba clientium*, *Sen. Epist.* 59, 15, 4, *ille ex ambitione et circumfusa clientium turba*.

L’accordo di un singolare collettivo (*turba*) con dei plurali (*caelestes ... sumus*) tradisce un tono discorsivo; per usi simili cf. *Am.* 1, 1, 6, *Pieridum uates, non tua, turba sumus*, 2, 9, 11, *nos tua sentimus, populus tibi deditus, arma*, *Met.* 1, 414, *Hor. Epod.* 1, 15, 36, *eamus omnis exsecrata ciuitas*, *Carm.* 1, 35-36, *Epist.* 1, 2, 27, *nos numerus sumus*.

299-302: l’ira degli dei è facilmente mitigata da un’offerta sacrificale (*hostia blanda*). La tesi è avvalorata da un esempio che tocca, con valore quasi antonomastico, il padre degli dei e la sua punizione (*fulmina*), emblematica di tutte le punizioni divine (per l’immagine cf. ancora *Ars* 3, 653-654, *munera, crede mihi, capiunt hominesque deosque / placatur donis Iuppiter ipse datis*). Il tema della placabilità degli dei, e in particolare di Giove, assumerà un’importanza fondamentale nella produzione dell’esilio, quando Ov. dovrà ottenere il perdono del principe: *Trist.* 2, 1, 141-144, *sed solet interdum fieri placabile numen: / nube solet pulsa candidus ire dies. / uidi ego pampineis oneratam uitibus ulmum, / quae fuerat saeuo fulmine tacta Ioui* (cf. qui la stessa sottolineatura dell’esperienza autoptica, *saepe Iouem uidi...*), *Trist.* 4, 9, 14; *Pont.* 3, 6, 17-18; cf. anche *Pont.* 2, 9, 25-26, *Iuppiter oranti surdas si praebeat auris, / uictima pro templo cur cadat icta Iouis?*

299. deos ... iniquos: *iniquus* è “adirato”, sovente per gli dei, cf. *Her.* 8, 87, *quae mea caelestis iniuria fecit iniquos* (con Pestelli *ad loc.* per occ.; TLL 7.1, 1640, 43ss), qui forse con un velato anticipo della “sproporzione” della pena (v. 304, *iustum praeterit ira modum*); per l’attribuzione paradossale di una *iniquitas* agli dei cf. *Cic. De nat. deor.* 3, 15, 5, *Prop.* 2, 18b, 13, *Sen. Dial.* 1, 5, 9.

300. pro delictis hostia blanda: l’accostamento paradossale sottolinea ancora la leggerezza di carattere degli dei. *Blanda* è “seducente, attraente” e di conseguenza “propiziatoria” per un’offerta votiva, ma il primo significato rimane comunque attivo: la predisposizione degli dei a essere adescati si coniuga bene con la loro ambizione; per il nesso cf. *Hor. Carm.* 3, 2, 18-19, *non sumptuosa blandior hostia / molliuit auersos Penatis* (il comparativo dimostra che l’aggettivo conserva un suo significato indipendente e non è solo formulare; e cf. anche l’uso di *mollire*); per *blandus* con altri referenti nel contesto religioso cf. anche *Prop.* 4, 6, 5, *costum molle date et blandi mihi turis honores* (con Fedeli-Dimundo-Ciccarelli *ad loc.*, che giustamente notano l’aspetto seduttivo connesso sia a *molle* sia a *blandus*), [*Tib.*] 3, 3, 2, *blandaque ... tura* (con ampia discussione di Navarro Antolín *ad loc.*), e spesso sono *blandae* le *preces* degli uomini, *Her.* 3, 30, *Ars* 1, 170, *Met.* 10, 642.

Per un uso analogo di *pro* (“in riparazione a”) cf. *Verg. Aen.* 2, 535-538, ‘*at tibi pro scelere*’ *exclamat* ‘*pro talibus ausis / [...] persoluant grates dignas et praemia reddant / debita*’.

301. saepe ... uidi: l'uso anaforico di *saepe* (v. 299) così come il valore autoptico di *uidi* richiamano strategie comuni dell'esemplificazione, specie in ambito didascalico, cf. per es. *Am.* 1, 2, 11; 2, 12, 25, *Ars.* 1, 615-616; 2, 187-190; 3, 487, *Rem.* 101, *Trist.* 2, 1, 143. Coppie anaforiche all'inizio di due esametri consecutivi sono una caratteristica tra le più ricorrenti dello stile di Flora, cf. 195-197; 221-223; 305-307; vd. anche, nell'imitazione dell'inno, 263-265; 321-322; Brookes 1992, 163-164.

301-302. mittere uellet / fulmina: l'*enjamebent* con la sospensione di *uellet* a fine v. comporta un forte calo di tensione, che esprime efficacemente l'annientamento della volontà originaria del dio. Un effetto analogo è già in *Met.* 1, 635-636 (per sottolineare il momento della trasformazione), *illa etiam supplex Argo cum bracchia uellet / tendere, non habuit, quae bracchia tenderet Argo*; allo stesso modo cf. anche il catulliano *chommoda dicebat si quando commoda uellet / dicere* (Cat. 84, 1-2). *Fulmina mittere* è ricorrente per questa prerogativa di Giove, 4, 834, *Met.* 1, 596, *Trist.* 2, 1, 33, Verg. *Aen.* 9, 733, Tib. 1, 2, 8. Per il tema dell'ira placabile di Giove nell'elegia dell'esilio vd. 299-302n.

302. ture dato sustinuisse manum: per la clausola cf. 2, 340, *pertimuit sustinuitque manum* (è Fauno che, toccata la *leonté*, ritrae terrorizzato la mano); *sustinere* è, letteralmente, "tenere sollevata" (la mano pronta a scagliare il fulmine). Un nesso formulare come *ture dato* (4, 867; 5, 672, *Met.* 13, 636, per *tura dare* cf. per es., *Am.* 2, 13, 23, *Her.* 13, 113; 21, 92, *Met.* 9, 159, *Trist.* 3, 13, 23), posto al centro del v. e della scena, cattura l'attenzione del lettore insieme a quella di Giove.

304. iustum praeterit ira modum: "auch hier nimmt Flora eine besondere Perspektive ein, da sie einerseits Teil dieser Gruppe ist, andererseits Wertungen wie aus einer Außenbetrachtung heraus anbringen kann" (Leiendecker 2019, 430).

L'idea che l'ira divina superi la giusta misura non è estranea alla natura capricciosa degli dei ovidiani, cf. *Met.* 3, 253-254 (Diana), *uiolentior aequo / uisa dea est*, 3, 333-334, *grauis Saturnia iusto / [...] fertur doluisse*. Qui l'eccesso di collera viene limitato da Flora ai casi di trascuratezza umana, ma ancora una volta la dea dà per scontato un aspetto potenzialmente problematico a livello teologico. D'altra parte, l'idea che l'ira tenda superare la giusta misura è più in generale un tema caro alla discussione filosofica, cf. per Sen. *Dial.* 3, 7; 3, 9 e *pass.*, già forse rintracciabile in Verg. *Georg.* 4, 236, *illis* (scil. *apibus*) *ira modum supra est* (Thomas *ad loc.*). Ma il concetto del *iustum modum* appartiene anche alla scienza medica, cf. Cels. *De med.* 3, 22, 5, *donec ad iustum modum perueniat*; 4, 5, 6, *iustus modus cibi*; 7, 12, 3.

La lezione *metum* di GM, è difesa da Pighi ("fit ut poenae maior sit exspectatione") con buoni paralleli, Luc. 1, 635-636, *non fanda timemus / sed uenient maiora metu*, Sen. *Ag.* 695-696, *uicere nostra iam metus omnis mala*, cui si può aggiungere che il *iustus metus* è un concetto ricorrente nella prosa giuridica, cf. per es. Sen. *Rhet. Contr.* 1, 1, 11, *Iust. Dig.* 4, 2, 7; 39, 2, 28; ma *modum* si adatta meglio al contesto, perché l'esagerazione nell'ira è un controcanto assai appropriato alla relativa facilità della riparazione prevista negli altri casi (vv. 299-300). Per *praeterit* cf. 312n.

305-310: tre *exempla* mitici ampliano il discorso sull'ira divina. Anche questo passaggio non è privo di aspetti umoristici. La grande quantità di spazio riservata all'esemplificazione (ben tre distici) contrasta con la relativa ovvietà della tesi: che gli dei del mito siano alquanto irascibili è una nozione su cui pochi avrebbero da ridire. La dissonanza che si avverte tra l'ambientazione greca delle storie menzionate e il contesto romano della vicenda autobiografica di Flora mette in luce il significato fondamentale del passaggio: Flora si colloca al termine (all'apice?) di una serie di paradigmi illustri della mitologia.

305-306: la prima vicenda ricordata è quella di Meleagro, arso da fiamme interiori mentre fiamme reali bruciavano il tizzone da cui dipendeva la sua vita. Il mito di Meleagro e del cinghiale calidonio è noto già a Omero, *Il.* 9, 529-549 (che non menziona però la morte dell'eroe) e oggetto di ampia narrazione nell'ottavo libro delle *Metamorfosi*, 260-546 (la morte è ai vv. 445-525). Per un'ampia documentazione sul mito vd. Bömer *ad loc.*

Il legame tra la fine di Meleagro e l'ira di Diana è solo indiretto. L'offesa in questione, già riportata dal testo omerico (*Il.* 9, 533-536), è quella che la dea ha subito da parte di Eneo, padre di Meleagro: questi l'aveva esclusa dall'offerta delle primizie dell'anno, provocandone la vendetta attraverso il cinghiale (*Met.* 8, 273ss.; in part. 277-278, *solas sine ture relictas / praeteritas cessasse ferunt Latoidos aras*, cf. qui *ara sine igne fuit*; per la ripresa dei vv. 276-279 vd. inoltre 297-298n.). La lite tra Meleagro e gli zii Testiadi sul possesso delle spoglie del cinghiale porta poi all'uccisione di questi ultimi e, conseguentemente, alla morte dell'eroe per la vendetta della madre Altea. Il salto concettuale che Flora compie connettendo la morte di Meleagro direttamente all'ira di Diana (*causa est quod*) rafforza il carattere eccezionale dell'ira stessa, che incombe su tutta la vicenda dal principio fino alla conclusione. Una stessa estensione concettuale e temporale è nell'esempio succ., per cui vd. 307-308n.

305. respice: lo stesso verbo per introdurre un esempio è in *Ars* 3, 17, *Met.* 15, 494; è indicativo di un atteggiamento didattico che Flora esibisce volentieri (Merli 2000, 82), reso però scorrevole dall'anafora (per cui vd. 301n.), che tradisce la consueta ridondanza comunicativa della dea.

Thestiaden: Meleagro è nipote di Testio, padre di Altea. L'aggettivo è perciò in questo caso un "paponimico" (come Eacide; il patronimico di Meleagro è *Oenides*, cf. *Met.* 8, 414, *Her.* 4, 99), ed è attestato in questa funzione solo qui. Altrimenti è regolarmente un patronimico per indicare i figli di Testio, Plessippo e Tosseo, uccisi dal nipote, in *Met.* 8, 304; 8, 434; cf. il greco Θεστιάδης, Apoll. Rod. 1, 201. Analogamente il femminile *Thestias* è usato per Altea, *Rem.* 721, *Met.* 8, 452; 8, 473, *Trist.* 1, 7, 18 (ma già in un fr. di Lucilio per la sorella Leda, *fr.* 1, 25 Marx).

flammis absentibus arsit: le fiamme sono quelle che bruciano il tizzone e, a distanza, anche Meleagro. Con *focus* opposto (è Meleagro ad essere "assente") cf. *Met.* 8, 515, *inscius atque absens flamma Meleagros ab illa / uritur*, e già *Rem.* 721, *Thestias absentem succendit stipite natum*. La stessa *iunctura* è ripresa invece in *Ib.* 601 e poi da Manil. 5, 176; cf. anche Prop. 3, 22, 31-32, *nec cuiquam absentes arserunt in caput ignes / exitium nato matre mouente suo*. Ma qui, con un concettismo (notato già d Brookes *ad loc.*), le fiamme assenti si legano tematicamente al motivo del mancato sacrificio, come una sorta di contrappasso: per vendicarsi dell'altare rimasto spento (*sine igne*) Diana fa morire l'eroe con fiamme che non ci sono.

306. causa est, quod: l'espressione prosastica si adatta al contenuto argomentativo del passaggio; cf. già 3, 812, *causa, quod est illa nata Minerua die*, *Am.* 2, 2, 7; Cic. *De Fin.* 1, 71, 13, *Ad fam.* 8, 4, 2.

Phoebes ara sine igne fuit: come *Phoebus* può identificare indifferentemente Apollo o il Sole, così *Phoebe* può indicare Diana (in Ov. a partire da *Am.* 3, 2, 51), o la Luna, *Met.* 1, 11; 2, 723, *Ib.* 109 (per l'associazione tra Diana e la Luna cf. *Met.* 15, 196-198, Varr. *De ling Lat.* 5, 68). Per *sine igne* nello stesso contesto cf. 2, 564, *ture uacent arae stentque sine igne foci*.

307-308: il secondo esempio è quello di Agamennone, trattenuto in Aulide dalla bonaccia (o tempesta) mandata da Diana. La vicenda, non nota a Omero ma presente nel ciclo (*Cypr.* fr.

23 Bern.; cf. anche Apoll. *Epit.* 3, 21), e sviluppata soprattutto in ambito tragico, è solo menzionata nelle *Metamorfosi*, 12, 24-38, e poi di nuovo in 13, 181-195 (dal punto di vista di Ulisse).

Anche in questo caso le ragioni dell'ira di Diana sono omesse da Flora. È impossibile che si alluda qui alla motivazione più nota, costituita dall'empia dichiarazione di Agamennone (si sarebbe vantato di essere un cacciatore migliore della dea, Apoll. cit), perché sarebbe incoerente con il motivo conduttore dell'ira dovuta alla *neglegentia* degli uomini (ribadita nel pentametro, *spretos bis focos*). Ma esistono almeno due versioni alternative più appropriate al contesto. La prima, riportata ancora dall'*Epitome* di Apollodoro, lega la vendetta in Aulide al mancato sacrificio di un'agnella d'oro da parte di Atreo (l'*epitome* Vaticana riporta il fatto a integrazione dell'insulto di Agamennone, mentre i *Fragmenta Sabbaitica* ne fanno una tradizione a parte, κατὰ δὲ τινὰς). La seconda, presente in Euripide, *Iph. in Taur.*, 20-24 (forse un'invenzione del tragediografo, Parker *ad loc.*; ripresa anche da Cic. *De off.* 3, 95), fa riferimento a un mancato adempimento di Agamennone, che avrebbe votato a Diana il frutto più bello dell'anno in cui nacque Ifigenia (e la dea avrebbe preteso appunto la ragazza). Non è possibile stabilire con certezza a quale di queste due mancanze alluda qui Flora. Un'allusione alla tragedia euripidea è molto probabile, ma la prima soluzione instaura un'analogia più stretta con il primo esempio, perché in entrambi i casi l'ira eccezionale di Diana sarebbe argomentata dalla vendetta compiuta non sui diretti interessati, ma sui loro discendenti. D'altra parte, la saga dei Tantalidi è un paradigma classico della colpa che si trasmette (e si espia) nel corso delle generazioni, cf. per es. Cic. *De nat. deor.* 3, 90 con Pease *ad loc.* (rimanda a Pind. *Ol.* 1, 36-66 e vari luoghi euripidei); vd. anche n. succ.

307. Tantaliden: in senso lato “discendente di Tantalo”, di cui Agamennone è pronipote (Tantalo-Pelope-Atreo-Agamennone). L'attributo è usato da Ov. per tutti i membri della linea genealogica; nei *Fasti* è solo in 2, 627 per Atreo e Tieste (tra gli esempi negativi di rapporti familiari da contrapporre ai *Caristia*); per Agamennone cf. *Am.* 2, 8, 13, *Her.* 8, 45, *Met.* 12, 626. La scelta dell'epiteto è marcata, perché esso richiama sia Tantalo in quanto paradigma classico di punizione divina, sia il tema della colpa-espiazione trasmesse attraverso le generazioni, di cui la saga dei Tantalidi è esempio eloquente (vd. n. prec); per un uso “motivato” dell'epiteto vd. anche McKeown *ad Am.* cit.

eadem dea uela tenebat: ancora Diana, che così dà l'impressione di essere particolarmente irascibile (l'ironia di Flora, insita già nella disposizione indelicata degli *exempla*, si fa più esplicita nel pentametro). Si tratta d'altronde di un'opinione abbastanza comune, cf. Call. *Aet.* 4, fr. 96 Pf., dove si lascia intendere che Artemide sia la dea che meno lascia correre le ingiurie. Cf. anche *Met.* 3, 253-255, con una curiosa menzione dei *rumores* che circolano intorno a una delle iniziative di Diana, *rumor in ambiguo est; aliis uiolentior aequo / uisa dea est, alii laudant dignamque seuera / uirginitate uocant*. Per *uela tenere*, *iunctura* forse costruita in opposizione a *uela dare*, cf. *Met.* 7, 664, *flabat adhuc Eurus redituraque uela tenebat*, ma in senso opposto *Her.* 6, 66.

308. uirgo est, et spretos bis tamen ulta focos: la frase, che riassume i due *exempla* citati (*bis ulta*; meno probabile che si riferisca alle due tradizioni della trascuratezza degli Atridi), va letta come il commento pungente di una donna maritata e orgogliosa di esserlo: non ci si aspetterebbe una tale durezza da una vergine (“als etwa von in der Ehe betrogenen Hera” chiosa Bömer *ad loc.*); cf. per es. *Her.* 14, 55 (Ipermestra), *femina sum et uirgo, natura mitis et annis* (dove l'elemento della verginità si combina con una più generale idea di debolezza femminile); in realtà, nel caso di Diana, è proprio lo *status* verginale a favorire reazioni particolarmente intransigenti, cf. ancora *Met.* 3, 254-255, *laudant dignamque seuera / uirginitate uocant*. Il nesso *focos spernere* non è attestato altrove, cf. similmente *aras praeterire*, *Her.* 21, 179 (e

Diana praeterita, *Met.* 8, 278, *praeteritae ... Latoidos aras*), *Iuu.* 6, 608; ma *spernere* è frequente per indicare l'insulto alla divinità, cf. *Met.* 4, 390; 4, 469; 5, 374; 6, 4; 6, 318; 8, 740; 10, 684, per Diana in particolare cf. *Met.* 8, 281; 8, 579.

Il *focus* è un braciere sacrificale, spesso nella funzione di *ara* temporanea (OLD s.v. 3), cf. per es. 1, 76; 2, 564; 4, 334, per eccellenza a Roma è quello di Vesta, 3, 142; 3, 698; 6, 268.

309-310: significativamente, i due esempi riguardanti l'ira di Diana sono bilanciati da una vicenda terminata in tragedia proprio per un eccesso di zelo verso questa dea. La trascuratezza di Ippolito si rivolge, com'è noto, a Venere. Il mito, non attestato prima dell'età classica, è completato dai Romani con una coda mitologica locale, secondo cui Ippolito, riportato in vita da Esculapio, si sarebbe trasferito nel Lazio con il nome di Virbio. Un ampio resoconto di tutta la storia del giovane è fornito da *Met.* 15, 497-547, ma *Ov.* vi ritorna anche alla fine dei *Fasti*, 6, 733-762 (con maggiore attenzione allo sviluppo latino), all'interno della trattazione del Serpentario: questi sarebbe appunto Esculapio, punito da Giove per aver resuscitato Ippolito, ma posto in cielo dal padre Apollo.

309. infelix, uelles coluisse Dionen: la variazione introdotta dall'apostrofe (la stessa del v. 226, *infelix Narcysse*; cf. *Met.* 4, 591; 7, 18, *Verg. Ecl.* 6, 47, *Aen.* 456) conferisce vivacità al discorso. Se *uelles* è ricorrente per indicare il rammarico (in *Ov.* cf. per es. *Ars* 3, 717, *Met.* 10, 629; 14, 669), appare comunque una curiosa illazione di Flora il voler attribuire al giovane una sorta di ravvedimento *in extremis*. Dione è nome alternativo per Venere secondo un uso che inizia con l'ellenismo (prima è invece sua madre) e si afferma a Roma a partire da Catullo, 56, 6; vd. Bömer a questo v., Gow *ad Theocr. Id.* 7, 116, McKeown *ad Am.* 1, 14, 33. Nei *Fasti* il nome è solo qui e in 2, 461.

310: cum consternatis diripereris equi: la scena dell'incidente di Ippolito si sviluppa nelle *Met.* con un'abbondante serie di particolari (14, 515-529), mentre qui all'opposto è condensata in un pentametro pregevole dal punto di vista formale, in cui la tensione del momento è efficacemente espressa dall'opposizione marcata di spondei e dattili (*cum consternatis | diripereris equi*) e dall'accostamento di una parola quadrisillabica con una pentasillabica. Il verso ruota attorno a *diripereris*, un verbo dalla forte carica di violenza, significativo l'uso per l'azione di animali feroci, *Her.* 11, 108, *diripiunt auidae uiscera nostra ferae*, *Ib.* 480, *Sil. Pun.* 3, 433, in *Plaut. Merc.* 469 per le Baccanti; è usato per la morte di Ippolito già in *Ars* 1, 338, *Hyppolitum pauidi diripuistis equi*; cf. similmente *Verg. Aen.* 7, 767, *turbatis distractus equis*.

Per *consternatus* "imbizzarrito", raro in poesia, cf. *Met.* 2, 314, *consternantur equi et saltu in contraria facto*. Per il legame etimologico tra il nome di Ippolito e la sua fine (*ἵππος* e *λύω*) vd. Horsfall *ad Aen.* cit., Michalopoulos 2001, 91, O'Hara 1996, 100.

311. longa referre mora est: cf. 1, 492, *et quos praeterea longa referre mora est*, con Green *ad loc.*, "allowing the speaker to proceed to a new line of argument whilst creating the impression that the closure of the list is by no means due to a lack of material", con ulteriori esempi (cf. in part. *Met.* 3, 225, *quosque referre mora est*). Spesso, come qui, segue una coda asindetica per mettere in risalto il secondo membro, che è in realtà contiene il concetto più importante, cf. per es. *Met.* 5, 463, *quas dea per terras et quas errauerit undas / dicere longa mora est: quaerenti defuit orbi*.

correcta obliuia damnis: una formulazione vagamente eufemistica per il tipo di vicende appena ricordate. *Damnum* è "punizione", ancora in riferimento al contesto precedente, ma il senso letterale è più tecnico, di ambito giuridico, e indica una perdita di denaro o una sanzione pecuniaria (OLD s.v. 3 "sum to be paid in restitution or as penalty"; Brookes 1992, 165), accezione che diventerà esplicita al v. 314 nell'espressione *damna exigere*. La ripetizione a

breve distanza rivela la centralità tematica del termine: esso favorisce il passaggio a una lettura romana della vicenda di punizione divina, anticipando la natura contrattuale del rapporto tra Flora e i *patres* che emergerà anche nello scioglimento (vv. 327-328).

Oblivua ha una discreta frequenza in Lucrezio (4 occ.), ma è raro in età augustea all'infuori di Ov. (solo Hor. *Sat.* 2, 6, 62 e Verg. *Aen.* 6, 715, *longa oblivua potant*: sono le anime che si abbeverano al Lete); è alternativa *metri causa* a *oblivuō* (prima della soluzione *oblivuō* di Lucano; Norden *ad Aen.* cit.). La lezione *correcta oblivua damnis*, stampata dalla totalità degli editori moderni ad eccezione di Pighi, è riportata da codici minori, mentre i più autorevoli hanno *collecta oblivua damnis* (*damni* G, *damnis* cett.). Il Pighi stampa il testo di G difendendolo in maniera rocambolesca (“saepe homines oblitī sunt *damni* [...] sed oblivua a dis *collecta*, i.e. intellecta, vel notata vel computata sunt”). L'uso di *collecta* resta difficile da difendere, e si può forse spiegare con un errore da contesto (la natura elencatoria dei vv. precedenti, conclusi con la formula *longa referre mora est*, può aver favorito la comparsa di *collecta*).

312. me quoque Romani praeteriere patres: il verso è inserito in una fitta rete di richiami testuali, assumendo così un ruolo chiave nell'architettura del passo. *Me quoque* richiama *nos quoque* del verso iniziale (297, identificava gli dei come categoria), ribadendo la collocazione di Flora tra i *caelestes* e quindi il suo diritto a porsi sullo stesso piano degli esempi appena menzionati. *Praeteriere* rimanda ai vv. 304-305, dove ricorreva il sinonimo *neglegimur* e dove *praeterere* era usato con un'accezione differente (*iustum praeterit ira modum*): i due punti segnalano, rispettivamente, l'inizio della trattazione generale (l'ira degli dei) e l'inizio di quella particolare (l'ira di Flora). Inoltre viene introdotta la menzione dei *patres*, che verrà ripresa al termine del racconto per segnare lo scioglimento positivo della vicenda (v. 327). I richiami conferiscono una netta centralità al verso, in cui non a caso Flora, attraverso il significativo accostamento *me-Romani patres*, enuncia esplicitamente il proprio diritto a essere venerata come divinità romana.

Romani ... patres: la menzione dei *patres* (La Melia 1984) è motivata dalla responsabilità del Senato nella fondazione e conservazione di istituzioni pubbliche (tra cui i giochi), ma ha l'effetto anche di ampliare la portata dell'offesa subita da Flora, arrecata simbolicamente dai maggiori rappresentanti del popolo (il concetto è sottolineato a livello fonico dall'allitterazione in clausola, *praeteriere patres*). L'aggettivo *Romani* segnala chiaramente il mutamento di contesto, sfruttando una formula (*patres Romani*) che ricorre sovente in Livio, in alternativa alla più tradizionale *patres conscripti*, cf. per es. Liv. 1, 18, 5; 3, 68, 6; 2, 22,5). Nei *Fasti* il nesso ricorre già in 2, 19 per indicare i *maiores*, e anche in quel caso l'aggettivo serve a instaurare un'opposizione culturale (come rilevato da Robinson *ad loc.*: “the adjective *Romani* is unnecessarily explicit, but its purpose is to point the contrast with *Graecia* in 37 in particular”).

313. quid facerem: una movenza di intonazione dialogica per instaurare un rapporto con l'interlocutore (ideale) all'interno di una narrazione, cf. *Trist.* 1, 3, 49, *quid facerem? Blando patriae retinebar amore / ultima sed iussae nox erat illa fugae*. Si tratta di una retorica di tipo teatrale (cf. Plaut. *Amph.* 155, *Bacch.* 634, *Merc.* 633, *Ter. Ad.* 625; anche Verg. *Ecl.* 1, 40; 7, 14, con Cucchiarelli *ad loc.*), che realizza una sorta di auto-drammatizzazione della dea. Lo stesso accorgimento è sfruttato in terza persona dall'epica virgiliana per costruire lo stile indiretto libero, cf. per es. *Georg.* 2, 504-505, *quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret ecc.* (Thomas *ad loc.*, “the despairing deliberative question seems to have been a requirement of epyllion”), *Aen.* 4, 283-284; 9, 399-400

fierem manifesta doloris: il *dolor* è reazione comune della divinità all'offesa subita; se nel caso delle altre divinità può indicare “pain or anger” (vd. Ingleheart citato a 232n.; per il *dolor*

di Giunone cf. per es. *Met.* 1, 736-737, Verg. *Aen.* 1, 25; 7, 291), per Flora si può supporre una sfumatura meno violenta del sentimento, coerentemente con l'interpretazione che ne darà lei stessa (vv. 325-326) e intendere quindi il *dolor* come un reale "dispiacere", senza escluderne però gli effetti ugualmente disastrosi.

Manifestus appartiene originariamente all'ambito legale, in cui la costruzione personale con genitivo assume il senso di "colpevole apertamente di", cf. Sall. *Iug.* 35, 8, 2, *Iugurta manifestus tanti sceleris*, Tac. *Ann.* 13, 26, 16, *criminum manifestos*. La stessa costruzione con nomi di altre aree concettuali ("giving clear signs [of some property, quality ecc.]" OLD s.v. 6) sembra più tarda, Sen. *Nat. Quaest.* 4, 2, 8, *m. nouarum uirium*, Tac. *Ann.* 12, 51, 13, *uitae m.*, 15, 66, 7, *pauoris m.*; TLL 8, 311, 34ss.

314. exigere ... damna: L'espressione più comune è *poenam exigere*, spesso per le riparazioni pretese dagli dei, cf. 4, 230, *hinc poenas exigit ira dea*, *Met.* 4, 190; 8, 125; 14, 477-478, *poenas / exigit alma Venus*, *Trist.* 5, 8, 9, *exigit at dignas ultrix Rhamnusia poenas*; ma qui l'espressione è corretta con *damna*, un termine dalla valenza più tecnica nel panorama giuridico romano, per il cui significato vd. 311n.

nostrae ... notae: *nota* è genericamente "(marchio di) infamia", ma alla base del concetto c'è la realtà delle *notae censoriae*, che segnavano la degradazione di un cittadino in seguito alla revisione dei censori; si tratta di un uso metaforico già sfruttato da Prop. 1, 18, 8 (Fedeli *ad loc*) e più volte da Ov., per cui vd. in part. *Her.* 9, 20, con Casali *ad loc*. L'immagine comporta uno studiato effetto paradossale, per cui Flora, riconoscendosi vittima di un declassamento, lascia intendere di essere stata lei la prima a subire (piuttosto che infliggere) una punizione.

315-316: il tema della negligenza di Flora è avviato da due significative allusioni. In *nulla tuebar rura* si avverte l'eco di un passaggio importante delle *Georgiche*: Virgilio conclude l'invocazione alle divinità agresti nel primo libro con una formula compendiarica, *dique deaeque omnes studium quibus arua tueri* (1, 21). È noto che tale catalogo attingeva a quello di Varrone, *De re rust.* 1, 1, 4-6, con alcune importanti variazioni, la più vistosa delle quali era senz'altro l'eliminazione di Flora (menzionata da Varrone insieme a Robigo, 1, 1, 6); Fantham 1993b. È appunto nella formula conclusiva, comprendente generiche divinità preposte a proteggere l'agricoltura (*studium quibus arua tueri*), che dobbiamo immaginare relegata Flora, ma Flora stessa, qui, riprende quella formula per introdurre gli effetti che la mancata tutela da parte sua può comportare: un velato commento, in senso oppositivo, alla revisione operata da Virgilio.

Nella seconda parte del pentametro si menzionano invece i giardini, altra sfera di competenza trascurata da Flora. Il nesso *fertilis hortus* si trova, oltre a qui, solo in Tib. 2, 1, 44, all'interno di un passaggio in cui il poeta dice di voler cantare le divinità agresti (v. 37, *rura cano rurisque deos*), responsabili dell'avanzamento della civiltà umana. Nel distico in questione Tibullo ricorda l'origine della coltivazione dei frutti e la creazione dei giardini, vv. 43-44, *tum uictus abiere feri, tum consita pomus, / tum bibit inriguas fertilis hortus aquas*. Anche in questo caso, Flora rivendica uno spazio lasciato aperto dal modello, dimostrando il suo compito con un argomento *e contrario*. L'assetto ideologico che sorregge il passo tibulliano rimane sullo sfondo di questo richiamo, suggerendo che la rivendicazione di un giusto spazio avanzata da Flora non va intesa come un capriccio personale della dea, ma come un problema di carattere culturale.

315. excidit officium tristi mihi: paradossalmente la soluzione alla domanda di Flora (*quid facerem?*) è costituita dalla totale inazione, ben sottolineata dal cambio di soggetto (è Flora stessa a "subire" il suo sentimento di tristezza). Nell'ottica di ribaltamento degli aspetti positivi della personalità di Flora (295-330n.), l'articolata enumerazione delle sue competenze lascia ora il posto a un generico *officium* che viene dimenticato.

Excidere non è attestato altrove con *officium* (cf., ma in senso diverso, *Her.* 6, 17, *quid queror officium lenti cessasse mariti*); è possibile un'influenza di altre formule con corradicali come (*ab*) *officio decedere* (*Cic. Verr.* 1, 1, 28, *Liv.* 36, 22, 2) o *recedere* (*Cic. De inu.* 2, 35, 11, *De off.* 3, 20, 1, [*Cic.*] *Rhet. ad Her.* 3, 5, 8). *Excido* è qui nel senso di “cadere dalla memoria, passare di mente”, per cui *Quint.* 4, 5, 4, *unde illa non iniucunda schemata: 'paene excidit mihi'*; cf. *Ov. Her.* 2, 105, *iamque tibi excidimus, nullam, puto, Phyllida nosti*, *Pont.* 2, 4, 24; TLL 5.2, 1239, 25ss.

nulla tuebar / rura: un evidente controcanto a 262, *tangit et arua meum*. Sull'uso di *tueor* a indicare la tutela di una divinità vd. 49n.

316. fertilis hortus: il nesso è preso da *Tib.* 2, 1, 44, in stessa sede metrica (vd. 315-316n.). Qui non è il giardino personale di Flora (v. 209, *est mihi fecundus dotalibus hortus in agris*), ma un singolare collettivo per intendere ogni giardino, in quanto ambiente sottoposto alla sua tutela. Per *iuncturae* simili vd. 109n.

317-318: restringendo progressivamente il campo d'azione (campi-giardini-fiori, come ad esprimere l'effetto sempre più pervasivo della sua protesta), Flora giunge infine a toccare il suo dominio principale, i suoi *munera*. Una nota particolarmente dolorosa è costituita dalla menzione del croco, citato per ultimo, uno dei fiori che proprio lei sosteneva di aver salvato dall'oblio e dalla morte grazie alla metamorfosi (vv. 223-228).

317. lilia deciderant: i gigli sono l'unico elemento realmente nuovo in questo puntuale controcanto. La scelta di questa varietà si impone in forza del suo carattere convenzionale (come quello di tanti altri fiori frequentati dai poeti): il breve catalogo floreale si apre con un elemento dalla connotazione “neutra” per poi chiudersi, in un coinvolgimento crescente, con un esemplare caratterizzato da una forte carica affettiva.

Decido (si ricollega tematicamente a *excido* dell'esametro precedente; caduta la tutela di Flora, cadono immediatamente anche i fiori) è usato per vari elementi naturali soggetti a caduta, come frutti e foglie, e sarebbe perciò più ovvio per la fioritura arboricola che per i fiori da campo; ma cf. *Cic. De off.* 2, 43, 9, *ficta omnia celeriter tamquam flosculi decidunt*, e, con verbo corradicale, la famosa immagine del fiore falciato di *Cat.* 11, 22-23, *qui illius culpa cecidit uelut prati / ultimi flos*.

318. filaque punicei languida facta croci: *languidus* è sovente usato per parti del corpo che si intorpidiscono, qui gli stami dei fiori (per *fila* in questo senso cf. già 1, 342, *nec fuerant rubri cognita fila croci*, con Green *ad loc.*), in una delicata personificazione, cf. *Her.* 21, 156; 21, 228, *Met.* 1, 716, *Pont.* 3, 3, 8, *Lucr.* 5, 887, *Hor. Epod.* 2, 64, con *fieri* in part. 3, 20, *et cadit a mento languida facta manus*, *Her.* 9, 136. Riferito all'appassimento di fiori e altri elementi vegetali, *Am.* 3, 7, 66, (*membra*) *turpiter hesterna languidiora rosa*, *Germ. Arat.* 338, *Sen. Thyest.* 164; TLL 7.2, 925, 77ss. Il colore rosso brillante (*puniceus*) è caratteristico degli stimmi del croco, e perciò attribuito comune dell'intero fiore, cf. *Am.* 2, 6, 22, *tincta gerens rubro punica rostra croco*.

319: saepe mihi Zephyrus: ritorna, quasi a sorpresa, l'artefice della fortuna di Flora, insieme al tema della dote, di cui tanto si era vantata la dea. Il tentativo di difesa della dote (è il regalo fatto dal marito, vd. n. succ.) da parte del marito stesso aggiunge una nota particolarmente dolente, efficace controcanto alla serenità domestica che Flora aveva raffigurato in precedenza. Nel contesto dell'imitazione dell'ira di Cerere, l'appello affettuoso di Zefiro potrebbe ricordare quello di Aretusa (*Met.* 5, 487ss.), che esorta la dea a non infierire sulla terra innocente.

dotes: cf. v. 209, *dotalibus hortus in agris* (dove *dotalis* si deve riferire probabilmente al regalo di nozze portato dall'uomo alla sposa, OLD s.v. 1c). Il plurale (non motivabile certamente per ragioni metriche) instaura una significativa opposizione con il succ. *dos*: il consolatore usa il plurale per valorizzare, la dea abbattuta il singolare per svalutare.

320. ipsa tuas' dixit: dos mihi uilis erat: dopo l'accostamento enfatico *ipsa tuas*, il tono si fa più piatto: inizia in questo pentametro un andamento asindetico che esprime bene il tono apatico della dea, finora abituata ad esprimersi con uno stile fluido e ricco di espedienti retorici (vd. n. succ.). Per un analogo moto "psicologico" messo in luce da *uilis* cf. *Her.* 15, 145-146, *sed non inuenio dominum siluaeque meumque / uile solum locus est, dos erat ille loci*; è aggettivo fortemente rilevato nel linguaggio amoroso *Her.* 3, 41; 15, 17 (vd. Knox *ad loc.*), *Cat.* 72, 6, *Prop.* 1, 2, 25, e quindi si addice particolarmente a svalutare il regalo fatto dall'amato Zefiro.

321-322: il distico presenta un controcanto dell'inno che Flora aveva precedentemente rivolto a se stessa (vv. 263-266), con gli stessi tre elementi (grano, vite, olivo) riproposti in ordine variato. È soprattutto nella costruzione del verso e nel tono generale del passaggio che si percepisce il ribaltamento concettuale. La precedente struttura ipotetica in anafora (*si bene floruerint*) è sostituita qui da un asindeto monotono; il brillante attacco dattilico del primo inno (*si bene flòruerint*) lascia il posto a uno stentato attacco spondaico (*flòrebànt*); anche il bilanciamento interno dei versi appare modificato per mettere in maggiore risalto la distruzione rispetto alla fioritura: cf. *florebant oleae | uenti nocuere proterui [...] florebant segetes | grandine laesa seges*, di contro a *si bene floruerint segetes | erit area diues [...] si bene floruerit uinea | Bacchus erit*; *Intr.* § 3.

Nella realizzazione di un quadro disforico che deve rappresentare il controcanto alla vivace personalità della dea (vd. ancora 295-330n.), è senz'altro significativo il tema dell'attesa frustrata: Flora non dice semplicemente che le piante non germinano più (così per es. nella versione del dolore di Demetra in [Hom.] *Hymn.* 2, 306-307, οὐδέ τι γαῖα / σπέρμ' ἀνίει, κρύπτειν γὰρ ἐυστέφανος Δημήτηρ), ma che fioriscono per poi appassire, delineando una situazione assai più dolorosa per la sua portata psicologica; cf. similmente 4, 645 (*saepe Ceres primis dominum fallebat in herbis*).

321. uenti nocuere proterui: un'immagine comune nella rappresentazione agricola, cf. 4, 917, *nec tantum uenti Cereri nocuere nec imbres*, e *Met.* 5, 484, *sideraque uentique nocent*. Nella preghiera a Cerere e Tellus in occasione delle *Feriae Sementiuae* si chiede che al momento della semina i venti siano favorevoli e portino il sereno, 1, 681, *cum serimus, caelum uentis aperite serenis*.

La menzione di venti *proterui*, "violenti" (l'attribuzione non è nuova, cf. *Her.* 11, 14, *Hor. Carm.* 1, 26, 1-2, *Epod.* 16, 22) può richiamare la narrazione dell'origine dei venti di Esiodo: in *Theog.* 378 sono i venti figli di Aurora, Borea, Zefiro, Noto, a essere definiti καρτεροῦμοι (si noti che qui verranno citati gli Austri, corrispondenti al Noto). Ma l'immagine dei venti distruttivi ricorda che più avanti nel poema Esiodo tratta anche dei venti tempestosi, figli di Tifone (vv. 872-880), rilevando i danni che provocano all'agricoltura, vv. 878-880, αἱ δ' αὖ καὶ κατὰ γαῖαν ἀπείριτον ἀνθεμόεσσαν / ἔργ' ἐρατὰ φθείρουσι χαμαιγενέων ἀνθρώπων / πιμπλεῖσαι κόνιός τε καὶ ἀργαλέου κολοσυρτοῦ: il dettaglio della terra fiorita (ἀνθεμόεσσαν, un epiteto non omerico, vd. West *ad loc.*) su cui i venti si abbattono favorisce forse la ripresa dell'immaginario esiodico.

322. grandine laesa seges: la grandine è un flagello comune per i raccolti, cf. *Plin. Nat. Hist.* 17, 216 (per un senso metaforico *Sen. De Ben.* 2, 28, 3, *optimorum uirorum segetem*

grando percussit), ma particolarmente per i vigneti, Hor. *Carm.* 3, 1, 29, *uerberatae grandine uineae* (con Nisbet-Rudd *ad loc.*), *Epist.* 1, 8, 4.

La correzione del secondo *seges* in *Ceres*, introdotta da alcuni recensori e accolta da qualche editore (Peter, Bömer, Landi-Castiglioni; Teubneriani *fortasse recte*), non solo è immotivata, ma compromette un esito stilistico ricercato, perché la ripetizione interna al verso sviluppa ulteriormente il tono monotono del passaggio: la perdita di interesse di Flora è efficacemente veicolata anche dalla mancanza di impegno “linguistico”. L’oscillazione singolare-plurale a breve distanza non è un problema (eccessivi gli scrupoli di Alton-Wormell-Courtney, che forniscono in apparato una serie di paralleli), o comunque non più di quanto lo sarebbe il passaggio improvviso da un’espressione letterale (*segetes*) a espressione metonimica (*Ceres*).

323. in spe uitis erat: la menzione della *spes* relativa alla produzione mette in luce la portata psicologica del danno subito, attraverso un’attesa che prima è incoraggiata poi frustrata (vd. 321-322). Per il concetto vd. anche 4, 645, *saepe Ceres primis dominum fallebat in herbis*; Hor. *Epist.* 1, 7, 87, *spem mentita seges*, con Mayer *ad loc.* “harvest are of course unreliable, hence *Carm.* 3, 1, 30, *fundus mendax*”; cf. anche *Am.* 3, 10, *inrita decepti uota colentis erant*.

L’espressione esatta *in spe esse* (“in prospect” OLD s.v. 3d), senza ulteriori specificazioni, non ha altre attestazioni poetiche, e sembra prosastica, cf. per es. Cic. *Att.* 1, 13, 6, *lentum negotium est, sed tamen est in spe*, 8, 11d, 8, *dum in spe pax fuit*; più frequente *in spem*, cf. *Met.* 9, 341, *in spem bacarum florebat aquatica lotos*, 15, 367, Verg. *Georg.* 3, 73, Hor. *Sat.* 2, 5, 47. Ugualmente prosastica è l’affine *in inuidia esse*, per cui cf. *Met.* 6, 403, con Bömer per esempi vari.

caelum nigrescit ab Austris: l’oscuramento del cielo provocato dagli Austri è motivo ricorrente, da cui alcuni epiteti come *nigerrimus* (Verg. *Georg.* 3, 268) o *plumbeus* (Hor. *Serm.* 2, 6, 18). L’Austro (o indifferentemente Austri in poesia; gr. Νότοϛ), vento del sud, è generalmente associato al cattivo tempo (vd. Bömer *ad Met.* 7, 532) e può portare danni all’agricoltura, cf. in part. Verg. *Georg.* 2, 333-334 per la vite, *nec metuit surgentis pampinus Austros / aut actum caelo magnis Aquilonibus imbrem*; similmente Hor. *Carm.* 3, 23, 5-6, *nec pestilentem sentiet Africum / fecunda uitis* (il Libeccio è al pari dell’Austro un vento meridionale).

Nigresco è probabile coniazione virgiliana, Horsfall *ad Aen.* 11, 824 (cf. anche 4, 454), ricorre cinque volte in Ov., ma solo in *Trist.* 1, 4, 5 per l’oscuramento provocato dai venti, *me miserum! quantis nigrescunt aequora uentis*.

324. et subita frondes decutiuntur aqua: cf. *Ars.* 3, 162, *ut Borea frondes excutiente cadunt*. Il verbo *decutio* ricorre nella prosa tecnica per indicare l’azione dell’estirpare (Col. *De re rust.* 4, 17, 4, *decutienda sunt omnia, quae infra trunci caput egerminauerunt*, Plin. *Nat. Hist.* 15, 11, 3, Serv. *ad Ecl.* 9, 61), accezione che forse può rimanere sotto traccia anche in questo caso. Per il nesso *subita aqua* cf. *Her.* 7, 94, *caeruleus subitis compulit imber aquis* (Piazzini *ad loc.*), *Met.* 1, 315, Luc. 4, 368.

325-326: prima dello scioglimento finale, Flora fornisce nell’ultimo distico una lettura personale del proprio tormento, e con essa una variante originale del tema dell’ira divina. La dea non ha il desiderio di infierire; le conseguenze della sua indifferenza, pur se rilevanti, sono presentate come involontarie, dettaglio che contrasta significativamente con l’accumulo di minacce dei vv. 313-314 (*quid facerem? [...] exigerem nostrae qualia damna notae?*). Il passaggio prospetta una singolare evoluzione dei moti interiori di Flora, perché dal desiderio istintivo di vendicarsi attivamente si sviluppa piuttosto una reazione completamente passiva: la punizione causata (più che inflitta) da Flora non si deve a *crudelitas*, ma a una generale condizione di apatia.

325. crudelis in ira: Flora si appropria, per negarla, di un'accusa sovente rivolta alla divinità da parte di fedeli maltrattati (Bömer "der Vorwurf der Grausamkeit gegen die Götter" *ad Met.* 10, 76 con un'ampia documentazione), cf. specialmente l'imprecazione di Ercole contro Giunone in *Met.* 9, 176-177, '*cladibus*' exclamat '*Saturnia, pascere nostris: pascere et hanc pestem specta, crudelis, ab alto*', e la sfida estrema di Niobe a Latona, *pascere, crudelis, nostra, Latona, dolore*. L'uso di *crudelis* da parte di Flora attiva perciò un motivo mitologico ben preciso (cf. anche l'*ira ferox* di Diana, *Met.* 11, 323), che qui la dea rivede alla luce della sua personalità (vd. Intr. § 3). Se nell'introduzione al discorso aveva sfruttato l'analogia con collere "classiche" di divinità ben più spietate, ponendosi in coda agli *exempla* accumulati, ora Flora, forte della sua posizione, adeguatamente argomentata, prende le distanze da quel modello, ritagliandosi uno spazio di maggiore autonomia e tornando a rivelare il suo carattere sostanzialmente benevolo, ciò che favorisce implicitamente la felice conclusione della vicenda e il passaggio al quadro successivo, dominato dall'immagine più leggera della dea.

Per la relazione tra *ira* e *crudelitas* nella riflessione morale (specie se la prima è associata a una posizione di potere) cf. Sall. *Cat.* 51, 14, *quae apud alios iracundia dicitur, ea in imperio superbia atque crudelitas appellatur*, e vari punti del trattato senecano sull'ira, per es. Sen. *Dial.* 4, 5, 3, *origo huius mali in ira est, quae [...] nouissime in crudelitate transit*, 4, 12, 6.

326. cura repellendi sed mihi nulla fuit: il pentametro specifica la natura dell'*officium* che Flora non tiene più in conto, collegandosi al v. 315 (*excidit officium tristi mihi*) e chiudendo ad anello la sequenza prima della coda conclusiva. La dea chiarisce di non avere poteri sugli agenti atmosferici, ma di poter proteggere i prodotti agricoli dalla loro minaccia (*cura repellendi*): il suo ruolo è quello di un difensore. In quest'ottica il tema della *cura* richiama strutturalmente la *publica cura* dei Publici che aveva portato alla fondazione dei giochi (v. 290, *uindicibus laudi publica cura fuit*), appena prima di menzionare i magistrati che li resero annuali. Per costruzioni simili con *cura* cf. *Med.* 23, *sit uobis cura placendi*, *Met.* 11, 297-298, *pacis mihi cura tenendae / coniugiique fuit*, *Trist.* 4, 3, 71, *Pont.* 4, 14, 7.

327-330: il tono solenne dei due distici conclusivi si addice all'importanza della scena e alla *grauitas* dei personaggi coinvolti, i Senatori di Roma e poi i due consoli. Vari elementi contribuiscono all'innalzamento della dizione epica: l'attacco spondaico del primo esametro, *conuenere patres*; il sapore formulare dell'espressione *si bene floreat*; ricorsività foniche (*numinibus nostris ... adnuimus ... annua*) e lessicali (*uouent ... uoto, consul cum consule*); la relazione etimologica tra *numen* e *adnuimus* (Varr. *De ling. Lat.* 7, 85, *numen dicunt esse imperium, dictum ab nutu*), su cui vd. Michalopoulos 2001, 132 (con "vertical alignment at the start of the lines").

327. conuenere patres: per *conuenio* a indicare adunanze ufficiali del Senato cf. Cic. *Phil.* 3, 5, 8, Liv. 3, 38, 10, Apul. *Met.* 10, 7, 2. L'attacco spondaico (rispetto a un più prevedibile *cōnueniunt patrès*: si noti la svolta al presente subito successiva) conferisce solennità al verso e sottolinea l'iniziativa unanime del massimo ordine.

si bene floreat annus: cf. ancora la formulazione di Plinio, *Nat. Hist.* 18, 286, (*Floralia*) *instituerunt [...] ut omnia bene deflorescerent* (vd. 263n.). Evidente il richiamo tematico e strutturale con l'inno dei vv. 263-265 (*si bene floruerint*), volto a segnare il ristabilimento del giusto ruolo di Flora, non senza la consueta punta di narcisismo connesso all'uso del verbo. Un ulteriore legame sarà instaurato con questo passaggio nell'invocazione finale di Ov. a Flora, *floreat ut toto carmen Nasonis in aeuo* (su cui vd. 377-378n.). Il dato concreto della fioritura primaverile è qui trasportato metaforicamente sul tempo che la produce: cf. Lucr. 6, 359, *florentia tempora ueris* (cf. anche *aeuo florente puellas*, 3, 1008, se l'immaginario evocato è

quello delle *Horae*; Kenney *ad loc.*), [Verg.] *Maec.* 1, 113, *redditur arboribus florens reuidentibus aetas*. Ma con significativa espansione del concetto, non è solo la stagione primaverile a fiorire, bensì l'intero anno.

328. numinibus nostris annua festa uouent: il pentametro richiama espressamente l'argomento della narrazione esposto all'inizio, *annua ... spectacula* (v. 295). Per l'aggettivo nel contesto di ricorrenze religiose cf. 1, 670, *et date paganis annua liba focus*, *Met.* 10, 218-219 (su cui vd. ancora 327-328n.), 10, 431, *festa piae Cereris celebrabant annua matres*, *Am.* 3, 10, 1, *annua ... Cerealis tempora*, *Cat.* 64, 388, *annua cum festis uenissent sacra diebus*; ma ancora una volta si impone all'attenzione soprattutto un passaggio delle *Georgiche*, in cui Virgilio raccomanda al contadino, prima di tutto, di venerare gli dei e di celebrare le feste annuali di Cerere (1, 338-339), *in primis uenerare deos, atque annua magnae / sacra refer Cereri laetis operatus in herbis*. Si noti l'innalzamento di tono prodotto dal sintagma *numinibus nostris*, variante più solenne di *mihi* (cf. subito sotto *persoluere mihi*), certamente favorita dal tema del *uotum*; vd. 262n.

329. adnuimus uoto: è questo l'unico caso sicuro dell'uso di un predicato in *plurale maiestatis* da parte di Flora (vd. il problematico v. 273, *nos quoque idem facimus*; altrimenti solo per l'aggettivo possessivo), significativamente riservato al momento più solenne di tutto il passo dei *Floralia*. L'azione di *adnuere* è distintiva della divinità (*uoto a.* in *Met.* 12, 205-206), cf. 1, 15 (Germanico "divinizzato", Green *ad loc.*), 2, 489; 3, 337; vd. Bömer *ad 1 cit.* e *Met.* 2, 531; per il legame etimologico con *numen* vd. 327-328n.

Ma, in questo contesto, è significativo che il motivo dell'assenso divino diventi talora segnale di uno scioglimento positivo, che prelude strutturalmente alla conclusione di una sequenza narrativa o di un'intera opera; così nell'*Eneide* l'assenso di Giunone alla riconciliazione con i Troiani avvia al termine della storia, 12, 841, *adnuit his Iuno et mentem laetata retorsit*; così avverrà anche nel finale dei *Fasti*, dominato dal cenno di assenso di Ercole, 6, 812, *adnuit Alcides increpuitque lyram* (Littlewood *ad loc.* integra mettendo in luce il valore conclusivo anche di *increpuit*).

consul cum consule: un giro di parole per "i due consoli", da interpretare come un innalzamento retorico, complice anche l'allitterazione che si produce. Giochi simili su *consul* sono in Cic. *Pro Mur.* 90, 12, *consul consulem, iudices, ita commendo*, *Pro Flacc.* 98, 6, *Sen.* 19, 6, *consul iterum me consule creatus esset*. Per questo genere di risorsa stilistica in Ov. vd. Wills 1996, 213-216.

330. Postumio Lenas: Lucio Postumio Albino e Marco Popilio Lenate; svolsero le loro carriere politiche negli anni 70 del secondo secolo, e furono consoli nel 173 a. C. (581 U.c.), come attestato da Liv. 41, 28, 5; cf. anche CIL 1.2, 144, MRR 1, 407-408; per i dettagli sulle carriere vd. Briscoe *ad Liv.* 40, 35, 2 e 40, 43, 1. La loro menzione è complementare a quella dei Publici, che istituirono i *Ludi Florales*, e certamente il richiamo esplicito ai consoli in carica serve da indicatore temporale estremamente preciso per il fatto riportato. Il passaggio deve forse qualcosa anche al riferimento che Virgilio fa ai fondatori del culto dell'*Ara Pacis*, Potizio e Pinario, in *Aen.* 8, 268-272, *ex illo celebratus honos laetique minores / seruauere diem, primusque Potitius auctor / et domus Herculei custos Pinaria sacri / hanc aram luco statuit, quae maxima semper / dicitur nobis et erit quae maxima semper*. Si noti che l'insistenza sulla continuità del culto (*minores seruauere diem ... semper ... semper*) trova qui un corrispettivo nel tema dell'annualità, che appunto serve a garantire la stabilità dei riti di Flora.

persoluere mihi: il verbo, usato in contesto sacrale, veicola una concezione dell'onore religioso inteso come soddisfazione "economica" alla divinità (già allusa d'altra parte ai vv.

303-304, *magnis iniuria poenis / soluitur*), in linea con la natura contrattuale della *religio* romana; cf. *Her.* 6, 73-75 (*uotum p.*), *Cic. Pro Planc.* 80, 8, *meritam dis immortalibus gratiam [...] persoluunt*, *Rep.* 2, 44, 6, *Verg. Aen.* 8, 61-62, *mihi uictor honorem / persolues*; cf. anche l'espressione *uotum persoluere*, *Tib.* 1, 3, 29.

Per la natura vocalica di *u* (con regolare scansione dattilica del secondo emistichio) cf. ancora *Her.* 6, 74-75 nello stesso verbo, con oscillazione a brevissima distanza (*persoluenda mihi / uota ego persoluam? uotis Medea fruetur*), *Knox ad loc.*, *Platnauer* 1951, 71.

331-354: terminata la ricostruzione delle origini del culto, la nuova sezione immette il lettore nel clima disteso della festività contemporanea, costruendo un quadro generale dello “spirito” dei *Ludi Florales* prima di passare alla trattazione di alcuni aspetti puntuali (sulla struttura del passo *Leienecker* 2019, 438). La parola ora è del poeta, che si mostra dubbioso nel rivolgere la nuova domanda a Flora: *quaerere conabar quare lasciuia maior / his foret in ludis liberiorque iocus*. L'esitazione di *Ov.* è stata generalmente motivata dai critici con la riluttanza a far parlare Flora di argomenti inopportuni, cioè degli aspetti più popolari e triviali della festa (in particolare quelli legati alla sessualità: *lasciuia, iocus*; vd. 349-352n.). Dopo lo sforzo di autopromozione compiuto dalla dea (attraverso modalità impegnate di discorso come la ricostruzione storica e il mito di “ira” divina), è naturale che *Ov.* esiti a chiedere perché proprio quei *ludi*, nati per ragioni così “serie”, siano caratterizzati da uno stile tanto licenzioso (si noti il contrasto tra la gravità della chiusura con il voto dei *patres* e l'introduzione del tema della *lasciuia*). La risposta però si presenta spontaneamente al poeta (*sed mihi succurrit*), che per descrivere i vari aspetti della personalità leggera e benevola di Flora rievoca volentieri scenari ricorrenti nella poesia di argomento amoroso (vino, banchetti, amanti esclusi, teatri).

L'intera sequenza può essere letta a due livelli di significato: quello letterale, in cui i vari aspetti del culto (corone, vino, teatro) rimandano agli aspetti concreti della celebrazione, e quello metapoetico, in cui ogni elemento attiva un riferimento al dominio dell'elegia (a partire appunto da *lasciuia*). La naturale familiarità di Flora con i temi della poesia elegiaca favorisce la sua condizione privilegiata di patrona del canto ovidiano, progressivamente costruita nel passo e destinata a raggiungere la massima espressione nell'invocazione finale (377-378).

331. lasciuia maior: da intendere “maggiore che negli altri giochi”, quindi “una particolare dissolutezza”. La *lasciuia* avvia tematicamente la nuova sezione, producendo una frattura rispetto al discorso “impegnato” che Flora ha appena concluso. È questo il primo esempio di un uso studiato del lessico amoroso che contraddistingue l'intera sezione. L'area semantica della *lasciuia* (il sostantivo non è presente negli altri poeti augustei; prima di *Ov.* cf. solo *Lucr.* 5, 1400) ricorre sovente nella produzione erotica ovidiana, a partire da *Am.* 1, 4, 21 (con *McKeown ad loc.*), e viene spesso trasferita, a livello metaletterario, all'opera stessa che tratta di argomento amoroso, cf. *Rem.* 385, *Ars* 3, 331, *Trist.* 2, 1, 313; 5, 1, 15; vd. *Gibson ad Ars* 3, 27. Nei *Fasti* il concetto ricorre solo qui e in 4, 701, in riferimento alla leggerezza della giovane età del ragazzo di Carseoli, *filius huius erat primo lasciuus in aeuo*. Per l'accostamento del concetto alla sfera di pertinenza di Flora cf. più tardi *Mart. Epigr.* 1, *praef.*, *lasciuam uerborum ueritatem* (poco prima dell'analogia tra i suoi epigrammi e il teatro dei *Floralia*; vd. anche n. succ.).

332. liberiorque iocus: anche il *iocus* definisce programmaticamente la natura delle feste di Flora, che *Ov.* stesso, nel primo verso dell'episodio, aveva definito *ludi iocosi* (v. 183n.). Il termine in *Ov.* ha una spiccata valenza sessuale, che ritorna nei *Fasti* per alcune vicende di argomento “piccante” o in generale per contesti licenziosi, cf. in part. 2, 304 (Ercole e Onfale), *traditur antiqui fabula plena ioci*, con *Robinson ad loc.*; 3, 695 (Anna Perenna), *inde ioci ueteres obscaenaque dicta canuntur*, 4, 868 (*Vinalia*), *poscite blanditias dignaque uerba ioco*; vd. anche *Green ad* 1, 396.

Oltre alla componente amorosa, l'area semantica del *iocus* evoca il contesto teatrale, e in particolare del mimo, coerentemente con il tipo di celebrazione di cui si sta trattando: cf. già la presentazione di Flora alla fine del quarto libro, da cui è recuperata qui la stessa *iunctura*, 4, 945-946, *mille uenit uariis florum dea nexa coronis; / scaena ioci morem liberioris habet*; vd. anche Barchiesi 1994, 228, Newlands 1995, 106, 141. Per la ripresa di questo campo semantico in relazione ai *Floralia* (come immagine della produzione epigrammatica) cf. ancora Mart. *Epigr.* 1, *praef.*, *absit a iocorum nostrorum simplicitate malignus interpret* [...] *nosses iocosae dulce cum sacrum Florae* ecc.

333. sed mihi succurrit: per *succurro* nell'accezione di "venire in mente, tornare alla memoria" (OLD s.v. 5) cf. *Am.* 1, 4, 21, *Her.* 9, 67, *Trist.* 2, 1, 289, *Pont.* 3, 5, 3; alla valenza prosastica di tale uso (McKeown *ad Am.* cit., ma corretto da Casali *ad Her.* cit.) si aggiunge qui la costruzione, unica in Ov., con l'infinito, per cui cf. però Verg. *Aen.* 2, 317, *pulchrumque mori succurrit in armis*.

numen non esse seuerum: la causa fondamentale della *lasciuita* dei riti è individuata nell'indole giocosa della dea stessa, espressa con una garbata litote. Anche la *seueritas* richiama l'ambito erotico, essendo una delle qualità anti-amatorie per eccellenza: *non seuerus* equivale dunque a *lasciuus*, *iocosus* ecc., cf. *Am.* 2, 1, 3 (la *seueritas* di certi lettori è contrapposta ai *teneri modi* della poesia; McKeown *ad loc.*), 2, 10, 16; 3, 4, 43, *Trist.* 2, 1, 309, e come i termini precedenti si presta a una lettura metaletteraria per qualificare l'opera impegnata e, talvolta, esplicitamente non amorosa, cf. *Trist.* 1, 9, 57, *utque tibi prosunt artes, facunde, seuerae, / dissimiles illis sic nocuere mihi*, mentre al contrario in *Trist.* 2, 1, 241 l'*Ars* è definita non severa, *illa quidem fateor frontis non esse seuerae*. Cf. già Hor. *Carm.* 2, 1, 9, *seuerae Musa tragoediae*, dove *seuerus* è traduzione del greco *σεμνός* (Harrison *ad loc.*), termine tecnico della critica letteraria: l'opposizione "stilistica" del teatro di Flora rispetto alla realtà della tragedia sarà ripreso da Ov. poco più avanti, vv. 347-348. La stessa terminologia ancora in Marziale (vd. sopra per *lasciuita*, *iocus*), *Epigr.* 1, *praef.*, *nosses iocosae dulce cum sacrum Florae* [...] *cur in theatrum, Cato seuerare, uenisti?*

334. aptaque deliciis munera ferre deam: ritorna il tema dei *munera* di Flora, cioè i fiori (v. 218 e, per estensione, anche il miele, v. 271). L'attitudine dei fiori alle *deliciae* è indicata, non senza una certa arguzia, come ragione del carattere licenzioso dei giochi: essendo i fiori un accessorio adatto a tutte le circostanze voluttuose, è naturale che i giochi della dea dei fiori si distinguano per la particolare dissolutezza.

Il nesso *munera ferre* è sovente riferito ai fedeli che recano offerte, 2, 534, *Am.* 2, 13, 24; 3, 10, 48, o, similmente, agli dei che le ricevono 3, 6, 66, *munera promissis uberiora feres*; Tib. 1, 1, 20; per indicare, come qui, i doni che gli dei concedono ai mortali cf. invece Cat. 68, 154.

335-336: il distico introduce il tema del banchetto, che viene poi sviluppato in forma più ampia. Il filo conduttore è quello delle corone floreali, con cui i convitati usano cingersi il capo, cf. Hor. *Carm.* 1, 4, 9-10; 1, 38, 2, Prop. 1, 3, 21; 3, 5, 21-22; 4, 6, 72-73. L'insistenza su questo elemento, se da un lato introduce una netta separazione rispetto al discorso "romano" che precedeva, allo stesso tempo recupera un tema su cui la dea si era mostrata piuttosto evasiva, preferendo porre l'accento su aspetti più impegnativi della propria personalità (vv. 262-263, *forsitan in teneris tantum mea regna coronis / esse putes*), ed è perciò apprezzabile la coerenza che emerge dalla scelta di affidare questa trattazione al narratore piuttosto che alla dea stessa.

335. tempora ... cinguntur: il nesso *cingere tempora* è frequente in poesia, Cat. 61, 6, Verg. *Georg.* 1, 28, Tib. 2, 1, 4, in Ov. a partire da *Am.* 1, 1, 29, spesso legato all'iconografia bacchica, cf. 3, 481-482, *Bacche leuis leuiorque tuis, quae tempora cingunt / frondibus*, Hor.

Carm. 3, 25, 20; il legame con Bacco è qui confermato dai successivi richiami al vino e dalla menzione esplicita del dio ai vv. 345-346.

La lezione originaria di U è *pinguntur*, che dà un senso traslato e più sottile: le tempie risultano tinte dai colori dei fiori. Un'immagine simile è in Colum. *De re rust.* 10, 256-257, *iam uer purpureum, iam uersicoloribus anni / fetibus alma parens pingi sua tempora gaudet* (dove è attestata nei codd. un'analogia oscillazione tra *pingi* e *cingi*); cf. anche Verg. *Ecl.* 6, 22, *sanguineis frontem moris et tempora pingit*. Per l'idea metaforica del "colorare" attraverso i fiori cf. 4, 430, *pictaque dissimili flore nitebat humus*, Lucr. 5, 1395-1396, *praesertim cum tempestas ridebat et anni / tempora pingebant uiridantis floribus herbas*, che fa da modello al passo citato di Columella (con un curioso scarto semantico su *tempora*). La lettura *pinguntur* non è perciò da disprezzare, perché potrebbe trasferire al convitato del banchetto un'immagine metaforica generalmente riferita alla terra in fiore. Ma *cinguntur* è da preferire nel contesto, perché si inserisce in un elegante motivo variato che trama questi versi (cf. 337, *incinctis ... capillis*, 341, *coronata ... fronte*, 342, *uinctis*), e inoltre risulta complementare all'immagine della copertura floreale della mensa, presente nel pentametro. Per lo stesso motivo è da preferire il testo tradito *tota* alla congettura di Heinsius, *pota* (difesa ancora da Brookes *ad loc.* sulla base di un errore identico in *Ars* 3, 753), perché l'immagine delle tempie completamente coperte corrisponde a quella della mensa nascosta (*latet*) sotto la coltre di fiori.

sutilibus ... coronis: "da corone cucite", il nesso è ripreso in poesia da Mart. 9, 90, 6. Come spiega Plinio, le corone *sutiles* (da *suo*, "cucire") erano composte di soli petali tenuti insieme mediante cucitura (spesso con la *philyra*, per cui vd. 337n.) e si differenziavano dalle *pactiles*, che erano semplicemente intrecciate: le prime erano ovviamente un segno di maggiore ricercatezza, *Nat. Hist.* 21, 11, *eoque luxuria processit, ut non esset gratia nisi mero folio sutilibus*.

Sutulis, riferito a vari oggetti intrecciati o intrecciabili, è raro e non compare prima di Virgilio, cf. *Aen.* 6, 414 (*cumba*, con la glossa di Serv. *ad loc.*, *intexta, per quod fragilem ostendit*; vd. discussione di Horsfall *ad loc.*), 12, 273 (*balteus*); in Ov. è solo qui, poi cf. Mart. cit. 5, 64, 4 e 9, 93, 5 (*rosa*). Per l'uso di *corona*, preferito dagli elegiaci rispetto al diminutivo *corolla*, vd. Pinotti *ad Rem.* 32.

336. et latet iniecta splendida mensa rosa: anche la mensa è rivestita di fiori, secondo un immaginario ricorrente nella letteratura simposiale, cf. per es. Hor. *Carm.* 1, 36, 15; 2, 3, 14; 2, 19, 22; 3, 15, 15, *Epist.* 1, 5, 14. Sulle rose cf. ancora Plin. *Nat. Hist.* 21, 14-21, in part. 21, 15, 4, dove si ricorda che questi fiori avevano anche la funzione di profumare le vivande (*mensarum etiam deliciis perungendis, minime noxia*).

Per *inicere* con i fiori (cf. v. 360, *rosa missa*) *Met.* 15, 688, *iniectis ... floribus*, più spesso ricorre *spargere*, cf. *Am.* 1, 2, 40, Hor. *Carm.* 3, 19, 22, *Epist.* cit. (nello stesso contesto del banchetto), Prop. 4, 8, 40; ma *inicere* si riferisce all'applicazione di vari tipi di copertura o rivestimento (OLD s.v. 5a), e si adatta perciò all'immagine della mensa completamente nascosta dalle rose (per un'idea simile, ma con la soglia di casa, cf. *Ars* 3, 72, *sparsa nec inuenies limina mane rosa*). La tavola è definita *splendida*, "splendente", per la lucidità degli oggetti apparecchiati, cf. Cat. 64, 45-46, *collucent pocula mensae / tota domus gaudet regali splendida gaza*, Hor. *Carm.* 2, 16, 14 (con una formulazione paradossale), *splendet in mensa tenui salinum*, Phaedr. *Fab.* 4, 26, 20, *splendebat hilare poculis conuiuium*.

337-340: i due distici presentano un evidente parallelismo nella struttura, realizzato dall'anafora di *ebrius* e dalla stessa posizione del verbo principale in testa al pentametro (si tratta peraltro, in entrambi i casi, di forme frequentative), con successiva coordinazione (variata dall'asindeto e da un cambio di soggetto nel secondo caso). Dalla costruzione del passaggio emerge uno studiato effetto di mimesi dell'ebbrezza: si noti da un lato la destabilizzazione del

ritmo causata dai due forti *enjambement* e dalla sproporzione interna ai pentametri, dall'altro i due attacchi dattilici in anafora, che sembrano imprimere al verso un andamento "a singulto" (*ebrius ... ebrius*).

337-338: la danza, più o meno sfrenata, è segnale tipico dell'ubriachezza, cf. 3, 538, *et ducunt posito duras crateres choreas / cultaque diffusis saltat amica comis*, *Ars* 3, 350, Tib. 1, 7, 37-38; cf. anche Cic. *Mur.* 1, 13, *nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in conuiuio moderato atque honesto*. Un'immagine molto simile, anche nelle scelte verbali, è in [Verg.] *Cop.* 3, *ebria fumosa saltat lasciua tauerna*.

337. incinctis philyra ... capillis: i capelli cinti da corone intrecciate con filamenti di tiglio. La *philyra* è la sottile membrana che si trova sotto la corteccia del tiglio (che in greco è appunto φιλύρα), cf. Plin. *Nat. Hist.* 16, 65, con André *ad loc.* Il termine, prezioso quanto l'oggetto che denota, ricorre in poesia solo qui e in Hor. *Carm.* 1, 38, 2, sempre in contesto simposiale, come simbolo del lusso che il poeta rifiuta, *displicent nexae philyra coronae*.

Incinctus si trova perlopiù riferito all'abbigliamento (cf. il *cinctus*), per es. v. 217, *pictis incinctae uestibus Horae*, 5, 675, *Her.* 4, 87, Verg. *Georg.* 4, 342, *Aen.* 7, 396, [Tib.] 3, 2, 18; per i capelli legati, in alternativa al più comune *redimitus*, cf. 3, 669, *illa leui mitra canos incincta capillos* (e in senso figurato anche *Met.* 13, 894).

338: saltat, et imprudens utitur arte meri: l'annebbiamento delle facoltà mentali ad opera del vino è un motivo ricorrente nel contesto simposiale (cf. già Hom. *Od.* 21, 293ss., dove la dissennatezza dei Centauri ubriachi porta allo scontro con i Lapiti), invocato sovente tra le gioie del banchetto, cf. per es. Hor. *Carm.* 2, 7, 26-28; 3, 19, 18; 3, 28, 2, *prome ... Caecubum / munitaeque adhibe uim sapientiae*, con Nisbet-Rudd per riferimenti ad analoghe formulazioni proverbiali (in part. Plin. *Nat. Hist.* 23, 41, *in prouerbum cessit, sapientiam uino obumbrari*). Ma l'uso di *imprudens* e la menzione di un'*ars meri* (il nesso *arte uti* è in *Rem.* 29) richiama in particolare l'elogio del vino e dei suoi effetti di Hor. *Epist.* 1, 5, 14-20, *potare et spargere flores / incipiam patiarque uel inconsultus haberi / quid non ebrietas dissignat? [...] addocet artis: le artes "insegnate" dal vino sono prima di tutto, appunto, il canto e la danza (Cucchiarelli *ad loc.*, con rimando a Tib. 1, 7, 37-38). Hanno dunque ragione gli editori teubneriani a proporre il passo oraziano a difesa della lezione *meri*, contro l'inutile correzione in *chori* del Merkel.*

339-340: dal contesto del banchetto si passa agevolmente a quello del *paraklausithyron* (per cui vd. esiti famosi come *Am.* 1, 6, *Cat.* 67, Tib. 1, 2, *Prop.* 1, 16), ancora con ingredienti convenzionali della poesia erotica: il *durum limen*, l'*amica formosa*, i *serta* e le *unctae comae*. Corone di fiori erano spesso appese dall'amante alla porta chiusa (cf. già Lucr. 4, 1177-1178, *at lacrimans exclusus amator limina saepe / floribus et sertis operit*; Tib. 1, 2, 14), ma il dettaglio non è qui valorizzato perché il motivo conduttore è costituito dalle azioni che si compiono con i *serta* sulla testa.

339. ad durum ... limen: la *duritia* della porta (qui contrapposta ai *molliaserta* dell'amante) è un assillo costante dell'amante escluso, cf. *Am.* 1, 6, 68; 74; *Rem.* 508, Hor. *Epod.* 11, 22, Tib. 1, 1, 56; 2, 6, 47, *Prop.* 1, 16, 18, ma *durus* può essere anche, per uno scambio di idee, il *ianitor* (*Am.* 1, 6, 62, *o foribus durior ipse tuis*) e *dura*, quasi per ipallage, la *puella* (1, 9, 19, *durae limen amicae*). Sulla realtà "materiale" del *limen* vd. Nisbet-Hubbard *ad Hor. Carm.* 1, 25, 4.

340. habent unctae molliaserta comae: il v. è di fattura tibulliana, 2, 2, 6, *cui decorent sanctas molliaserta comas*; per l'immagine dei capelli cosparsi di unguento al banchetto (con lo stesso uso vivido di *unctus*) cf. Hor. *Carm.* 2, 11, 17, *Assyriaque nardo / potamus uncti*.

Mollia sarta (cf. similmente *teneris ... coronis*, v. 261; l'opposizione è con il *durum limen* del v. prec.) è nesso comune nella poesia elegiaca, cf., oltre a Tib. cit., 1, 7, 52, Prop. 3, 1, 19, ma già Verg. *Aen.* 7, 488; tipicamente virgiliano, d'altronde, sembra l'uso di *mollis* in riferimento a elementi vegetali (Maltby *ad Tib.* 1 cit.).

341-346: il discorso sembra assumere una piega più umoristica e paradossale: con le ghirlande in testa non si fanno cose serie e non si beve acqua, quasi che la presenza delle corone floreali fosse la causa, e non la conseguenza, dell'atmosfera di svago e rilassatezza. Il confronto tra le prerogative del vino e quelle dell'acqua pura, nell'ottica metapoetica cui Flora non è estranea, deve forse qualcosa al motivo letterario del contrasto di tradizione ellenistica tra ὑδροπόται e οἰνοπόται, per cui cf. rispettivamente Call. *Aet.* fr. *inc. sed.* 178, 15-16; fr. *inc. sed.* 544 Pf., e gli epigrammi dell'*Ant. Pal.* 9, 64; 9, 305; 9, 406; 11, 20; in poesia latina l'esito più noto del tema è senz'altro Hor. *Epist.* 1, 19 (su cui vd. ora Cucchiarelli *ad* 1-20); Knox 1985, Crowther 1979.

341. nulla ... peraguntur seria: “non si conclude nulla di serio”. *Serius* in forma sostantivata ricorre in Ov., oltre che qui, nella poesia dell'esilio, cf. in part. *Pont.* 2, 4, 9, in opposizione ai *ioci*; Galasso *ad loc* lo considera, prima di Ov., un uso prevalentemente prosastico, attestato in effetti perlopiù in passi “discorsivi” di Orazio, cf. *Serm.* 1, 1, 27, e soprattutto, in un contesto di critica letteraria, *Ars* 107 (sono gli argomenti cui si addice uno stile *seuerus*) e 226 (è la materia tragica declinata in forme più distese nel dramma satiresco).

Il senso di *perago* (frequente in poesia, a partire dall'epica virgiliana) è quello di “portare a termine (con successo)”, OLD s.v. 5a: l'uso dell'intensivo sottolinea ulteriormente il contrasto tra le attività impegnate e le azioni inconsistenti compiute nel banchetto.

342. nec liquidae uinctis flore bibuntur aquae: è significativo che in una sezione compatta di 24 versi (331-354), coincidente il monologo di Ov., la parola *flore* ricorra proprio al centro del dodicesimo. Per il nesso *liquidae aquae* vd. già al v. 210.

343. donec eras mixtus: per strutture simili in Ov. cf. *Am.* 1, 10, 13, *donec eras simplex*, 1, 15, 27, *donec erunt ignes*, *Trist.* 1, 1, 53; 1, 9, 5. *Donec* equivale in questi casi a *quoad* (“per tutto il tempo che”: l'azione della principale è contemporanea a quella della subordinata), la cui valenza continuativa è sottolineata dall'uso dell'imperfetto (o del futuro semplice); cf. invece l'uso più rilevato del perfetto, incorniciato da regolari imperfetti di *sum*, in Hor. *Carm.* 3, 9, 1-6, *donec gratus eram tibi [...] donec non alia magis / arsisit neque erat Lydia post Chloen* (con Nisbet-Rudd *ad* 5, “the perfect tense describes not a state (*ardebas*) but an action”); TLL 5.1, 2002, 15ss. Per *donec* con una sfumatura “teleologica” (“fino al momento in cui”) cf. invece v. 23.

nullis ... racemis: come Acheloo rappresenta per antonomasia l'acqua dolce (vd. n. succ.), così *racemis* (“grappoli”) va inteso in senso metonimico, “vino” (*mixtus* a conferma, cf. per es. Tib. 2, 1, 46, *mixtaque securo est sobria lympa mero*; Verg. *Georg.* 1, 9, *Acheloia miscuit uuis*). Si tratta di un uso del tutto isolato, forse motivato dal contesto: come le teste dei convitati portano corone floreali, così anche l'acqua sembra cinta fisicamente dai grappoli della vite.

Acheloe: uno dei fiumi più lunghi della Grecia (oggi Aspropotamo), che nasce dalla catena del Pindo e scorre tra Acarnania ed Etolia, per poi sfociare nello Ionio. Presente in mitologia tra i figli di Oceano e Teti (Hes. *Theog.* 340), è rivale (sconfitto) di Ercole nella contesa per la mano di Deianira, *Met.* 9, 1-100. Sia le sue dimensioni sia la particolare antichità che gli veniva attribuita (sarebbe il fiume più antico del mondo secondo Acusilao, FGrHist. 2 F 1, da Macr. *Sat.* 5, 18, 9) ne facevano uno dei fiumi per eccellenza, tanto che le sue acque erano considerate,

già dai poeti greci, un'antonomasia per indicare l'acqua dolce, cf. per es. Eur. *Bacch.* 625, Call. *Epigr.* 29, e in latino soprattutto Verg. *Georg.* 1, 9, *pocula ... Acheloia* (per la relazione con questo passo vd. ancora 343-346n.). La menzione dell'Acheloo in questo contesto, come già nel passo virgiliano, è influenzata dalla tradizione mitica che collocava in questa zona l'invenzione del vino (per le attestazioni vd. Mynors *ad Georg.* cit.): secondo la versione di Igino, *Fab.* 274, 1, un certo Ceraso avrebbe mescolato per primo il vino proprio con l'acqua dell'Acheloo.

Si noti come il nome sia qui inserito in modo fluido nell'esametro, mentre in 2, 43 era inserito in una struttura di notevole preziosità metrica, *Amphiareides Naupactoo Acheloo* (vd. Robinson *ad loc.*).

344. gratia sumendae ... rosae: *gratia* è nel senso di “diletto, piacere” (da *gratus*, “non c'era alcun diletto a ornarsi di rose”), ma non è esclusa anche una sfumatura più estetica (“non era segno di grazia esteriore ornarsi di rose”). *Sumo* nell'accezione di “indossare” ricorre nei *Fasti* in modo più specifico per l'assunzione di un abbigliamento in contesti rituali, cf. 3, 778, *siue, quod es Liber, uestis quoque libera per te / sumitur*, 4, 619-620, *alba decent Cererem: uestes Cerealibus albae / sumite*. In quest'ottica, anche l'azione del *sumere rosas*, pur se riferito al contesto del banchetto, potrebbe anticipare idealmente la vivace policromia dell'abbigliamento rituale dei *Floralia*, che più avanti verrà esplicitamente contrapposta alla purezza delle vesti dei *Cerealia* (vv. 355-356). Per quest'uso ristretto di *sumere* vd. OLD s.v. 2b, “to put on (robes or emblems symbolizing office)”.

345. Bacchus amat flores: per il rapporto con Verg. *Georg.* 2, 113, *Bacchus amat colles* (con la ripresa di Manil. 2, 20, *quod colles Bacchus amaret*) vd. 343-346n. La frase potrebbe altresì sciogliere qualche composto epitetico del dio: un *φιλάνθεμος* (*amat flores?*) è attribuito a Bacco in un frammento euripideo (fr. *inc. sed.* 896 N., 1 = Athen. *Deipn.* 11, 13, 29) e in Nonno sarà ripreso per le Baccanti, *Dionys.* 18, 54. Allo stesso modo è attestato un *φιλοστέφανος* (*placuisse coronas?*) per Afrodite in [Hom.] *Hymn.* 2, 102 (epiteto non omerico, né esiodeo): questo si ritrova per il *κῶμος* ancora in un frammento euripideo (*Kresph.* fr. 453, 7 N.), ma cf. soprattutto un frammento di Ione di Chio, *τῶι σὺ πάτερ Διόνυσε, φιλοστεφάνοισιν ἀρέσκων / ἀνδράσιν* (fr. 26, 13 W.).

La frase ha due possibili livelli di lettura, a seconda che si intenda *Bacchus* come il dio o, in senso metonimico, come vino o vite (vd. 264n., anche per il rapporto della vite con la fioritura). Il primo senso, letterale, prevale esplicitamente nel pentametro attraverso il riferimento mitologico, ma l'attenzione precedentemente posta sui grappoli, così come il parallelo virgiliano, suggeriscono dapprima una lettura traslata. Tale (studiata) instabilità dei piani di lettura trova un corrispettivo nel pentametro, nella polisemia relativa alla corona di Arianna.

346. ex Ariadnaeo sidere: la costellazione primaverile della Corona Boreale, la cui origine è riferita in 3, 459-516 (8 marzo, data della presunta levata serale); cf. anche *Met.* 8, 176-182. La corona fabbricata da Vulcano e donata da Venere ad Arianna viene portata in cielo da Bacco, e il numero delle stelle (nove) equivale a quello delle gemme originarie (3, 513-516). La trasposizione concreta su cui si fonda il rapporto eziologico (corona di gemme-corona di stelle) è qui ampliata dalla presenza di un terzo tipo di corona, quella floreale, inserita in un ragionamento di tipo induttivo che ha per tesi finale la passione di Bacco per i fiori.

L'uso di *sidus* per un'intera costellazione non desta particolare sorpresa in poesia, cf. *Trist.* 1, 4, 1 (Bootes), Germ. *Arat.* (Pegaso), [Verg.] *Aetn.* 585 (Vergine). *Ariadnaeus* è un neologismo catulliano, cf. *Cat.* 66, 60, *ex Ariadnaeis aurea temporibus / fixa corona foret*, ripreso, come qui, esclusivamente nel contesto astronomico, Germ. *Arat.* 71, *clara Ariadnaeo sacrata est igne Corona*, Manil. 5, 21, *Ariadnaeae ... coronae*, 5, 253.

347-348: allontanandosi dal tema floreale, il distico tocca un altro motivo fondamentale nel contesto dei *Ludi* di Flora, il teatro e le rappresentazioni sceniche, famose per la particolare libertà di costumi e la frequentazione di prostitute (vd. distico succ.). Il carattere fortemente popolare di questa teatralità è definito in senso oppositivo, mediante una contrapposizione con il genere drammatico più “nobile”, quello della tragedia. Tola 2009, 324: “dicha reivindicación es focalizada en el texto por una red de negaciones que pone en acto, a través de la parodia lúdica, el mecanismo de la *recusatio*”.

347. scaena leuis decet hanc: cf., all’opposto, la totale estraneità al mondo drammatico che caratterizzerà più avanti Marte, 5, 598, *non uisa est fortem scaena decere deum*. Il nesso *scaena leuis* definisce, a livello letterale, una teatralità popolare caratterizzata da contenuti semplici e da una spiccata fisicità; cf. similmente Cic. *De orat.* 1, 18, 7, dove l’oratore, trattando dell’*actio*, cita ad esempio l’arte degli istrioni per mostrare l’efficacia della componente fisica e gestuale, *quae* (scil. *actio*) *sola per se ipsa quanta sit, histrionum leuis ars et scaena declarat*.

Ma come notato da molti commentatori, *leuis* è anche un importante “literary critical term” per definire l’identità del verso elegiaco, che compare in funzione programmatica in Ov. fin da *Am.* 1, 1, 19, *nec mihi materia est numeris leuioribus apta* (McKeown *ad loc.* per varie occ., cf. soprattutto *Am.* 3, 1, 41, nelle parole di Elegia stessa, *sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido*); Hinds 1987, 21-22; Newlands 1995, 106. La natura metapoetica della *leuitas* trova un contrappunto nella successiva menzione della tragedia, genere *grauis* per eccellenza insieme all’epica, cf. *Trist.* 2, 1, 554, *grauis ... cothurnus*. A diversi livelli di lettura, dunque, Ov. informa che non è solo la scena popolare, ma anche il contesto elegiaco la sede più adatta ad accogliere Flora.

Per *decet* in analoghe indicazioni di “pertinenza” divina, cf. v. 364, *lumina sunt nostros uisa decere dies*, 5, 598 (cit. *supra*), 4, 619, *alba decent Cererem*.

non est, mihi credite, non est: la presa di distanza dalla *grauitas* del genere tragico è sottolineata da un tono enfatico vagamente caricaturale (si notino, oltre alla reduplicazione, anche l’allocuzione diretta al pubblico e i due monosillabi in clausola). È paradossale che, al termine di una serie di invenzioni volte a nobilitare Flora, Ov. implori il lettore di credere a delle cose si cui nessuno dubiterebbe mai. *Mihi credite* è variante “teatrale” del più frequente *crede mihi*, formula asseverativa che spesso presuppone una particolare esperienza diretta del parlante, cf. in particolare, nella retorica del poeta maestro, *Ars* 2, 717; 3, 439; 3, 653, *Rem.* 779, *Met.* 15, 254. La clausola sarà ripresa identica da Sil. *Pun.* 7, 236.

348. illa cothurnatas inter habenda deas: per una struttura simile cf. *Am.* 1, 11, 2, *docta neque ancillas inter habenda Nape* (con McKeown *ad loc.*). Alla scena *leuis* di Flora è contrapposta la *grauitas* della tragedia (vd. ancora *Trist.* 2, 1, 554, *grauis ... cothurnus*). *Cothurnatus* ricorre prima solo in *Am.* 2, 18, 18, *deque cothurnato uate triumphat Amor*, per prendere ugualmente le distanze dal genere tragico e impegnato, là in funzione della scelta elegiaca, qua per contrapporvi la giocosità delle rappresentazioni di Flora.

Al di là del senso letterale (“tragico”), sembra che qui l’aggettivo si presti infatti a essere letto anche in senso lato (“accigliato, compassato”), e appare quindi impiegato eufemisticamente (com’è d’altronde eufemistica la menzione generica di “dee coturnate”) quale sinonimo di *seuerus*, *maestus* ecc., anche se tale uso (ironico) è attestato in modo esplicito solo in epoca tarda, cf. *Amm.* 28, 4, 7, *cothurnatos et turgidos*, *Macr. Sat.* 7, 5, 28, *censura cothurnati sermonis*, *Hier. Epist.* 66, 9, *non cothurnatam adfectas eloquentia*. In quest’ottica, l’osservazione ricorda in qualche modo l’umoristica presa di distanza dalle eroine *maestae* a favore della *femina laeta* di *Ars* 3, 517-524, fatto che conferma ancora una volta l’affinità di Flora con lo spirito dell’elegia ovidiana d’amore. L’aggettivo tornerà ancora due volte in *Ibis*,

531, *cothurnatum Lycophrona*, 595, *cothurnatum uatem*, e poi due volte in Marziale, in entrambi i casi per qualificare lo stile elevato e patetico di Virgilio, Mart. 5, 5, 8; 7, 63, 5.

349-352. Ov. menziona ora la partecipazione di prostitute ai giochi di Flora, alle quali si deve forse attribuire la famosa pratica della *nudatio mimarum* durante gli spettacoli teatrali (Val. Max. 2, 10, 8). È probabile che la cospicua presenza di prostitute fosse avvertita come uno degli aspetti più peculiari dei *Floralia*, ma occorre comunque considerare che Ov. vi riserva uno spazio assai ridotto (non menziona, per es., la *nudatio*), mentre saranno soprattutto i polemisti cristiani a elevarlo a paradigma della dissolutezza pagana.

Molti commentatori hanno messo in luce la riservatezza di Ov. nel toccare l'argomento, atteggiamento in cui rientra anche la scelta di non farlo esporre direttamente alla dea, dopo che questa ha cercato di riscattare la propria immagine dalla visione più diffusa a livello popolare ("fa molte domande all'interlocutrice, ma si risponde da solo [...] su un aspetto che può essere indelicato menzionare: le feste di Flora sono interpretate sulla scena dalle meretrici", Barchiesi 1994, 179; la stessa idea anche in Miller 1983, 177-178, Porte 1985, 29, Rutledge 1980 e recentemente Fabbri 2019, 143; *contra* Merli 2000, 82).

Difficile è valutare il rapporto tra la frequentazione delle prostitute e la leggenda secondo cui Flora stessa sarebbe stata in origine una prostituta, poi celebrata dai Romani con pubblici onori, perché la leggenda non è attestata prima dell'età cristiana (vd. ancora 191n.). Il fatto poi che *Flora* fosse "un nome di battaglia assai comune fra le meretrici" (Mingazzini 1947) non significa in alcun modo che la dea fosse patrona delle meretrici (compito svolto da Venere Ericina): su questo vd. ora Fabbri 2019, 160-161.

349. cur ... / causa: una formulazione ricorrente nei *Fasti* per movimentare la trattazione, cf. 1, 91; 4, 140; come qui, in anastrofe, 4, 681-682; 4, 937-938.

turba ... celebret meretricia: *turba* è solitamente la comunità dei fedeli raccolti attorno al rito (per questo significato vd. 2, 362; 507; 618; 654; 3, 251), qui ovviamente con un'inflexione paradossale (come già al v. 298, *turbaque caelestes ambitiosa*) per la categoria dei soggetti coinvolti, favorita anche dall'estraneità dell'aggettivo alla pratica dei poeti augustei: *meretricius* ricorre in Ov. solo qui e in *Trist.* 2, 1, 311 (in forte antitesi concettuale), *corpora Vestales oculi meretricia cernunt*; prima è attestato quasi esclusivamente nella produzione comica, da cui forse la ricorrenza in questo contesto, cf. per es. Plaut. *Men.* 906, *ut mos est meretricius*, *Poen.* 192; 339, *munditiis meretriciis*, Ter. *Andr.* 914, *Heaut.* 226.

La presenza di *turba* come soggetto riattiva il significato primario di *celebro*, "affollare", a fianco di quello più comune, "celebrare" (cf. per es. 1, 393; 2, 639; 3, 328; 5, 183; 6, 55; un esito simile è già forse in 3, 787, *ergo ut tironem celebrare frequentia possit*), per suggerire la grande adesione ai *ludi*, e di conseguenza la loro popolarità.

350. non ex difficili causa petita subest: per *subest* detto "(of a topic) forming the basis of discussion" (OLD s.v. 3b) cf. 2, 514; 4, 140; 4, 368, Sen. *Th.* 967. Frainde U leggendo *fuit*, come se si trattasse di una domanda che Ov. ha rivolto realmente a Flora nella finzione drammatica ("la causa richiesta non fu difficile da trovare"), mentre *petita* è da intendere in senso più generico ("la motivazione in esame"). Per un analogo uso sostantivato di *difficilis* cf. *Trist.* 5, 14, 42, *non ex difficili fama petenda tibi est*, Sen. *De ben.* 7, 3, 2, *Epist.* 23, 2, 4.

351. non est de tetricis: in variazione rispetto alla frase di apertura, *numen non esse seuerum*, v. 333. Particolarmente significativo il confronto con *Am.* 3, 3, 46, in cui Ov. stesso, immaginandosi in veste divina (*si deus ipse forem*), afferma *et non de tetricis dicerer esse deus*: un ulteriore indizio della vicinanza di Flora con la sensibilità del poeta d'amore.

Tetricus, “arcigno”, è usato da Ov. per fanciulle “ispide”, refrattarie (almeno in partenza!) all’attività amorosa: in *Am.* 3, 8, 61-62 si dice che anche la fanciulla severa come una sabina (per il *topos* dei Sabini *tetrici* cf. anche *Liv.* 1, 18, 4) può essere piegata dai doni; similmente, in *Ars* 1, 721 la *puella tetrica* può essere abordata con il pretesto dell’amicizia. In *Trist.* 2, 1, 397 è Bellerofonte a essere definito *tetricus* (in una lista di eroi da tragedia), in riferimento al suo contegno verso Stenebea. La negazione dell’aggettivo segnala dunque, nell’ottica ovidiana, l’apertura di Flora verso l’ambito amoroso, ma la litote suona vagamente umoristica, dato che la dea non solo è aperta all’amore, ma favorisce pratiche particolarmente disinvolte.

Per la ripetizione enfatica di negazioni (*non est mihi credite, non est*, 347) vd. ancora Tola 2009 cit. ad 347-348.

de magna professis: l’espressione si presta a un uso ironico, come già in *Cic. De leg.* 1, 14, 10, *sed eos magna professos in paruis esse uersatos*. Il verbo ricorre già a 4, 865-866, in un contesto del tutto simile (frequentazione dei Vinalia da parte di prostitute, tutelate da Venere Ericina), *numina, uolgares, Veneris celebrate, puellae: / multa professorum quaestibus apta Venus*, che Bömer *ad loc.* legava all’atto di registrazione compiuto dalle meretrici davanti agli edili (*professio*, con rimando a *Tac. Ann.* 2, 85, 2 e *Svet. Tib.* 35, 2; vd. però Goodyear al passo di Tacito per alcune riserve sull’informazione); Pasco-Pranger 2006, 169. La risposta alla domanda del v. 349 sfrutterebbe così un’accezione “tecnica” del verbo per mettere in relazione un aspetto ideologico (estraneità di Flora ad argomenti impegnati e conseguente rifiuto di “grandi promesse”) con uno assai concreto (affinità con il mondo della prostituzione).

Ma anche in questo caso l’espressione mette in luce al contempo un discorso di natura letteraria. Nell’*Ars poetica* di Orazio, infatti, essa ricorre per indicare i propositi ambiziosi del poeta epico, *Ars* 14, *inceptis grauibus plerumque et magna professis*, su cui vd. Brink *ad loc.* “the reference there is to the beginning of an epic” (cf. anche Rudd *ad loc.* con rimando alla traduzione della Loeb, “works with noble beginnings and grand promises”), e cf. similmente, poco più avanti, *Ars* 27, *professus grandia turget*. Ancora una volta, dunque, il lessico critico consente di trasporre un aspetto concreto sul piano letterario, definendo l’incompatibilità di Flora con generi alti.

352. plebeio ... choro: il tema dell’estrazione popolare dei *Floralia* ritorna, dopo il racconto della fondazione dei *ludi*, in una prospettiva meno storicizzata, e con maggiore considerazione per il culto contemporaneo. La plebe di Roma è un attore importante nel poema: cf., oltre alla suddetta narrazione, culminante nell’azione dei *plebis aediles*, anche 2, 127; 3, 525; 3, 663; 4, 293; 6, 581; per la frequentazione plebea di culti dalla vocazione espressamente popolare cf. soprattutto 6, 781 (Fors Fortuna), *plebs colit hanc, quia qui posuit de plebe fuisse / fertur*.

Plebeius ha sporadiche attestazioni in poesia: in *Lucr.* 2, 36 e 5, 1429 è usato per la veste portata dal popolo, e così in *Prop.* 2, 25, 45; in Ov. è solo qui, in *Trist.* 3, 1, 82, *sumite plebeiae carmina nostra manus*, e *Ib.* 152, *plebeio ... rogo*. La scarsa poeticità del termine favorisce uno studiato contrasto rispetto a *chorus*, che nel poema ha una valenza religiosa, in quanto si riferisce a un consorzio divino (ninfe, 1, 512; 2, 590, Muse, 5, 80), o spesso al corteggio di divinità maggiori, 2, 156 (Diana), 3, 764 (Bacco), 4, 451 (Proserpina), 6, 510 (Bacco); appropriatamente, dunque, nella visione distesa e informale del culto di Flora, la comunità dei fedeli è raffigurata come la compagnia della dea (cf. l’ottima traduzione di Canali, “vuole che le sue feste si aprano a compagnie plebee”).

353-354: il discorso di Ov. sullo “spirito” di Flora e dei *Floralia* si conclude con un distico gnomico di carattere filosofico: la dea invita a godere dei vantaggi dell’età in fiore e a disprezzare le spine una volta che la rosa è caduta. Anche questo passaggio rielabora idee frequenti nella poesia erotica, che spesso esorta a godere dell’amore finché la giovinezza lo consente attraverso la metafora floreale: cf. in part. diversi passi dell’*Ars* (caratterizzati dal

medesimo tono parenetico), 2, 113-116, *nec uiolae semper nec hiantia lilia florent, / et riget amissa spina relictia rosa*; 3, 65, *utendum est aetate: cito pede labitur aetas*, 3, 79-80, *nostra sine auxilio fugiunt bona; carpite florem, / qui, nisi carptus erit, turpiter ipse cadet*; allo stesso modo Hor. 2, 3, 13-16, Tib. 1, 4, 29-30; 1, 8, 47-48, [Verg.] *De ros. nasc.* 49-50.

Il motivo della giovinezza effimera si salda dunque naturalmente a quello del “fiore dell’età” e della primavera come immagine della giovinezza, per cui cf. per es. *Met.* 9, 436; 10, 85, *Lucr.* 1, 564; 3, 1008 ecc., *Cat.* 68,16, *Hor. Carm.* 2, 11, 9, *Ars* 115, Tib. 1, 8, 47 (già in greco ἄρθος ῥήβης, [Hom.] *Hymn.* 4, 375, *Mimn.* fr. 1, 4 W.; fr. 2, 3 W.); significativo anche *Hor. Epist.* 2, 1, 144, dove si dice che nei tempi antichi fiori e vino erano offerti al Genio *memorem brevis aevi*. Per il concetto di *flos/florere* in senso figurato vd. ora una buona panoramica in Fabbri 2019, 66-71 (esclude giustamente che Flora potesse avere un ruolo sulle fioriture metaforiche). Se la stagione dei fiori è proverbialmente effimera, va notato però che Flora gode di una primavera eterna (*uere fruor semper*, vd. ancora 207-208n.), privilegio che consentirà al poeta di auspicare anche per il proprio canto una fioritura perpetua (*floreat ut toto carmen Nasonis in aeuo*, 377).

353. et monet aetatis specie, dum floreat, uti: per *utor* in analogo contesto vd. ancora *Ars* 3, 65, Tib. 1, 8, 48; cf. anche, nell’eterna primavera di Flora, *uere fruor semper* (207). Il motivo del “fiore dell’età” (vd. n. prec.) è variato perché l’azione del *florere* è attribuito alla bellezza più che all’*aetas*. La temporale con *dum* (o *donec*) ricorre sovente in considerazione edonistiche; l’espressione varia (su misura per Flora) il motivo del *dum licet, dum fata sinunt* ecc., su cui vd. Nisbet-Hubbard *ad Hor. Carm.* 1, 9, 16-17 e 2, 11, 16; *Hor. Epod.* 13, 4, Tib. 1, 1, 69, *Prop.* 1, 19, 25; 2, 15, 23, *Ov. Ars* 3, 61.

354. contemni spinam cum cecidere rosae: per l’idea vd. ancora *Ars* 2, 116, *et riget amissa spina relictia rosa*. La rosa è proverbialmente effimera (cf. *Plin. Nat. Hist.*, 21, 65: fiorisce per ultima in primavera e appassisce molto presto); vd. lo sviluppo poetico del tema della rosa soprattutto in [Verg.] *De ros. nasc.* (in part. 43, *quam longa una dies, aetas tam longa rosarum*; 49-50, *collige, uirgo, rosas dum flos nouus et noua pubes, / et memor esto aeuum sic properare tuum*). Affine è altresì il motivo del fiore caduto come oggetto di disprezzo, per cui cf. *Cat.* 62, 39-48 (anche 11, 22-24).

355-374: l’ultima sezione del colloquio con Flora è occupata da tre ulteriori domande, che, a differenza delle precedenti, sono risolte in modo piuttosto rapido (la prima non ha nemmeno bisogno di una risposta vera e propria), e sono tutte riferite a usanze culturali: l’abbigliamento variopinto dei fedeli, l’uso delle fiaccole, la pratica della *uenatio* di animali mansueti. Un analogo accumulo di domande “eziologiche” in posizione finale, dopo quadri più ampi e narrativi, è nel passo dei *Megalensia*, cf. 4, 349-372. Come spesso nel poema, *Ov.* dimostra un gusto tipico per alcuni dettagli della pratica religiosa (*Schilling, Intr.* XXII), e pur operando un’evidente selezione della materia, in base alle necessità del discorso poetico, fornisce nondimeno informazioni preziose, e spesso uniche, sullo svolgimento del rito divino.

Quest’ultima sezione è caratterizzata da un tono rapido e brillante, grazie a diversi accorgimenti retorici che fanno assumere al passaggio l’aspetto di una vera e propria conversazione: si noti, per esempio, l’effetto di improvvisazione realizzato dall’annuncio di un’ultima domanda (*lumina restabant quorum me causa latebat*), cui segue però un’ulteriore piccola richiesta avanzata dal poeta con ogni necessaria cautela (*est breue praeterea de quo mihi quaerere restat / si liceat*). Il tono vivace e confidenziale prepara il terreno per la speciale formula di commiato.

355-358: la prima questione erudita è relativa all’uso di vesti variopinte in occasione dei *Floralia*, contrapposte a quelle bianche dei *Cerealia*. Non è chiaro se la domanda, così

formulata, sia rivolta espressamente a Flora o se costituisca un dialogo tra poeta e pubblico. Nel primo caso, il soggetto *haec* del v. 356 non può che essere inteso come *uestis*, mentre nel secondo caso può essere riferito anche a Flora stessa, che sarebbe *decens* nel suo abbigliamento colorato. La seconda interpretazione, preferita dai traduttori, è migliore, perché trasforma un'indicazione neutrale in un complimento personale alla divinità (sfruttando la contrapposizione con la menzione "anonima" della veste bianca). In entrambi i casi, comunque, il dubbio di Ov. suona particolarmente superfluo (la ragione del *cultus uersicolor* è abbastanza intuitiva) e, come se non bastasse, è Ov. stesso a fornire candidamente una risposta in forma di domanda retorica (*an quia?*), rivelando chiaramente la volontà di lusingare l'interlocutore (non è un caso che la spiegazione sia fondata sulla *species*, v. 358).

Meno scontata è la contrapposizione tematica con il rito di Cerere, che porta a fornire un'indicazione eziologica "fuori posto": la presenza di vesti bianche era già stata rilevata in posizione forte al termine della trattazione dei *Cerealia*, ma non era stata motivata (4, 619-620); ora la spiegazione è, in un certo senso, pregiudicata dal mutato contesto del discorso, che porta a mettere in maggiore risalto la figura di Flora, sfruttando probabilmente la componente psicologica connessa al dato cromatico (vd. n. 357). Il paragone si instaura su un terreno delicato, sui riti di una dea con cui le funzioni agrarie di Flora rischiano talvolta di competere (cf. v. 262, *tangit numen et arua meum*). Ma, come già in precedenza, l'identità di Flora, nella costruzione ovidiana, si definisce in via oppositiva, ritagliandosi spazi di autonomia rispetto a figure più consolidate del panorama religioso.

L'uso di vesti colorate è collegato da Porte (1985, 477) all'abbigliamento tipico delle prostitute, associazione rigettata da Fabbri 2019, 163-164, che non considera questa foggia un segno distintivo della professione.

355. cur tamen, ut dantur: la lezione, con il corretto parallelismo *ut ... sic*, è nei codici minori, di contro a quella evidentemente erronea di U, *cur tamen utentur*, influenzata dall'*uti* del v. 353 secondo gli editori Teubneriani. Il ramo di GM riporta il testo corretto in un *ordo* diverso (*cur tamen ut uestes dantur*), ma quello accettato degli editori è avvalorato dall'errore di lettura di U, oltre che dalla struttura equivalente di 4, 619, *uestes Cerealibus albas*.

La formula *cur tamen* segna una forte svolta tematica nella retorica didascalica, cf. analogamente *at cur*, 1, 175; 1, 277; 4, 219, *sed cur* 1, 229.

uestes Cerialibus albae: cf. già 4, 619-620, come dettaglio rituale in chiusura del passo sulle feste di Cerere, *alba decent Cererem: uestes Cerialibus albas / sumite, nunc pulli uelleris usus abest*. Si noti che, in quel contesto, l'uso delle vesti bianche rituali è contrapposto a quello della *pulla uestis*, un abito scuro indossato quotidianamente dalle classi inferiori e portato da quelle aristocratiche solo in segno di lutto, e non adatto quindi alla purezza della festa religiosa; questa interpretazione è confermata da Livio, secondo cui al tempo della seconda guerra punica fu interrotta la celebrazione dell'*anniuersarium Cereris* perché alle donne non era consentito parteciparvi in abiti di lutto, Liv. 22, 56, 4. Si noti, tuttavia, che, in base a un'informazione fornita da Plutarco, almeno dall'età imperiale anche la veste bianca poteva essere indossata dalle donne ai funerali, *Quaest. Rom.* 26. L'opposizione cromatica (e concettuale) delle vesti rituali ritorna qui opportunamente modificata: non è più il triste abito del lutto, ma la vivace uniforme dei *Floralia* a contrapporsi alla serietà della veste bianca di Cerere. Sulla veste dei *Cerealia* cf. anche *Met.* 10, 431-432; Le Bonniec 1958, 419-420; per i molteplici usi culturali della *uestis alba* (era usata anche da sacerdoti e Vestali), vd. Fantham *ad* 4, 619.

356. cultu uersicolore decens: si noti il contrasto tra il richiamo neutrale delle vesti bianche di Cerere e la sfumatura personale della menzione di Flora (se lei si intende con *haec*, 353-358n.), che si traduce in un complimento all'aspetto piacente della dea; lo stesso contrasto si registra nel distico successivo attraverso l'uso di *species*. *Decens* è "having a pleasing

appearance, becoming, graceful” (OLD s.v. 2b, TLL 5.1, 136, 29ss.), cf. *Am.* 1, 14, 21 (con McKeown per varie occ., a partire da Orazio), *Ars* 3, 751, *Met.* 1, 527. Non è forse casuale che in 4, 619 ricorresse *decet* per indicare il colore adatto a Cerere (*alba decent Cereris*): quasi a sorpresa, qui, l’indicazione rituale lascia il posto a una considerazione estetica. Il *cultus* indica ovviamente l’ornamentazione esteriore, ma il sintagma *cultu uersicolore*, giocando sull’accezione letterale del nome, nel contesto agricolo, richiama anche il correlativo naturalistico del dato rituale, cioè appunto la variopinta produzione floreale.

Per *uersicolor*, letteralmente “cangiante”, ma forse da considerare in questo caso come alternativa enfatica per il più semplice *uarius* (cf. già 4, 945 le *uariarum coronarum* di Flora; OLD s.v.; è contrapposto a *unicolor* in Front. *De eloq.* 1, 1), cf. Verg. *Aen.* 10, 181, *uersicoloribus armis*, Prop. 3, 7, 50; 3, 13, 32; per delle vesti cf. anche Liv. 34, 1, 3, Plin. *Nat. Hist.* 21, 11, 8; André 1949, 231.

357. an quia: la domanda retorica, intesa a celare una risposta che l’intervistatore conosce in realtà bene, suona umoristicamente affettata. *An*, se di solito segnala le *multiple aetiologies* tipiche del genere letterario (cf. per es. 1, 327; 3, 841-845; 4, 787ss., 6, 581), è in questo caso coda enfatica di una domanda appena formulata (OLD s.v. 2, “introducing a second question which is a suggested answer to the first”), come in 4, 219-220, e per es. anche Lucr. 6, 397; 402, Verg. *Ecl.* 3, 1.

maturis ... aristis: il nesso (imitato da Columella, *De re rust.* 10, 311; cf. anche Germ. *Arat.* 97, Manil. *Astr.* 4, 558) è forse debitore, anche per la posizione, a *Georg.* 1, 348, *falcem maturis quisquam supponat aristis*, in un passaggio interamente dedicato al culto di Cerere e alla sua centralità nel panorama religioso contadino (1, 338-350).

albescit: l’*albus* è colore meno scontato di *flauus* per le messi (cf. per es. Cat. 64, 354, *flaudentia ... arua*, Verg. *Ecl.* 4, 28, *mollis paulatim flauescit campus arista*, *Georg.* 1, 316, Tib. 2, 1, 48, Sil. *Pun.* 8, 61; cf. anche l’epiteto *flaua* per Cerere, *Am.* 3, 10, 3, Tib. 1, 1, 15, Luc. 4, 412); *canus* è attestato in altri luoghi ovidiani, *Am.* 3, 10, 39, *canebat frugibus*, *Met.* 1, 110, ma il dato coloristico del *canere* non è sovrapponibile all’*albere/albescere* (sul lessico di quest’are semantica vd. André 1949, 25-42). Il biancore va inteso in riferimento a una fase avanzata della produzione (*maturis aristis*), quando il colore dorato del grano inizia a sbiadire sotto il sole estivo, ma l’azione di *albescere* stimola una reazione emozionale da parte del lettore, suggerendo una generale mancanza di vigore (*albus* non è il bianco luminoso, ma quello pallido, cf. Serv. *ad Georg.* 3, 82 *aliud candidum [...] aliud album quod pallori constat esse uicinum*), ovviamente per dare risalto alla vitalità della policromia floreale. In Calp. *Ecl.* 4, 115-116 l’albore del campo è non a caso associato alla presenza di erbe sterili, *nec praefocata malignum / messis habet lolium nec inertibus albet auenis*, e anche in questo caso è facile leggere una sfumatura psicologica nell’indicazione di colore (cf. Vinchesi *ad loc.*, che rimanda opportunamente al caso simile di *palleo* in *Fasti* 1, 688, *nec uitio caeli palleat aegra seges*).

Anche se qui il riferimento è ovviamente a una produzione cerealicola fruttuosa, e non sterile, resta l’impressione di una scarsa vitalità connessa al dato coloristico, cui può forse contribuire anche il richiamo all’immagine funerea, sfruttata due volte nei *Fasti*, del campo che biancheggia per le ossa che vi sono disseminate, 1, 558, *squalidaque humanis ossibus albet humus*, 3, 708 (l’archetipo è virgiliano, *Aen.* 12, 36). D’altra parte l’associazione stessa della *uestis alba* con la messe appare forzata dal contesto (era infatti assente nel passo sui *Cerealia*, 4, 619-620), a tutto vantaggio della spiegazione più “lineare” della policromia di Flora, la quale però, confermando la parte che la riguarda, finisce per avallare anche quella (discutibile) relativa a Cerere.

358. et color et species: *species* va inteso originariamente come “forma”, cf. Lucr. 4, 707, *sed item species rerum atque colores*, Plin. *Nat. Hist.* 37, 136, 6 (così la maggior parte dei traduttori, cf. per es. Schilling “les fleur présent toutes sortes de formes et de couleurs”), dettaglio teoricamente estraneo all’argomentazione, aggiunto per maggiore vigore. Ma *species* è ovviamente anche “bellezza”: come nel distico precedente (cf. il gioco simile su *decens*, 356n.), anche qui l’indicazione eziologica si piega volentieri al complimento galante; cf. Canali “nei fiori è innata la bellezza di ogni colore”. Si noti che la presenza, più o meno iperbolica, di ogni colore nei fiori richiama quanto già detto da Flora, *saepe ego digestos uolui numerare colores / nec potui: numero copia maior erat*, vv. 213-214.

359. adnuit, et motis flores cecidere capillis: la risposta di Flora, in quanto informante, a una domanda dell’intervistatore: cf. 4, 219-221, in un passaggio dalla struttura analoga, *at cur turrifera caput est onerata coronis? / an primis tures urbibus ila dedit? / adnuit* (scil. *Erato*). Ma qui la conferma erudita assume più in generale l’aspetto del caratteristico assenso divino, che si traduce nella garanzia di approvazione verso la richiesta del fedele (per quest’uso di *adnuo* cf. 329n., *adnuimus uoto*, 1, 15, *adnue conanti per laudes ire tuorum*, 2, 489 e soprattutto l’*adnuere* di Ercole con cui si chiude il poema, 6, 812). Questo secondo senso è suggerito qui dall’immagine dei fiori che cadono dai capelli: se essa da un lato contribuisce a una raffigurazione plastica della divinità (cf. per es. l’Apollo dell’*Inno* callimacheo, le cui “chiome gocciano al suolo olii odorosi” [trad. D’Alessio], *Hymn.* 2, 38), dall’altro funziona da variante personalizzata del tipico segnale esteriore che si accompagna all’approvazione divina, come il tremore dell’Olimpo al *nutus* di Giove, cf. Verg. *Aen.* 9, 106, *adnuit et totum nutu tremefecit Olympum* (=12, 115); cf. anche il rasserenamento del cielo in seguito al riso di Venere in *Fasti* 4, 5-6, *risit et aether / protinus ex illa parte serenus erat*. Al *nutus* di Flora corrisponde un esito leggiadro adatto alla sua personalità, con una relazione di causa-effetto più marcata che negli altri esempi di manifestazione divina.

360. accidere in mensas ut rosa missa solet: il paragone richiama la speciale relazione di Flora con il contesto del banchetto, tema già ampiamente sviluppato, cf. in part. v. 336, *et latet iniecta splendida mensa rosa*.

361-368: la seconda domanda riguarda la presenza delle torce durante le feste floreali. L’usanza è confermata da un passo di Cassio Dione, 58, 19, che la motiva con il protrarsi della celebrazione fino alle ore notturne, spiegazione accolta anche da Flora. Ma la risposta della dea si articola in realtà in tre ampie ipotesi, che riflettono la tradizionale pluralità di cause connaturata al genere eziologico. Le spiegazioni alternative non sono superflue, ma servono ad approfondire aspetti del culto e della divinità in esame (Miller 1992; 1982); in questo caso sembra che l’espansione erudita operata da Flora risponda a un certo narcisismo caratteristico della sua persona, come dimostra la sostanziale sovrapposibilità delle prime due cause, intese a trasmettere un’idea di vigore e lucentezza attraverso il motivo del colore. Più che precisazioni erudite, dunque, le *multiple aetiologies*, rilevando la capacità dei fiori di colpire con il loro splendore, suonano in questo caso come un omaggio della dea a se stessa. Con una svolta inattesa, però, essa propende alla fine per l’unica spiegazione che non ha a che fare direttamente con i fiori, riportando l’attenzione sul tema della *licentia*; cf. su tutto il passo Merli 2000, 98-100, la quale sospetta che non esista, in realtà, un problema eziologico di questo tipo, ma che il passaggio sia inserito “per dare un ultimo giocoso tocco alla rappresentazione della dea”.

361. lumina restabant: cf. 1, 233, *causa ratis superest* (ma la puntualizzazione è dell’informante Giano). Per l’effetto di improvvisazione procurato da questa indicazione strutturale “smentita” vd. 355-374n. *Lumina* è in senso metonimico, “torce”, già da Enn. *Ann.* 1, 34, cf. Lucr. 6, 791, *extinctum lumen ubi acri / nidore offendit nares*, Hor. *Epist.* 1, 2, 35.

me causa latebat: cf. 3, 839, *in dubio causa est*, e all'opposto 4, 17, *causae subito patuere dierum*. L'espressione *causa latet* è frequente in poesia, cf. *Am.* 2, 2, 31, *Her.* 21, 53, *Met.* 4, 287; 7, 576, Verg. *Aen.* 5, 5, Stat. *Theb.* 8, 250, ma l'uso transitivo di *lateo* è usato da Ov. solo qui, e in generale è raro in poesia, cf. *Aen.* 1, 130, *nec latuere doli fratrem Iunonis et irae*; cf. similmente *Fasti* 5, 445-446, *dicta sit unde dies, quae nominis exstet origo / me fugit*.

362. errores abstulit: “dissipò i miei dubbi”. Il nesso non è altrimenti attestato, ma se, come sembra, la sfondo concettuale è quello del cammino (*error, auferre*), si tratta forse di un gioco di parole, perché più spesso è l'*error* ad *auferre* (nel senso traslato di “disturb the judgement of, mislead”, OLD s.v. 13), cf. *Trist.* 1, 2, 99, *si me meus abstulit error*, 2, 1, 109, Verg. *Ecl.* 8, 41. Per quest'uso di *error* nel poema (più che un'idea sbagliata, è la confusione derivante dalle molte possibili verità; si riveda la programmatica metafora del *uiator* in apertura di libro, vv. 3-4) cf. 6, 25, *ne tamen ignores uolgique errore traharis*, 6, 255, *sed quae nescieram, quorumque errore tenebar*; Smutek 2015, 259.

363. uel quia: l'ampiezza e la struttura parallela delle tre proposizioni, con l'anafora marcata, fanno assumere alla risposta di Flora un tono “professorale”, che contrasta umoristicamente, in ultima battuta, con la preferenza accordata all'interpretazione più libertina (Merli 2000, 100).

L'accumulo di cause è un frequente espediente retorico: cf. l'esempio estremo di Cic. *Planc.* 24, con *uel quod/uel quia* ripetuti per ben sei volte, *Phil.* 2, 10, *De orat.* 3, 160, *Fam.* 2, 11, 1; 10, 24, 5, ma nei *Fasti* rispecchia un comune uso didascalico tipico del genere eziologico, cf. 3, 231-233; 6, 8, e per es. Varr. *De ling. Lat.* 5, 68, Lucr. 3, 821-822; 5, 658-660, Quint. *Inst.* 5, 8, 7; per la retorica eziologica di Flora vd. Merli 2000, 98-100, Miller 1983; sulle *multiple aetiologies* vd. principalmente i lavori di Miller (1982;1992) e Loehr 1996.

purpureis conlucent floribus agri: la *iunctura* “fiori purpurei” è in Ov. solo qui e *Met.* 13, 395, ma cf. anche l'ipallage di *Ars* 3, 687, *est prope purpureos colles florentis Hymetti*; più frequente in Virgilio, *Georg.* 4, 54, *Aen.* 5, 79; 6, 884 (con Horsfall *ad loc.*, che ravvisa un possibile significato funerario), 12, 413-414. Il tratto convenzionale dell'espressione è qui rivitalizzato dall'implicito gioco etimologico su *purpureus*, che sembra contenere due volte il greco πῦρ, rafforzando il legame tematico con la luce e le fiaccole.

Conlucere è usato spesso per le torce, cf. Lucr. 6, 882, Verg. *Aen.* 4, 567, [Verg.] *Cul.* 217, ma applicato agli *agri*, idealmente incendiati dal mare di colori, risulta di particolare intensità, come in tutte le occorrenze virgiliane, cf. *Aen.* 5, 3-4, *moenia respiciens quae iam infelicis Elissae / conlucent flammis*, e soprattutto 11, 209, che forse risuona qui, *certatim crebris conlucent ignibus agri* (con significativa sostituzione di *floribus* a *ignibus*).

364. nostros uisa decere dies: per *nostros dies* a indicare i giorni di proprietà di un dio cf. anche 6, 710 (Minerva e le *Quinquatrus minores*), *hoc est, cur nostros ars colat ista dies*. Per *decere* nello stesso contesto 347n.

365-366: il distico è caduto nella tradizione di ζ, verosimilmente per l'omeoarcto (Alton-Wormell-Courtney in app.), ma reintegrato dalle mani correttrici. La seconda motivazione avanzata da Flora non si discosta particolarmente dalla prima, perché entrambe istituiscono un paragone tra la luminosità dei fiori e quella delle fiaccole. La sovrabbondanza del concetto però serve a sottolineare l'aspetto positivo e luminoso dell'identità di Flora (361-368n.; è facile trasferire la capacità di attirare lo sguardo, propria di fiori e fiaccole, anche alla dea stessa) e, allo stesso tempo, a mettere in maggiore risalto la spiegazione “diversa”, incentrata sulla

licentia. Un ulteriore tocco di garbato narcisismo è aggiunto in questo distico dalla formulazione in litote (*nec flos est hebeti nec flamma colore*).

365. hebeti ... colore: si noti come l'attenzione alla vivacità del colore, tema centrale nella domanda precedente di Ov., si estenda anche a questa seconda questione erudita, protraendo l'idea di vitalità connessa a tutti gli elementi rituali dei *Floralia*, peraltro anche qui attraverso la contrapposizione con un dato cromatico più spento (là il biancore delle vesti di Cerere). *Hebes*, in questo caso, è "opaco, sbiadito": con *color* cf. anche Plin. *Nat. Hist.* 37, 76.

L'aggettivo, nelle sue varie accezioni, è in *Ars* 3, 589; 3, 799, *Met.* 12, 485; 13, 135, *Pont.* 1, 10, 7, e prima ricorre in poesia soprattutto in Lucrezio (4, 44 = 5, 882; 5, 1274), mentre nell'epica virgiliana e in quella successiva è preferita la forma verbale del concetto (*hebet*, *hebeo*), cf. per es. *Aen.* 2, 605; 5, 396; 6, 732, *Luc. Phars.* 1, 662; 2, 722, *Stat. Theb.* 1, 463; 6, 764; 9, 904, *Sil. Pun.* 8, 497.

366. atque oculos in se splendor uterque trahit: cf. *Trist.* 2, 1, 325, *utque trahunt oculos radiantia lumina solis*, [Ov.] *ad Liu.* 351, *ad te oculos auresque trahis, tua facta notamus*; cf. similmente in prosa, meno espressivo, *oculos in se (con)uertere*, per es. *Nep. Alc.* 3, 5, 1, *Liv.* 2, 5, 6, *Curt. Ruf.* 8, 4, 24. Per lo *splendor* associato alle fiamme cf. *Pont.* 2, 10, 23, *uidimus Aetnaea caelum splendescere flamma*, e già *Lucr.* 5, 1258; 6, 208, *flammeus est plerumque colos et splendidus ollis*; cf. anche *Sil. Pun.* 2, 663, *Apul. Met.* 9, 19, 2.

Splendor è attestato in Ov. solo qui e molto raramente nella poesia augustea, cf. *Hor. Serm.* 1, 4, 28, *Epist.* 2, 2, 11, *Germ. Arat.* 42, mentre ha un'alta frequenza in Lucrezio (con sette occ.): avvertito forse come prosastico, è generalmente evitato anche dai poeti imperiali (con l'eccezione di *Stat. Silu.* 1, 3, 53 e tre luoghi di *Silio, Pun.* 4, 13; 7, 143; 12, 248).

367-368: la terza ragione addotta da Flora è molto probabilmente la più vicina alle reali origini della consuetudine: il prolungamento della festa fino alle ore notturne rendeva necessario l'uso di fiaccole (la notizia è confermata indirettamente da un aneddoto di Cassio Dione 58, 19, 1-2), che forse veniva percepito come parte integrante dell'azione rituale, e, oltre alle ragioni pratiche, doveva "contribuire ad aumentare il clima gioioso della festa", Fabbri 2019, 165. Seducente è la supposizione avanzata dallo studioso (e già suggerita da Bernstein 1998, 223), che i celebri mimi con la *nudatio* potessero avere luogo proprio di sera alla luce delle fiaccole: anche se il tema non è toccato da Ov. in modo esplicito, l'accento di Flora alla *nocturna licentia* risulterebbe in questo caso particolarmente calzante. Nulla impedisce, però, che la spiegazione rappresenti una lettura estemporanea e del tutto personale della dea, per chiudere il proprio intervento all'insegna della *licentia* (vd. anche 370n.; sul tema della *licentia* nell'ideologia del poema Feeney 1992).

367-368: uel quia deliciis nocturna licentia nostris / conuenit: la notte è tempo favorevole a una maggiore libertà d'azione, cf. *Liv.* 39, 13, 10, *ex quo in promiscuo sacra sint et permixti uiri feminis, et noctis licentia accesserit, nihil ibi facinoris, nihil flagitii praetermissum* (in diverso contesto, nell'ambito militare, cf. anche *Caes. Ciu.* 1, 21, 2, *ueritus ne militum introitu et nocturni temporis licentia oppidum diriperetur*), e in particolare alla *lasciua* del gioco amoroso, *Am.* 2, 10, 27, *saepe ego lasciue consumpsi tempora noctis*, *Rem.* 728. Per le *deliciae* di Flora (dai piaceri del banchetto a quelli dell'amore libertino) cf. già v. 334, *aptaque deliciis munera ferre deam*: benché non manchino scene di baldoria e distensione nei *Fasti* (si pensi alla festa di Anna Perenna, anch'essa di evidente ispirazione plebea, in 3, 525-543) il termine *deliciae* è riservato nel poema a Flora in queste due uniche occorrenze.

Come molto del lessico impiegato nel passo, anche questo termine si presta ad assumere un significato metapoetico, con riferimento alla poesia d'amore giovanile, come emerge dal congedo di *Am.* 3, 15, 3-4, *quos ego composui, Paeligni ruris alumnus / nec me deliciae*

dedecuerē meae, e da alcuni passi di autodifesa dell'esilio, *Trist.* 2, 1 349, *sic ego delicias et mollia carmina feci*, 5, 1, 15, *delicias si quis lasciuaque carmina quaerit*.

Per *conuenit* nel contesto di una pertinenza rituale, analogo a *decet*, cf. 6, 78 (la festa di Fors Fortuna si addice ai servi); cf. anche v. 188, *conuenit in laudes ille uel ille (mensis) tuas*.

368. a uero ... uenit: la trama del verso, con assonanza (*conuenit a uero ... uenit*) e “rima” interna inclusiva (*conuenit-uenit*), conferisce alla frase un tono asseverativo adatto alla conclusione. La formulazione *a uero uenit* (di sapore prosastico: *a uero* ricorre in poesia augustea solo qui e in *Trist.* 5, 6, 27) sembra ricalcare una fraseologia didascalica, usata per mettere in guardia l'allievo da opinioni devianti, cf. *Lucr.* 1, 711, *magno opere a uero longe derrasse uidentur*, 1, 758, *quorum utrumque quid a uero iam distet habebis*, *Sen. Nat. Quaest.* 2, 6, 2, *plurimumque a uero recedunt*, senso che potrebbe trovare conferma nell'osservazione introduttiva dell'intervistatore, *cum sic errores abstulit illa meos*, v. 362. Diversamente, *ex uero*, ugualmente raro in poesia, è riservato a indicazioni etimologiche, per sottolineare il legame naturale tra un nome e il suo oggetto: vd. *Robinson ad 2*, 859, *ex uero positum permansit Equirria nomen*; *Am.* 3, 9, 4, *Hor. Serm.* 2, 2, 56.

369. restat: per la relazione con 361, *lumina restabant* (questa è la “vera” ultima domanda di Ov.), vd. ancora 355-374n.

370. si liceat' dixi: dixit et illa 'licet': per analoghe strutture di passaggio da una battuta all'altra cf. ancora v. 193, *sic ego, sic nostris respondit diua rogatis*; 4, 195; 4, 215-217, *desierat; coepi ... desieram; coepit* (per la struttura chiasmica vd. anche 254, *mater erit: tetigi. nec mora mater erat*). La coda di *si liceat*, in *enjambement*, aggiunge uno spiritoso tocco di grazia alla cautela di Ov. La ripresa “ad eco” del verbo (*liceat-licet*) trasmette ancora una volta la particolare sintonia tra il poeta e la dea. La scelta di riportare in discorso indiretto l'ultima risposta fa sì che *licet* sia l'ultima parola pronunciata effettivamente da Flora sulla scena: scavalcando il contesto specifico della scena, il verbo rimane quasi come il testamento spirituale della dea della *licentia* (vd. *Intr.* § 3).

371-374: la pratica rituale di *uenationes* con animali pacifici, come lepri e capre, è attestata per i *Floralia* anche da *Mart.* 8, 67, 4, *et Floralicias lasset harena feras*, dove il nesso *Floralicias feras* va forse letto come un riferimento ironico alla natura “peculiare” di queste prede (*contra* Fabbri 2019, 165, che intende semplicemente “quadrupedi”). È significativo che Ov. non faccia qui riferimento alla tesi della natura compensativa del sacrificio animale, tema abbondantemente sviluppato nel primo libro (1, 349-456: a ogni animale tocca in sorte di essere *uictima* per aver procurato un danno alla divinità di turno, e in generale per il fatto di risultare nocivo alla sua sfera di pertinenza; per esempio la scrofa è invisa a Cerere per l'abitudine di rovinare le messi con il suo grufolare). Pur non trattandosi qui di un sacrificio religioso, ma della pratica ludica delle *uenationes*, la spiegazione compensativa poteva prestarsi facilmente a motivare l'usanza, che coinvolgeva una fauna notoriamente dannosa per le coltivazioni, e soprattutto per la delicata fase di fioritura: su tale interpretazione è tornato recentemente Fabbri 2019, 167-169 (fa il punto sulle varie posizioni moderne). La spiegazione fornita da Flora non contraddice questa lettura ma è volutamente parziale: l'attenzione è posta soprattutto sulla condivisione di un luogo “naturale” tra lei e questi animali (gli *horti*), e sul comune carattere pacifico, mentre la componente vendicativa dell'offerta religiosa rimane in secondo piano (ma comunque presente nel nesso *tibi clauduntur*), in modo da mettere in luce ancora una volta la personalità benevola della dea. Per il gusto tipicamente ovidiano di mettere in evidenza aspetti paradossali del culto romano (come questa caccia caricaturale) vd. *Porte* 1985, 52-63.

Al di là del concreto dato rituale, il motivo dell'opposizione tra caccia cruenta e caccia ad animali inermi attiva una precisa corrispondenza con il mondo dell'elegia e in part. con il motivo della *recusatio* (*inbelles, pugnaci*), per cui vd. nn. succ.

371. cur tibi pro Libycis clauduntur rete leaenis: la menzione delle leonesse si può leggere a diversi livelli di significato. Sul piano concreto del rito, si riferisce all'assenza di bestie feroci ai *Floralia*, che doveva costituire una vistosa eccezione nella pratica del Circo (per il gusto ovidiano di mettere in luce aspetti paradossai del culto vd. Porte 1985, 52-63).

Nella costruzione poetica del personaggio, questa negazione offre altresì un'ulteriore conferma della personalità di Flora, definita come spesso in via oppositiva. L'estraneità dei leoni alla sfera di pertinenza della dea potrebbe richiamare per converso la figura più selvaggia di Cibele, per la quale questi animali erano un attributo tra i più distintivi (cf. 4, 215-216, *cur huic genus acre leonum / praebent insolitas ad iuga curua iubas?*).

Ma la menzione del leone, soggetto privilegiato di similitudine epiche, e anzi similitudine eroica per eccellenza (Lonsdale 1990, in part. 39-46), assume nel contesto anche una valenza metapoetica, ribadendo ancora, in ultima battuta, l'estraneità di Flora ai generi letterari più elevati (dopo la tragedia, 347-348, ora l'epica, già allusa al v. 351 nella precisazione *non est de magna professis*), complice senz'altro la memoria di Prop. 2, 19 (fondato sul rifiuto della caccia cruenta a favore di quella ad animali pacifici): per questi aspetti (e per la relazione strutturale con il caso di Iante) vd. Intr. § 3.

Libycis ... leaenis: l'associazione dei leoni con la Libia (tutta l'Africa del Nord) è tradizionale, cf. 2, 209 (vd. *infra*); 5, 178, Cat. 45, 6-7; 60, 1, Luc. 1, 206, Sen. *Oed.* 919, Stat. *Theb.* 9, 16, ma curiosamente evitata in Virgilio, che pure sfrutta la *Libya* quale paradigma di ferocia (*Georg.* 1, 241; 3, 249, *Aen.* 1, 339 ecc.), ma ricorre per i leoni nomi ad altri geonimi (*Poenus, Gaetulus, Phrygius*; cf. per contro la *Libystis ursa* di *Aen.* 5, 37; 8, 368).

372. inbelles capreae: i caprioli, che, ghiotti di teneri germogli, rappresentano un serio pericolo per la fioritura. La coppia di caprioli e lepri, come paradigma di bersagli "facili", ricorre già in Call. *Hymn.* 3, 154-155 (in opposizione ai cinghiali), ἔα πρόκας ἢ δὲ λαγωούς / οὐρεα βόσκεσθαι· τί δέ κεν πρόκες ἢ δὲ λαγωοί / ῥέξειαν; σύες ἔργα, σύες φυτὰ λυμαίνονται. Per il carattere schivo e pauroso dei caprioli cf. *Met.* 1, 442, *capreisque fugacibus*, e già Verg. *Georg.* 2, 374; cf. similmente gli *inbelles cerui* di *Georg.* 3, 265. La contrapposizione tra leoni e caprioli rimanda in particolare a una similitudine virgiliana, *Aen.* 10, 723-728 (con materiale omerico, vd. Harrison *ad loc.*), *leo ceu saepe peragrans / [...] si forte fugacem / conspexit capream*. Anche *inbellis*, in questo contesto, assume un valore programmatico, in riferimento alla vocazione pacifica, e di conseguenza allo statuto anti-epico, dell'opera elegiaca, come già nel congedo degli *Amores*, cf. 3, 15, 19, *inbelles elegi, genialis Musa, ualete*; su questi aspetti vd. introduzione.

sollicitusque lepus: un tipico bersaglio della caccia ludica, cf. già al v. 174, *praeda benigna lepus*, presente anche nella caccia minuta di Venere al seguito di Adone, *Met.* 533-539 (*pronos lepores*, v. 538); significativo è soprattutto il confronto con Prop. 2, 19, 19-24, che presenta gli stessi termini di opposizione tematica: improvvisatosi cacciatore, il poeta dice di preferire prede mansuete, come lepri e uccelli, rispetto a leoni e cinghiali, *non tamen ut uastos ausim temptare leones / [...] haec igitur mihi sit lepores audacia mollis*; Fabbri 2019, 166-167. La velocità della lepre è un dato convenzionale, cf. per es. Hor. *Carm.* 1, 37, 18, *leporem citus*, ma qui variato da Ov. con un accento su un dato emozionale, *sollicitus*, "ansioso, apprensivo" (in *Met.* 11, 599 sono i cani da guardia a essere *solliciti*; cf. anche Liv. 5, 47, 3).

373. cessisse: per *cedo* a indicare lo spazio di pertinenza (concreto o figurato) riservato a una divinità, cf. 4, 196-197, *sic Erato (mensis Cythereius illi / cessit)*, 4, 951, *Phoebus habet partem, Vestae pars altera cessit*.

373-374. sed hortos / aruaque: menziona ancora, in sede conclusiva, i luoghi privilegiati di Flora: gli *horti* sicuri e quieti, come quello regalatole dal marito (vv. 209-212), e gli *arua*, a cui già aveva esteso l'influenza del suo *numen* (v. 262). La contrapposizione tra le *silvae* e gli *horti* completa inoltre implicitamente il ritratto di una divinità civilizzata e urbana, cittadina ideale della colta poesia ovidiana.

374. pugnaci ... ferae: in contrapposizione a *inbelles capreae*, v. 372. L'aggettivo (nei *Fasti* solo qui e in 2, 547, *pugnacibus armis*) non è scontato per delle *ferae*, motivo che induce a sospettare ancora un riferimento alla poetica dell'*epos* bellico, cui Flora è estranea; cf. per es. *Trist.* 2, 1, 360, *essent pugnaces qui fera bella canunt*. In *Ib.* 519 è il giambo a essere qualificato come *pugnax*.

375-376: il distico descrive l'uscita di scena di Flora, attuata nelle forme di una delicata dissolvenza. L'azione ha contorni sfumati, con quattro proposizioni coordinate in asindeto che comunicano la sospensione del momento e la partecipazione estatica del poeta. Il passaggio è dominato dal dato sensoriale che più si addice a Flora, il profumo; questo è già presente come avvio tematico all'inizio del colloquio (*dum loquitur uernas efflat ab ore rosas*, v. 192) e conferisce ora alla scena del congedo un'impronta di realismo e allo stesso tempo di incantamento. Il motivo della permanenza del profumo, quale garanzia fisica di una presenza divina, richiama da vicino il congedo di Venere da Enea in *Aen.* 1, 403-405, in cui proprio il profumo rivela all'eroe la vera identità dell'interlocutrice, *ambrosiaequae comae diuinum uertice odorem / spirauere; pedes uestis defluxit ad imos, / et uera incessu patuit dea*.

Ma nei *Fasti* la componente fisica e sensibile dell'intervista divina (cf. similmente il suono di bronzi e flauti che annuncia l'ingresso in scena di Cibele e che terrorizza Ov., 4, 189-190) serve anche ad accreditare agli occhi del lettore la pretesa del poeta di poter trattare con il divino, argomento che diventerà oggetto di una puntualizzazione polemica in 6, 3-8, *facta canam; sed erunt qui me finxisse loquantur / nullaque mortali numina uisa putent / [...] fas mihi praecipue uoltus uidisse deorum, / uel quia sum uates, uel quia sacra cano*.

375. omnia finierat: un genere di conclusione frequente nelle interviste dei *Fasti*, cf. v. 53, *finierat uoces*, 107, *haec quoque desierat*, 1, 227, *finierat monitus*, 4, 425, *desierat, coepi*, 6, 65, *finierat monitus*. L'uso del piuccheperfetto segnala con maggiore forza il passaggio dal piano del racconto al commento del poeta *auctor*.

tenues secessit in auras: cf. la dissolvenza del fantasma di Romolo in 2, 509, *iussit et in tenues oculis euanuit auras* (con rimando a Verg. *Aen.* 4, 278 = 9, 658 di Robinson *ad loc.*). Il dileguarsi di un personaggio al termine di un discorso (convenzionale il nesso *tenues auras* in fenomeni di apparizione o scomparsa miracolosa, cf. *Her.* 1, 79; 12, 85, *Ars* 1, 43, *Rem.* 653, *Met.* 14, 824-825) richiama però momenti emotivamente forti dell'*Eneide*, cf. 2, 791 (lo spettro di Creusa), *dicere deseruit, tenuisque recessit in auras*, 5, 740 (lo spettro di Anchise), *dixerat et tenuis fugit ceu fumus in auras*, forse qui tenuti presenti con funzione caratterizzante, per attribuire un maggiore coinvolgimento sentimentale al congedo di Ov. da Flora (cf. anche il motivo del profumo, n. succ.).

376. mansit odor: è spontaneo intendere "profumo di fiori", come all'inizio del colloquio, *dum loquitur uerans efflat ab ore rosas*, v. 192, mentre era il profumo divino per eccellenza, quello di ambrosia, a essere lasciato da Venere nel passo analogo dell'*Eneide*, 1, 403-405 (vd.

375-376n.; per il profumo di ambrosia cf. anche *Aen.* 12, 419, *Georg.* 4, 415; Austin *ad Aen.* 1 cit.). Per le implicazioni legate al motivo del profumo vd. ancora 192n.

377-378: la coda narrativa culmina nell'invocazione finale, che suggella il ruolo privilegiato della figura di Flora nel programma dell'opera, e più in generale il suo statuto di patrona della poesia ovidiana. Invocazioni e richieste di assistenza alle divinità intervistate sono un dato costitutivo dei *Fasti* (su una traccia callimachea, Miller 1982); a parte le invocazioni proemiali ai dedicatari dell'opera (1, 25-26; 2, 17-18), cf. soprattutto la supplica a Minerva in 3, 833-834 (con Heyworth): la dea delle *Quinquatrus* protegge tutte le arti, e tra queste la poesia, motivo che induce il poeta a invocarne la protezione, *mille dea est operum; certe dea carminis illa. / si mereor studiis adsit amica meis* (segue poi una seconda richiesta di natura più politica, 3, 847-848). A Venere è riservata una singolare invocazione proemiale "rivisitata" in forma dialogica (4, 1-14), cui segue un atto di investitura che pone l'opera intera sotto gli auspici della dea (4, 15-16, *mota Cytheriaca leuiter mea tempora myrto / contigit et "coeptum perfice" dixit "opus"*). Significativa è la scarsa considerazione di cui godono in questo ambito le Muse, la cui protezione, al termine del loro dibattito, è sollecitata in modo alquanto distaccato (5, 109-110), forse per far emergere proprio Flora come nuova patrona della poesia.

L'invocazione a Flora in effetti è unica per i suoi risvolti poetici e programmatici, al termine di un passo che ha costruito il carattere elegiaco della dea, fino a farne una figura vivente dell'arte ovidiana. Il nome del poeta menzionato esplicitamente al centro dell'esametro (unica occorrenza in tutto il poema) funziona da *sphragis*, per sottolineare la rilevanza del momento, e ha anche l'effetto di rivelare l'affinità "naturale" del poeta con il suo personaggio grazie a un fine gioco semantico (vd. n. succ.). L'atto della fioritura attribuito al *carmen* trasferisce alla produzione di Ov. tutte le proprietà benefiche e vitali di cui Flora si è detta responsabile, affidando a lei ogni successo futuro.

Ma a conferire una speciale dignità al passaggio è soprattutto l'imitazione ravvicinata del modello callimacheo, nella formula di invocazione alle Grazie di Paro che chiude il primo quadro espositivo degli *Aitia*, fr. 7, 13-14 Pf., ἔλλατε νῦν, ἐλέγοισιν δ' ἐνιψήσασθε λιπώσας / χεῖρας ἔμοις, ἵνα μοι ποῦλὸ μένωσιν ἔτος, "siate adesso propizie, e sulle elegie mie sfregate le mani lucide d'olii, perché mi durino lunga stagione" (trad. D'Alessio; per paralleli ellenistici vd. Harder *ad loc.*; a Roma già rielaborato da Cat. 1, 1, vd. *infra*). Sul tracciato del modello si innestano sapienti variazioni suggerite dal contesto floreale: non sono le mani il veicolo dell'atto propiziatorio, ma i fiori, e l'azione del durare (μένωσιν) è arricchita dal concetto metaforico della fioritura (*floreat*). Significativa è anche la sostituzione di ἐλέγοισιν con un termine più generico (*carmen*), per estendere idealmente l'influenza di Flora oltre i confini stessi dell'elegia.

Sull'invocazione Chiu 2016, 171-172, Tola 2009, Newlands 1995, 123, Barchiesi 1994, 123, Miller 1983.

377. floreat: l'estremo riferimento velato al nome della dea (mediante la strategia di disseminazione dell'area semantica di *flos/flores* da lei stessa messa in atto), oltre a essere segnale strutturale della conclusione dell'episodio (cf. allo stesso modo, in apertura, *mater ades florum*, v. 183), stabilisce l'ultimo atto di "appropriazione" da parte della dea. Questa occorrenza del verbo dialoga concettualmente con tutte le altre presenti nel passo. Torna prima di tutto alla memoria la sezione dei vv. 263ss. (*si bene flouerint* ecc.), dove esso serviva a illustrare i benefici che Flora procura a tutto ciò su cui si estende la sua influenza: così anche il *carmen*, sotto la sua protezione, può avviarsi a un esito favorevole. In senso figurato *florere* ricorre già al v. 327, *si bene floreat annus*: anche in quel caso Flora garantisce un successo perpetuo, in cambio di giochi annuali. Significativo, infine, è anche il confronto con il v. 353, *et monet aetatis specie, dum floreat, uti*: se là il *florere* si riferisce all'effimera fioritura della

giovinezza (per il *topos* vd. n. *ad loc.*), qui il carattere transitorio è negato risolutamente dall'indicazione temporale, *toto in aeuo*, con l'esito di una paradossale, eterna giovinezza.

Per l'accezione metaforica di *florere*, "prosperare, godere di buona fama", cf. per es. 2, 141, *florent sub Caesare leges*, *Trist.* 5, 8, 19, *nos quoque floruimus, sed flos erat ille caducus*, *Lucr.* 1, 255; 5, 329, *aeternis famae monumentis insita florent*; in riferimento alla fama procurata dagli studi e dall'attività intellettuale, cf. per es. *Cic. De orat.* 2, 5, 5, *neminem eloquentia [...] florere umquam et praestare potuisse*, *Fam.* 4, 13, 4, *artes quibus a pueritia floruisti*; vd. ora Fabbri 2019, 66-71, con vari contesti di applicazione; OLD s.v. 5a, TLL 6.1, 917, 48ss.

toto ... in aeuo: "continuamente, per tutto il tempo", cf. ancora il modello callimacheo, fr. 7, 13 Pf., ἵνα μοι πουλὸν μένωσιν ἔτος, dove ἔτος è usato come concetto collettivo, corrispondente a χρόνος (Harder *ad loc.*), come qui *aeuum*. La permanenza della propria opera (e di se stessi) nel tempo è una preoccupazione comune ai poeti antichi, cf., oltre al passo callimacheo, per es. *Cat.* 1, 10, *plus uno maneat perenne saeclo*, e il congedo delle *Metamorfosi*, 15, 871-879, *ore legar populi, perque omnia saecula fama / [...] uiuam* (il primo esempio sembra si possa rintracciare in Pindaro, Harder *ad Aet. cit.*), ma è chiaro che, nel contesto di un poema fondato sulla regolare progressione dell'anno, il tema dell'eternità e di una primavera continua e "fuori tempo" (si noti l'espressività particolare conferita da *totus* e dal tempo determinato) acquista una pregnanza speciale e, per certi versi, paradossale.

carmen Nasonis: significativo il distanziamento dal modello callimacheo, ἐλέγοισιν ... ἐμοῖς; un riferimento preciso all'elegia è qui evitato, nonostante la figura di Flora sia stata sistematicamente rivestita di caratteristiche elegiache per tutto il passo. Ma il termine *carmen* conferisce un respiro più ampio all'augurio del poeta, potendo riferirsi, oltre che ovviamente all'opera in corso, all'attività poetica di Ov. nel suo complesso, non esclusa la poesia esametrica (cf. *Met* 1, 4). Il nome del poeta, citato solo qui nel poema, è "uno spunto di *sphragis* destinato alla quasi esatta metà del poema" (Paratore 1959, 191), che serve a convalidare il denso passaggio programmatico e metapoetico (vd. *Intr.* § 3). Se il *cognomen* di Ov. ricorre di regola, in tutta la sua produzione, per motivi metrici (cf. per es. l'epitaffio di *Trist.* 3, 3, 73-76), non è sfuggita ai critici la fortunata affinità "naturale", qui giocosamente suggerita, che esiste tra il nome del poeta e l'area di pertinenza di Flora: insomma, chi meglio di Nasone può apprezzare il profumo della dea dei fiori? Cf. Barchiesi 1994, 123, che individua un gioco analogo in *Trist.* 2, 1, 118-120 (su cui vd. anche Ingleheart per il nome di Ov. in generale).

378. sparge, precor, donis pectora nostra tuis: l'azione si ricollega all'immagine di Flora del v. 221, *prima per immensas sparsi noua semina gentes*. La vicinanza tematica non è forse casuale, dato che a quel gesto seguiva la creazione di fiori "letterari" (223-228): la richiesta si può dunque riferire idealmente anche alla creatività poetica. I *dona* di Flora sono ovviamente i fiori (per *spargere* in associazione a fiori cf. 4, 346, *Verg. Aen.* 6, 884, *Hor. Epist.* 1, 5, 14, *Stat. Theb.* 5, 580), ma si possono estendere a tutti gli effetti benefici favoriti dalla divinità, come il colore e il profumo, simboli di una visione positiva del mondo che Ov. intende assicurare alla propria poesia: cf. l'immagine lucreziana di Flora, che "cospargendo (*praespargens*) tutte le vie di fiori, le riempie di colori e profumi" (*Lucr.* 5, 739-340), e ancora i vv. 221-222, in cui l'azione della *sparsio* è accompagnata dall'attenzione posta sul dato emotivamente rilevante del colore, *unius tellus ante coloris erat* (vd. 222n.).

BIBLIOGRAFIA

Edizioni e Commenti dei *Fasti*

- Alton-Wormell-Courtney: P. Ovidii Nasonis, *Fastorum libri sex*. Rec. Alton, E. H., Wormell, D. E., Courtney, E., Leipzig 1978.
- Bömer: P. Ovidius Naso, *Die Fasten*. Hrsg., übers. und komment. von F. Bömer, Heidelberg 1957-1958.
- Brookes: Brookes, I. N., *A Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid's Fasti*, diss. Newcastle Univ. 1992.
- Burmam: Publii Ovidii Nasonis, *Fastorum libri 6*. Cum integris J. Mycilli, H. Ciofani, C. Neapolis, D. et N. Heinsiorum, et excerptis aliorum notis, quibus adiecit suas Petrus Burmannus, Amstelodami 1727.
- Canali: Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*. Intr. e trad. di Luca Canali; note di Marco Fucecchi, Milano 1998.
- Fantham: Ovid, *Fasti. Book IV*. With Intr. and Comm. by Elaine Fantham, Cambridge 1998.
- Frazer: Publii Ovidii Nasonis, *Fastorum Libri Sex*. Ed. with a Transl. and Comm. by Sir James George Frazer, London 1929.
- Green: Ovid, *Fasti I. A Commentary*. By Steven J. Green, Leiden-Boston 2004.
- Heyworth: Ovid, *Fasti. Book 3*. Ed. by S. J. Heyworth, Cambridge 2019.
- Landi-Castiglioni: *Fastorum libri VI*. Rec. C. Landi; ed. par. alt. L. Castiglioni, Torino 1950.
- Le Bonniec: Ovide, *Les Fastes*. Texte ét., trad. et comm. par Henri Le Bonniec, Bologna 1970.
- Lenz: P. Ovidii Nasonis, *Fastorum libri VI*. Ed. F. W. Lenz, Leipzig 1932.
- Littlewood: *A Commentary on Ovid's Fasti. Book VI*. By R. J. Littlewood, Oxford 2006.
- Merkel: P. Ovidii Nasonis, *Fastorum libri sex*. Editore et interprete R. Merkelio, Berolini 1841.
- Peter: P. Ovidi Nasonis, *Fastorum Libri Sex*. Für die Schule erkl. von Hermann Peter, Leipzig 1874.
- Pighi: P. Ovidi Nasonis, *Fastorum libri*, Torino 1973.
- Robinson: *A commentary on Ovid's Fasti Book 2*. Ed. with Intr. and Comm. by Matthew Robinson, Oxford-New York 2011.
- Schilling: Ovide, *Les Fastes*. Texte établi et traduit par Robert Schilling, Paris 1993.
- Stok: *Opere di Publio Ovidio Nasone. Vol. IV: Fasti e frammenti*. A c. di Fabio Stok, Torino 1999.
- Ursini: Ovidio, *Fasti 3*. Commento filologico e critico-interpretativo ai vv. 1-516, a c. di Francesco Ursini, Fregene 2008.
- Wiseman: Ovid, *Times and Reasons. A new Translation of Fasti*. By Anne and Peter Wiseman, Oxford 2011.

Altri commenti

- Agnesini: Agnesini, A., *Il carme 62 di Catullo*, Cesena 2007.
- Anderson: *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*. Ed. with Intr. and Comm. by William S. Anderson, Norman 1997.
- André: Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XIV*. Texte ét., trad. et comm. par A. Ernout, Paris 1958; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XVI*. Texte ét., trad. et comm. par J. André, Paris 1964.

- Austin: P. Vergili Maronis, *Aeneidos liber secundus*. With a Comm. by R. G. Austin, Oxford 1964; P. Vergili Maronis, *Aeneidos liber primus*. With a Comm. by R. G. Austin, Oxford 1971.
- Bailey: Titi Lucretii Cari, *De rerum natura libri sex*. Ed. with Prolegomena, Critical Apparatus, Transl. and Comm. by Cyril Bailey, Oxford 1947.
- Barchiesi-Rosati: Ovidio, *Metamorfosi. Vol. II (libri III-IV)*. A c. di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, trad. di Ludovica Koch, Milano 2007.
- Barchiesi: Ovidio, *Metamorfosi. Vol. I (libri I-II)*. A c. di Alessandro Barchiesi, trad. di Ludovica Koch, Milano 2005.
- Bessone: P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*. A c. di Federica Bessone, Firenze 1997.
- Bömer: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Komm. Von F. Bömer, Heidelberg 1969-1986.
- Briguglio: Briguglio, S., «*Fraternas acies*». *Saggio di commento a Stazio, Tebaide I, 1-389*, Alessandria 2017.
- Brink: *Horace on Poetry. The Ars Poetica*. By C. O. Brink, Cambridge 1971.
- Briscoe: J. Briscoe, *A Commentary on Livy. Books 38-40*, Oxford 2008.
- Casali: P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula IX. Deianira Herculi*. A c. di Sergio Casali, Firenze 1995.
- Càssola: *Inni omerici*. A c. di Filippo Càssola, Milano 1975.
- Coleman: Virgil, *Eclogues*. Ed. by R. Coleman, Cambridge 1977.
- Cucchiarelli: Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*. Intr. e comm. di A. Cucchiarelli, trad. di A. Traina, Roma 2012; Orazio, *Epistole I*. Intr., trad. e comm. a . di Andrea Cucchiarelli, Pisa 2019.
- D'Alessio: Callimaco, *Opere*. Intr., trad. e note di Giovan Battista D'Alessio, Milano 1996.
- Della Corte: Tibullo, *Le elegie*. A c. di Francesco Della Corte, Milano 1980.
- Dewar: P. P. Statius, *Thebaid IX*. Ed. with an English Transl. and Comm. by M. Dewar, Oxford 1991.
- Fedeli-Ciccarelli: Q. Horatii Flacci Carmina, *Liber IV*. Intr. di Paolo Fedeli; comm. di Paolo Fedeli e Irma Ciccarelli, Firenze 2008.
- Fedeli-Dimundo-Ciccarelli: Properzio, *Elegie. Libro IV*. Intr. di Paolo Fedeli; comm. di Paolo Fedeli, Rosalba Dimundo, Irma Ciccarelli, Nordhausen 2015.
- Fedeli: Properzio, *Il libro terzo delle elegie*. Intr., testo e comm. a c. di Paolo Fedeli, Bari 1985; Properzio, *Elegie. Libro II*. Intr., testo e comm. a cura di Paolo Fedeli, Cambridge 2005.
- Fordyce: P. Vergili Maronis, *Aeneidos libri VII-VIII*. With a Comm. by C. J. Fordyce, Glasgow 1977.
- Fratantuono-Adeln Smith: Virgil, *Aeneid 5*. Ed. by L. M. Fratantuono, R. Alden Smith, Leiden-Boston 2015.
- Frazer: *Pausania's Description of Greece. In Six Vols.* Transl. with a Comm. by J. G. Frazer London 1898.
- Fulkerson: L. Fulkerson, *A Literary Commentary on the Elegies of the Appendix Tibulliana*, Oxford 2017.
- Gaertner: Ovid, *Epistulae ex Ponto. Book I*. Ed. with Intr., Transl. and Comm. by J. F. Gaertner, Oxford 2005.
- Galasso: P. Ovidii Nasonis, *Epistularum ex Ponto liber II*. A c. di Luigi Galasso, Firenze 1995.
- Gibson: Ovid, *Ars amatoria. Book 3*. Ed. with Intr. and Comm. by R. K. Gibson, Cambridge 2003.
- Goodyear: *The Annals of Tacitus. Book 1-6. Vol. II. Annals 1, 55-81 and Annals 2*. Ed. with Comm. by F. R. D. Goodyear, Cambridge 1981.
- Gow-Page: Gow, A. S. F., Page, D., L., *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams. 2 Vols.*, Cambridge 1965.
- Gow: *Theocritus*. Ed. with a Transl. and Comm. by A. S. F. Gow, Cambridge 1952.

- Hainsworth: Bryan Hainsworth, *The Iliad. A Commentary. Volume III, Books 9-12*, Cambridge 1993.
- Harder: Callimachus, *Aetia*. Intr., Text, Transl., and Comm. by Annette Harder, Oxford 2012.
- Hardie: Virgil, *Aeneid. Book IX*. Ed. by Philip Hardie, Cambridge 1994.
- Harrison: Horace, *Odes. Book 2*. Ed. by Stephen Harrison, Cambridge 2017.
- Henriksén: *A Commentary on Martial. Epigrams Book 9*. By Christer Henriksén, Oxford 2012.
- Horsfall: Virgil, *Aeneid 7*. A Comm. by N. Horsfall, Leiden 2000; Virgil, *Aeneid 11*. A Comm. by N. Horsfall, Leiden 2003; Virgil, *Aeneid 3*. A Comm. by N. Horsfall, Leiden 2006; Virgil, *Aeneid 2*. A Comm. by N. Horsfall, Leiden-Boston 2002.
- Ingleheart: J. Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford 2010.
- Jakson: Jakson, G., *Commento a Lucrezio, De rerum natura libro V 1-280*, Pisa-Roma 2013.
- Janka: Janka, M., *Ovid. Ars amatoria, Buch 2. Kommentar*, Heidelberg 1997.
- Janko: *The Iliad. A Commentary. Vol. IV. Books 13-16*. Ed. by Richard Janko, Cambridge 1992.
- Kaster: Cicero, *Speech on Behalf of Publius Sestius*. Transl. with Intr. and Comm. by Robert A. Kaster, Oxford 2006.
- Kenney: Lucretius, *De rerum natura Book III*. Ed. by E. J. Kenney, Cambridge 1971.
- Kirk: *The Iliad. A Commentary. Vol. II, Books 5-8*. By Geoffrey Stephen Kirk, Cambridge 1990.
- Kißel: Aulus Persius Flaccus, *Satiren*. Hrsg., übers. und komm. von Walter Kißel, Heidelberg 1990.
- Knox: Ovid, *Heroides. Selected Epistles*. Ed. by P. Knox, Cambridge 1995.
- Madvig: M. Tullii Ciceronis, *De finibus bonorum et malorum libri quinque*. Rec. et enarr. Io. Nicolaus Madvigius, Hildesheim 1963.
- Maltby: Tibullus, *Elegies*. Text, Intr. and Comm. by Robert Maltby, Cambridge 2002; Terence, *Phormio*. Ed. with Intr., Transl. and Comm. by Robert Maltby, Oakville 2012.
- Manzella: Decimo Giunio Giovenale, *Satira III*. Trad. e comm. a c. di Simona Manuela Manzella, Napoli 2011.
- Mariotti: Gaio Sallustio Crispo, *Coniuratio Catilinae*. A c. di Italo Mariotti, Bologna 2007.
- Maurach: Georg Maurach, *Germanicus und sein Arat. Eine vergleichende Auslegung von 1-327 der Phaenomena*, Heidelberg 1978.
- Mayer: Horace, *Epistles Book I*. Ed. by R. Mayer, Cambridge 1994.
- McKeown: Ovid, *Amores*. Text, Prol. and Comm. in Four Vols. by J. C. McKeown, Liverpool 1987-1998.
- Mynors: Virgil, *Georgics*. Ed. with a Comm. by R. A. B. Mynors, Oxford 1990.
- Navarro Antolín: Lygdamus, *Corpus Tibullianum III 1-6. Lygdami Elegiarum Liber*. Ed. and Comm. by Fernando Navarro Antolín, Leiden 1996.
- Nisbet-Hubbard: *A commentary on Horace. Odes, Book I*. By R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, Oxford 1970; *A commentary on Horace. Odes, Book II*. By R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, Oxford 1978.
- Nisbet-Rudd: *A Commentary on Horace: Odes, book III*. By Robin G. M. Nisbet and Niall Rudd, Oxford 2004.
- Oakley: *A Commentary on Livy. Books VI-X. Vol. III-Book IX*. By S. P. Oakley, Oxford 2005.
- Ogilvie: *A Commentary on Livy. Books 1-5*. By R. M. Ogilvie, Oxford 1965.
- Parker: Euripides, *Iphigenia in Tauris*. Ed. with Intr. and Comm. by L. P. E. Parker, Oxford 2016.
- Parkes: Statius, *Thebaid 4*. Ed. with an Intr., Transl. and Comm. by R. Parkes, Oxford 2012.
- Pease: P. Vergili Maronis, *Aeneidos liber quartus*. Ed. by Arthur Stanley Pease, Cambridge 1935.
- Pestelli: P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula VIII. Hermione Orestis*. A c. di A. Pestelli, Firenze 2007.
- Pianezzola: Ovidio, *L'Arte di amare*. Testo crit. e trad. a c. di Emilio Pianezzola; comm. di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante e Emilio Pianezzola, Milano 1991.

- Piazzzi: P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*. A c. di L. Piazzzi, Firenze 2007.
- Pinotti: P. Ovidio Nasone, *Remedia amoris*. A c. di P. Pinotti, Bologna 1988.
- Powell: Cicero, *Cato Maior. De Senectute*. Ed. with Intr. and Comm. by J. G. F. Powell, Cambridge 1988.
- Reed: Ovidio, *Metamorfosi. Vol. V (libri X-XII)*. A c. di Joseph D. Reed, trad. di Gioacchino Chiarini, Milano 2013.
- Romano: Q. Orazio Flacco, *Le opere, I.2: le Odi; il Carme secolare; gli Epodi*. Comm. di Elisa Romano, Roma 1991.
- Rosati: P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistularae XVIII-XIX, Leander Heroni, Hero Laendro*. A c. di Gianpiero Rosati, Firenze 1996; Ovidio, *Metamorfosi. Vol. III (libri V-VI)*. A c. di Gianpiero Rosati, trad. di Gioacchino Chiarini, Milano 2009.
- Rudd: Horace, *Epistles Book 2 and Epistle to the Pisones (Ars poetica)*. Ed. by Niall Rudd, Cambridge 1989.
- Smolenaars: Statius, *Thebaid VII*. A Comm. by J. J. L. Smolenaars, Leiden 1994.
- Thomas: Virgil, *Georgics*. Ed. by R. F. Thomas, Cambridge 1988; Horace, *Odes. Book IV and Carmen Saeculare*. Ed. by Richard F. Thomas, Cambridge 2011.
- Thomson: *Catullus*. Ed. with a Textual and Interpretative Comm. by D. F. S. Thomson, Toronto-Buffalo-London 1997.
- Vergados: *The Homeric Hymn to Hermes*. Intr., Text and Comm. by Athanassios Vergados, Berlin-Boston 2013.
- Vinchesi: Calpurnii Siculi, *Eclogae*. A c. di Maria Assunta Vinchesi, Firenze 2014.
- West: Hesiod, *Theogony*. Ed. with Prol. and Comm. by M. L. West, Oxford 1966.
- Williams: Callimachus, *Hymn to Apollo*. A Comm. by Frederick Williams, Oxford 1978.
- Williams: P. Vergili Maronis, *Aeneidos liber quintus*. Ed. with a Comm. by R. D. Williams, Oxford 1960.
- Woodman: *The Annals of Tacitus. Book 4. Book 4*. Ed. with a Comm. by A. J. Woodman, Cambridge 2018.

Lessici e opere di consultazione

- André: André, J., *Les noms de plantes dans la Rome antique*, Paris 1985.
- CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-.
- Ernout-Meillet: *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots par A. Ernout et A. Meillet*, Paris 1985⁴ [1932].
- EV: *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1984-1991.
- LHS: Leuman, M., Hofman, J. B., Szantyr, A., *Lateinische Grammatik. 2 vol.*, München 1965-1977.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf 1981-1999.
- LSJ: *A Greek-English Lexicon*. Edited by H. G. Liddell, R. Scott, H. Stuart-Jones, R. Mackenzie, Oxford 1968⁹.
- LTUR: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Roma 1993-2000.
- Maltby: Maltby, R., *A lexicon of ancient Latin etymologies*, Leeds 1991.
- Michalopoulos: Michalopoulos, A., *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses. A Commented Lexicon*, Leeds 2001.
- MRR: Broughton, T. R. S., *The Magistrates of the Roman Republic*, New York 1951-1960.
- OLD: *The Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968.
- Otto: Otto, A., *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890.
- Roscher: Roscher, W. H. (ed.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*.

Saggi e studi

- Ackerman 1974: Ackerman, R., *Sir James Frazer and A. E. Housman. A Relationship in Letters*, «GRBS» 15 (1974), 339-364.
- Ahl 1985: Ahl, F., *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca-New York 1985.
- Altheim 1931: Altheim, F., *Terra Mater. Untersuchungen zur altitalischen Religionsgeschichte*, Giessen 1931.
- Alton-Wormell-Courtney 1973: Alton, E. H., Wormell, D. E. W., Courtney, E., *Problems in Ovid's Fasti*, «CQ» 23.1 (1973), 144-151.
- Arens 1950: Arens, J. C., *-fer and -ger. Their Extraordinary Preponderance among Compounds in Roman Poetry*, «Mnemosyne» IV ser. 3 (1950), 241-262.
- Aresi 2017: Aresi, L., *Nel giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg 2017.
- Axelsson 1945: Axelsson, B., *Unpoetische Wörter : ein Beitrag zur Kenntnis der Lateinischen Dichtersprache*, Lund 1945.
- Axelsson 1958: Axelsson, B., *Der Mechanismus des ovidischen Pentameterschlusses. Eine mikrophilologische Causerie*, in Herescu, I. (ed.), "Ovidiana". *Recherches sur Ovide*, Paris 1958.
- Axtell 1907: Axtell, H. L., *The Deification of Abstract Ideas in Roman Literature and Inscriptions*, New Rochelle-New York, 1907.
- Barchiesi 1991: Barchiesi, A., *Discordant Muses*, «PCPhS» 37 (1991), 1-21.
- Barchiesi 1994: Barchiesi, A., *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Bari 1994.
- Basso 2019: Basso, L., *Storia di una dea alla ricerca del tempo. Flora e i Ludi Florales nel calendario ovidiano (fast. V 183-378)*, «Maia» 71.3 (2019), 683-698.
- Battistella 2012: Battistella, C., *Le verità delle Muse. Un dittico ovidiano (met. 5, 250-664 e fast. 5 1-110)*, «MH» 69.1 (2012), 96-102.
- Bauman 1970: Bauman, R. A., *The Crimen Maiestatis in the Roman Republic and Augustan Principate*, Johannesburg 1970.
- Benveniste 1969: Benveniste, É., *Le vocabulaire des institutions indo-europeennes*, Paris 1969.
- Bernstein 1998: Bernstein, F., "Ludi publici". *Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der Öffentlichen Spiele im Republikanischen Rom*, Stuttgart 1998.
- Bessone 2008: Bessone, F., *Palinodie properziane, contaminazioni ovidiane*, Arduini, P. et al. (edd.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma 2008.
- Boëls-Janssen 2008: Boëls-Jansen, N., «*Maiestas matronarum*», «*Latomus*» 67.1 (2008), 37-55.
- Bonadeo 2016: Bonadeo, A., *Ovidio al bivio. Una rilettura di Am. 3, 1*, «*Paideia*» 71.2 (2016), 273-302.
- Boyd 2000: Boyd, B. W. "Celabatur auctor". *The Crisis of Authority and Narrative Patterning in Ovid Fasti 5*, «*Phoenix*» 54.1-2 (2000), 64-98.
- Braun 1981: Braun, L., *Kompositionskunst in Ovids Fasti*, ANRW 2.31.4 (1981), 2344-83.
- Bravi 2014: Bravi, L., *Qualche ripensamento sul fr. 555 P. di Simonide*, in Gostoli, A., Velardi, R. (edd.), «*Mythologein*»: *mito e forme di discorso nel mondo antico: studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa 2014.
- Celse Saint-Hilaire 1977: Celse Saint-Hilaire, J., *Le fonctionnement des Floralia sous la République*, «*DHA*» 3 (1977), 253-286.
- Chiu 2016: Chiu, A., *Ovid's Women of the Year. Narratives of Roman Identity in the Fasti*, Ann Arbor 2016.
- Clark 2007: Clark, A. J., *Divine Qualities. Cult and Community in Republican Rome*, Oxford 2007.
- Clarke 1947: Clarke, M. L., *A Note on the Augustan Pentameter*, «*CR*» 61. 3 (1947), 86-88.

- Corbier 2001: Corbier, M., «*Maiestas domus Augustae*», in Angeli Bertinelli, M. G., D. A., *Varia epigraphica: atti del colloquio internazionale di epigrafia. Bertinoro, 8-10 giugno 2000*, Faenza 2001.
- Cordier 1939: Cordier, A., *Études sur le vocabulaire épique dans l'«Énéide»*, Paris 1939.
- Corsano 1988: Corsano, M., *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica*, Lecce 1988.
- Crowther 1979: Crowther, N. B., *Water and Wine as Symbols of Inspiration*, «Mnem.» 32 (1979), 1-11.
- Cupaiolo 1984: Cupaiolo, G., *Il "De rosis nascentibus". Introduzione, testo critico, traduzione e commento di Giovanni Cupaiolo* Roma 1984.
- D'Aloja 2007: D'Aloja, C., «*Rerum privatarum maiestas*», in Pani, E. (ed.), *Epigrafia e territorio, politica e società. Temi di antichità romane 8*, Bari 2007.
- D'Aloja 2011: D'Aloja, C., *Sensi e attribuzioni del concetto di maiestas*, Lecce 2011.
- Daguet-Gagey 2013: Daguet-Gagey, A., *L'édilité de Ciceron*, «REA» 115 (2013), 29-49.
- De Lacy 1947: De Lacy, P., *Pilosophical Doctrine and Poetic Technique in Ovid*, «CJ» 43 (1947), 153-161.
- Degrassi 1963: Degrassi, A., *Inscriptiones Italiae, XIII, 2. Fasti et elogia. Fasti anni Numani et Iuliani, accedunt ferialia, menologia rustica, parapegmata*, Roma 1963.
- Della Corte 1971: Della Corte, F., *La Gigantomachia di Ovidio*, in *Studi filologici e storici in onore di Vittorio de Falco*, Napoli 1971.
- Delz 1971: Delz, J., *Kritischen Bemerkungen zu Tibull, Ovid und Martial*, «MH» 28.1 (1971), 49-59.
- Drexler 1956: Drexler, H., *Maiestas*, «Aevum» 30.3 (1956), 195-212.
- Dumézil 1952: Dumézil, G., «*Maiestas et gravitas*». *De quelques différences entre les Romains et les Austronésiens*, «RPh» 26 (1952), 7-28.
- Évrard 1978: Évrard, É., *Vieux et ancien chez Tibulle*, «Latomus» 37 (1978), 121-124.
- Fabbri 2019: Fabbri, L., «*Mater florum*». *Flora e il suo culto a Roma*, Firenze 2019.
- Fabre-Serris 2016: Fabre-Serris, J., *Jeux et enjeux dans les reconstructions mythographiques des origines chez Virgile et Ovide: les exemples de Faunus et de Pan dans le Latium*, «Polymnia» 2 (2016), 1-22.
- Fantham 1973: Fantham, E., *Aequabilitas in Cicero's Political Theory, and the Greek Tradition of Proportional Justice*, «CJ» 23.2 (1973), 285-290.
- Fantham 1983: Fantham, E., *Sexual comedy in Ovid's Fasti. Sources and Motivation*, «HSCP» 87 (1983), 185-216.
- Fantham 1985: Fantham, E., *Ovid, Germanicus and the Composition of the Fasti*, «PLLS» 5 (1985), 243-281.
- Fantham 1992a: Fantham, E., *The role of Evander in Ovid's Fasti*, «Arethusa» 25 (1992), 155-171.
- Fantham 1992b: Fantham, E., *Ceres, Liber, and Flora. Georgic and Anti-Georgic Elements in Ovid's Fasti*, «PCPhS» 38 (1992), 39-56.
- Fantham 2002: Fantham, E., *Ovid's «Fasti». Politics, History, and Religion*, in Boyd, B. W. (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston 2002.
- Fears 1981: Fears, J. R., *The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology*, ANRW 2.17.2 (1981), 827-948.
- Feeney 1992: Feeney, D. C., «*Si licet et fas est*». *Ovid's Fasti and the Problem of Free Speech under the Principate*, in Powell 1992.
- Feeney 1998: Feeney, D. C., *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge 1998.
- Ferriès 2009: Ferriès, M.-C., «*Luperci*» et «*lupercalia*» de César à Auguste, «Latomus» 68. 2 (2009) 373-392.
- Flobert 1975: Flobert, P., *Les verbes deponents latins des origins à Charlemagne*, Paris 1975.
- Focardi 1980: Focardi, G., *Il termine Maiestas e la matrona*, «SIFC» 52 (1980), 144-163.

- Forbes-Irving 1990: Irving, P., Forbes, M. C., *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford 1990.
- Foulon 2010: Foulon, A., *Flora et les Floralia chez Ovide*, in Briquel, D., Février, C., Guittard, C. (edd.), "*Varietates Fortunae*". *Religion et mythologie à Rome. Hommage à Jacqueline Champeaux*, Paris 2010.
- Fowler 1899: Fowler, W. W., *The Roman Festivals of the Period of the Republic. An Introduction to the Study of the Religion of the Romans*, London 1899.
- Fucecchi 2004, *L'orgoglio dei meno grandi. Autocoscienza, sagacia e abilità diplomatica di alcune divinità 'minori' dei Fasti*, in Landolfi, L. (ed.), «*Nunc teritur nostris area maior equis*». *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. I Fasti*, Palermo 2004.
- Fucecchi 2017: Fucecchi, M., *Carmenta ed Egeria. Due ispiratrici silenziose nei Fasti di Ovidio*, «*Dictynna*» [en ligne] 14 (2017).
- Fuchs 1972: Fuchs, H., *Kleinigkeiten*, «*MH*» 29.3 (1972), 217-218.
- Gale 1994: Gale, M., *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge 1994.
- Gale 2000: Gale, M., *Virgil on the nature of things: the «Georgics», Lucretius, and the didactic tradition*, Cambridge-New York 2000.
- Garani 2017: Garani, M., *The advent of Maiestas (Ovid, Fasti 5, 11-52)*, in Michalopoulos, A. N., Papaioannou, S., Zissos, A. (edd.), «*Dicite Pierides*». *Classical Studies in Honour of Stratis Kyriakidis*, Cambridge 2017.
- Gee 2000: Gee, E., *Ovid, Aratus, and Augustus. Astronomy in Ovid's Fasti*, Cambridge 2000.
- Gesztelyi 1981: Gesztelyi, T., *Tellus-Terra Mater in der Zeit des Prinzipats*, «*ANRW*» 2.17.1, 429-456.
- Graf 2016: Graf, F., *The Gods in Ovid's Fasti*, in Clauss, J. J., Cuypers, M., Ahuvia, K. (edd.), *The Gods of Greek Hexameter Poetry. From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond*, Stuttgart 2016.
- Guarisco 2015: Guarisco, D., *Augustus, the Lupercalia and the Roman identity*, «*AAntHung*» 55.1-4 (2015) 223-228.
- Guittard 1998: Guittard, C., *Invocations et structures théologiques dans la prière à Rome*, «*REL*» 76 (1998), 71-92.
- Gundel 1969: Gundel, H. G., *Der Begriff Maiestas im Denken der Augusteischen Zeit*, in Steinmetz, P. (ed.), *Politeia und Res Publica. Beiträge zum Verständnis von Politik, Recht und Staat in der Antike*, Wiesbaden 1969.
- Hankinson 2013: Hankinson R. J., *Lucretius, Epicurus, and the Logic of Multiple Explanations*, in Lehoux, D., Morrison A. D., Sharrock A., *Lucretius. Poetry, Philosophy, Science*, Oxford 2013.
- Hardie 1986: Hardie, P. R., *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Hardie 2008: Hardie, P. R., *Lucretian Multiple Explanations and their Reception in Latin Didactic and Epic*, in Beretta, M., Citti, F. (edd.), *Lucrezio. La natura e la scienza*, Firenze 2008.
- Harries 1989: Harries, B., *Causation and Authority of the Poet in Ovid's Fasti*, «*CQ*» 38.2 (1989), 164-185.
- Harrison 1929: Harrison, J. E., *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1929.
- Hellegouarc'h 1963: Hellegouarc'h, J., *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris 1963.
- Herbert-Brown 1994: Herbert-Brown, G., *Ovid and the Fasti. An Historical Study*, Oxford 1994.
- Hinds 1987: Hinds, S., *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge 1987.
- Hinds 1992: Hinds, S., *Arma in Ovid's Fasti*, «*Arethusa*» 25.1 (1992), 81-153.
- Hinds 1998: Hinds, S., *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.

- Holleman 1973: Holleman, A. W. J., *Ovid and the Lupercalia*, «Historia» 22 (1973) 260-268.
- Hübner 1998: Hübner, W., *Zur Paarweisen Anordnung der Monate in Ovids Fasten*, in Schubert, W., *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt, al. 1998.
- Iacoboni 2014: Iacoboni, A., «*Mos maiorum*», «*aequitas*» et «*aequabilitas*» principes à la base du pouvoir des optimates, in Deproost, P. A. (ed.), *Extravagances. Écartes et normes dans les textes grecs et latins. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (16-17 mai 2013)*, Paris 2014, 309-333.
- Ideler 1825: Ideler, J., *Über die astronomische Theil der Fasti des Ovid*, in «Abhandlungen der königlichen Akaedemie der Wissenschaften zu Berlin aus den Jahren 1822-3», Berlin 1825.
- Innes 1979: Innes, D. C., *Gigantomachy and Natural Philosophy*, «CQ» 29 (1979), 165-171.
- Kenney 1969: Kenney, E., *Ovid and the Law*, «YClS» 21 (1969), 242-263.
- Kenney 2002: Kenney, E., *Ovid's Language and Style*, in Boyd, B. W (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2002.
- Knox 1985: Knox, P. E., *Wine, Water, and Callimachean Polemics*, «HSPH» 89 (1985), 107-119.
- Knox 2009: Knox, P. E., *Lost and Spurious Works*, in Knox, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Malden 2009.
- Köves-Zulauf 1990: Köves-Zulauf, T., *Römische Geburtsriten*, München 1990.
- Kowalski 1930: Kowalski G., *Recensione a «P. Ovidii Nasonis Fastorum Libri VI, recensuit Carolus Landi»*, «Gnomon» 6.4 (1930), 220-224.
- La Bua 1999: La Bua, G., *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo 1999.
- La Greca 2017: La Greca, F., *Il culto di Honos in Roma antica. Origini e sviluppo*, Canterano 2017.
- La Melia 1984: La Melia, A. M., *Lessico mitografico narrativo dai Fasti di Ovidio*, «Seia» 1 (1984), 117-164.
- Labate 2010: Labate, M., *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa-Roma 2010.
- Labate cds: Labate, M., *La presunta Gigantomachia di Ovidio*.
- Le Boeuffle 1977: Le Boeuffle, A., *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris 1977.
- Le Bonniec 1958: Le Bonniec, H., *Le culte de Cérès à Rome des origines à la fin de la république*, Paris 1958.
- Leidencker 2019: Leidencker, T., «*Causam facundo reddidit ore deus*». Studien zu den Göttergesprächen in Ovids *Fasti*, Hamburg 2019.
- Lieberg 1980: Lieberg, G., *Ovide et les Muses*, «LEC» 48.1 (1980), 3-22.
- Lintott 1999: Lintott, A., *The Constitution of the Roman Republic*, Oxford 1999.
- Littlewood 1975: Littlewood, R. J., *Ovid's Lupercalia (Fasti 2.267-452). A Study in the Artistry of the Fasti*, «Latomus» 34 (1975), 1060-1072.
- Lo Schiavo 1997: Lo Schiavo, A., *Themis e la sapienza dell'ordine cosmico*, Napoli 1997.
- Loehr 1996: Loehr, J., *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Dichtens*, Stuttgart-Leipzig 1996.
- Löfsted 1958: Löfsted, B., *Zum Gebrauch der lateinischen distributiven Zahlwörter*, «Eranos» 56 (1958), 71-117, 188-223.
- Lonsdale 1990: Lonsdale, S. H., *Creatures of Speech. Lion, Herding, and Hunting Similies in the Iliad*, Stuttgart 1990.
- Mackie 1992: Mackie, N., *Ovid and the Birth of Maiestas*, in Powell 1992.
- Maurach 1979: Maurach, G., *Ovids Kosmogonie. Quellenbenutzung und Traditionsstiftung*, «Gymnasium» 86 (1979), 131-148.
- Mazurek 2010: Mazurek, E. F., *Debating Genre in Ovid's Proem to Fasti 6*, «Phoenix» 64.1/2 (2010), 128-147.

- McKeown 1984: McKeown, J. C., «*Fabula proposita nulla tegenda meo*». *Ovid's Fasti and Augustan Politics*, in Woodman, T., West, D. (edd.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge 1984.
- McKim 1985: McKim, R., *Myth against philosophy in Ovid's account of creation*, «CJ» 80 (1985), 97-108.
- Merli 2000: Merli, E., «*Arma canant alii*». *Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000.
- Miller 1982: Miller, J. F., *Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy*, ANRW 30.1 (1982) 371-417.
- Miller 1983: Miller, J. F., *Ovid's Divine Interlocutors in the Fasti*, in Deroux, C., *Studies in Latin Literature and Roman History III*, Bruxelles 1983.
- Miller 1992: Miller, J. F., *The Fasti and the Hellenistic Didactic. Ovid's Variant Aetiologies*, «Artehusa» 25.1 (1992), 11-31.
- Mingazzini 1947: Mingazzini P., *Due pretese figure mitiche. Acca Larenzia e Flora*, «Athenaeum» 25 (1947), 140-165.
- Montuschi 2005: Montuschi, C., *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze 2005.
- Moreno 1995: Moreno, J. L., *Tibulo a través de Ovidio*, «Emerita» 63.2 (1995), 341-351.
- Morgan 1990: Morgan, M. G., *Politics, Religion, and the Games in Rome, 200-150 B.C.*, «Philologus» 134.1 (1990), 14-36.
- Morrison 2011: Morrison, A., *Callimachus' Muses*, in Acosta-Hughes, B., Lehnus, L., Stephens, S. (edd.), *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden-Boston 2011.
- Murgatroyd 2005: Murgatroyd, P., *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden-Boston 2005.
- Myers 1994: Myers, K. S., *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor 1994.
- Nagle 1987: Nagle, B. R., «*Facile*» or «*Formulaic*»? *A Metrical Mannerism and Its Implications*, «QUCC» 25.1 (1987), 73-90.
- Newlands 1992: Newlands, C. E., *Ovid's Narrator in the Fasti*, «Arethusa» 25.1 (1992), 33-54 (ristampato in Knox, P. E. (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford 2006).
- Newlands 1995: Newlands, C. E., *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca-New York 1995.
- Newlands 2002: Newlands, C. E., «*Mandati memores*». *Political and Poetic Authority in the «Fasti»*, in Hardie, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge-New York 2002.
- Nibley 1945: Nibley, H., «*Sparsiones*», «CJ» 40.9 (1945), 515-543.
- Norden 1913: Norden, E., «*Agnostos Theos*». *Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin 1913.
- Norden 1957: P. Vergilius Maro, *Aeneis Buc VI*. Erklärt von E. Norden, Stuttgart 1957⁴ [1903].
- Norden 1966: Norden, E., *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, Berlin 1966.
- North 2008: North, J. A., *Caesar at the Lupercalia*, «JRS» 98 (2008), 144-160.
- North-McLynn 2008: North, J. A., McLynn, N. B., *Postscript to the Lupercalia*, «JRS» 98 (2008) 176-181.
- Nussbaum 2016: Nussbaum, A. J., *Replacing locus 'place' in Latin locuplēs*, Gunker, D. et al. (edd.), *Sahasram Ati Srajas. Indo-Iranian and Indo-European Studies in Honor of Stephanie W. Jamison*, Ann Arbor-New York 2016.
- Nuti 1998: Nuti, A., «*Ludus*» e «*iocus*». *Percorsi di ludicità nella lingua latina*, Treviso-Roma 1998.
- O'Hara 1992: O'Hara, J., *Naming the Stars at Georgics I, 137-38 and Fasti 5, 163-82*, «AJPh» 113.1 (1992), 47-61.

- O'Hara 1996: O'Hara, J., *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor 1996.
- Ogilvie 1969: Ogilvie, R. M., *The Romans and their Gods in the Age of Augustus*, London 1969.
- Pagnotta 2007: Pagnotta, F., *Cicerone e l'ideale dell'aequabilitas. L'eredità di un concetto filosofico*, Cesena 2007.
- Paratore 1959: Paratore, E., *L'evoluzione della "sphragis" dalle prime alle ultime opere di Ovidio*, in *Atti del Convegno internazionale ovidiano. Sulmona, maggio 1958*, vol. I, Roma 1959.
- Parker 1993: Parker, H. C., «*Romani numen soli*». *Faunus in Ovid's Fasti*, «TAPH» 123 (1993), 199-217.
- Parker 1997: Parker, H. C., *Greek Gods in Italy in Ovid's Fasti: a Greater Greece*, Lewiston 1997.
- Parkin 2003: Parkin, T. G., *Old Age in the Roman World. A cultural and Social History*, Baltimore 2003.
- Pasco-Pranger 2006: Pasco-Pranger, M., *Founding the Year. Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden-Boston 2006.
- Pascucci 1959: Pascucci, G., *Ennio, Ann. 561-562 V² e un tipico procedimento di αὔξησις nella poesia latina*, «SIFC» 31 (1959), 79-99.
- Paterni 1988: Paterni, M., *I colori dell'alba. Nota a Lucan. Phars. II, 719-721*, «Maia» 40 (1988), 75-77.
- Peeters 1938: Peeters, F., «*Censeur*» déponent chez Ovide, *Fastes V 25*, «AIPhO» 6 (1938), 167-172.
- Peeters 1939: Peeters F., *Les «Fastes» d'Ovide. Histoire du texte*, Bruxelles 1939.
- Pfaff-Redeyllet 2003a: Pfaff-Redeyllet, M., *Naissance de Maiestas dans les Fastes d'Ovide (F. V, 9, 54)*, «REL» 81 (2003), 157-171.
- Pfaff-Redeyllet 2003b: Pfaff-Redeyllet, M., *Les "vertus impériales" et leur rôle dans la divinisation du prince selon Wissowa*, «ARG» 5 (2003), 80-99.
- Pigeaud 1972: Pigeaud, J., *Quel dieu est Épicure? Quelques remarques sur Lucrèce v, 1 à 54*, «REL» 50 (1972), 139-162.
- Pinotti 1995: Pinotti, P., *Gli elegiaci. L'epica ovidiana*, in Mattioli, U., «*Senectus*». *La vecchiaia nel mondo classico*, Bologna 1995.
- Pitcher 1990: Pitcher, R. A., *The Emperor and his Virtues. The Qualities of Domitian*, «Antichthon» 24 (1990), 86-95.
- Platnauer 1951: Platnauer, M., *Latin Elegiac Verse*, Cambridge 1951.
- Porte 1983: Porte, D., *La fleur d'Olène et la naissance du dieu Mars*, «Latomus» 42 (1983), 877-884.
- Porte 1985: Porte, D., *L'étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris 1985.
- Porzig 1956: Porzig, W., «*Senatus populusque Romanus*», «Gymn.» 63 (1956), 318-326.
- Powell 1992: Powell, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London 1992.
- Preseka 2008: Preseka, D., *Legendary figures in Ovid's «Fasti»*, «AAntHung» 48.1-2 (2008) 221-236.
- Prioux 2017: Prioux, È., *Géants et gigantomachie dans la poésie hellénistique*, in Massa-Pairault, F. H., Pouzadoux, C. (edd.), *Géants et Gigantomachie entre Orient et Occident. Actes du Colloque organisé par Centre Jean Bérard, Naples 14-15 novembre 2013*, Napoli 2017.
- Radiminski 2018: Radiminski, M., «*Hortus amoenus*». *Fasti, Flora y una poética espacial*, «Auster» 23 (2018), 59-74.
- Rebuffat 1982: Rebuffat, R., «*Ara cerei*», «MEFRA» 92.2 (1982), 911-919.
- Renard 1954: Renard, E., «*Maiestas cognita rerum*», «CB» 30 (1954), 56-57.

- Rochette 1997: Rochette, B., «*Urbis-orbis*». *Ovide, Fastes II 684*. «*Romanae spatium est Urbis et orbis idem*», «*Latomus*» 56.3 (1997), 551-553.
- Romano 1983: Romano, D., *Orazio e i Giganti*, «*QCTC*» 1 (1983), 45-56.
- Rosati 1983: Rosati, G., *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- Rosati 2012: Rosati, G., *Il poeta e il principe del futuro. Ovidio e Germanico su poesia e potere*, in Citroni, M. (ed.), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'impero. In ricordo di Emanuele Narducci*, Pisa 2012.
- Rutledge 1980: Rutledge, E. S., *Ovid's Informants in the Fasti*, in Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History II*, Bruxelles 1980.
- Sabbatucci 1988: Sabbatucci D., *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano 1988.
- Santini 1973: Santini, C., *Toni e strutture nella rappresentazione delle divinità nei Fasti*, «*GIF*» 25 (1973), 41-62.
- Santini 1975: Santini, C., *Motivi astronomici e modelli didattici nei Fasti di Ovidio*, «*GIF*» 27 (1975), 1-26.
- Schiesaro 1997: Schiesaro, A., *The Boundaries of Knowledge in Virgil's Georgics*, in Habinek, T., Schiesaro, A., *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997.
- Schiesaro 2002: Schiesaro, A., *Ovid and Professional Discourses of Scholarship, Religion, Rhetoric*, in Hardie, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.
- Schilling 1969: Schilling, R., *Ovide interprète de la religion romaine*, «*REL*» 46 (1969), 222-235.
- Schmitzer 2001: Schmitzer, U., *Ovid*, Hildesheim-Zürich-New York 2001.
- Schrijvers 1970: Schrijvers, P. H., «*Horror ac divina voluptas*». *Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam 1970.
- Schrijvers 2007: Schrijvers, P. H., *Propagandistic Strategies in Lucretius' De rerum natura*, in Harder, A., MacDonald, A. A., Reinink, G. J (edd.), *Calliope's Classroom. Studies in Didactic Poetry from Antiquity to the Renaissance*, Paris-Leuven-Dudle MA 2007.
- Scullard 1981: Scullard, H. H., *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, London 1981.
- Shackleton Bailey 1954: Shackleton Bailey, D. R., *Ovidiana*, «*CQ*» 4.3-4 (1954), 165-170.
- Siedschlag 1972: Siedschlag, E., *Ovidisches bei Martial*, «*RFIC*» 100 (1972), 156-161.
- Smutek 2015: Smutek, D., «*Idem sacra cano*». *Komik und Mehrdeutigkeit in Ovids Fasti*, Hamburg 2015.
- Stok 2000: Stok, F., *Tempo, storia e calendario nei Fasti di Ovidio*, «*Euphrosyne*» 28 (2000), 113-127.
- Stok 2017: Stok, F., *Alla ricerca dei Lupercalia*, in Fedeli, P., Rosati, G. (edd.), *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del convegno Internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017)*, Teramo 2018.
- Subias-Konofal 2016: Subias-Konofal, V., *Poétique de la prière dans les œuvres d'Ovide*, Turnout 2016.
- Thévenaz 2019: O. Thevenaz, *Sapphic echoes in Catullus 1-14*, in Thorsen, T., Harrison, S. (edd.), *Roman Receptions of Sappho*, Oxford 2019.
- Tola 2009: Tola, E., *La celebración de Flora en los Fastos de Ovidio (V, 183-378). Mito de origen y poética metamorfica*, «*Euphrosyne*» 37 (2009), 317-325.
- Tosi 1995: Tosi, R., *La tradizione proverbiale*, in Mattioli, U., «*Senectus*». *La vecchiaia nel mondo classico*, Bologna 1995.
- Traglia 1955: Traglia, A., *Sopra alcune consonanze fra il c. 66 di Catullo e gli Aratea di Cicerone*, in *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma 1955.
- Turcan 1971: Turcan, R., *Les guirlandes dans l'antiquité classique*, «*JbAC*» 14 (1971), 92-139.
- Usener 1875: Usener, H., *Italische Mythen*, «*RhM*» 30 (1875), 182-229.
- Vian 1952: Vian, F., *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.

- Volk 1997: Volk, K., «*Cum carmine crescit et annus*». *Ovid's Fasti and the Poetics of Simultaneity*, «TAPhA» 127 (1997), 287-313.
- Volk 2002: Volk, K., *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002.
- Wagenvoort 1947: Wagenvoort, H., *Roman Dynamism. Studies in ancient Roman Thought, Language and Custom*, Oxford 1947.
- Wallace-Hadrill 1981: Wallace-Hadrill, A., *The Emperor and His Virtues*, «Historia» 30.3 (1981), 298-323.
- Wallace-Hadrill 1987: Wallace-Hadrill, A., *Time for Augustus. Ovid, Augustus, and the Fasti*, in Whitby, M., Hardie, P., Whitby, M., «*Homo viator*». *Classical Essays for John Bramble*, Bristol-Bolchazy-Carducci 1987.
- Wallace-Hadrill 2016: Wallace-Hadrill, A., *The Naming of Augustus*, «Maia» 68.2 (2016), 264-271.
- West 1985: West, M. L., *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford 1985.
- West 1992: West, M. L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- Wheeler, 1995: Wheeler, S. M., «*Imago mundi*». *Another View of the Creation in Ovid's Metamorphoses*, «AJP» 116 (1995), 95-121.
- Wilamowitz 1966: Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Die Ilias und Homer*, Berlin-Zürich-Dublin 1966³ [1916].
- Wilkinson 1955: Wilkinson, L. P., *Ovid recalled*, Cambridge 1955.
- Wills 1996: Wills, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford-New York 1996.
- Wimmel 1960: Wimmel, W., *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960.
- Winniczuk 1974: Winniczuk, L., *Humour and Wit in Ovid's Fasti*, «EOS» 62 (1974), 93-104.
- Wiseman 1995: Wiseman, T. P., *The God of the Lupercal*, «JRS» 85 (1995), 1-22.
- Wiseman 2002: Wiseman, T. P., *Ovid and the Stage*, in Herbert-Brown, G. (ed.), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002.
- Wiseman 2008: Wiseman, T. P., *Unwritten Rome*, Exeter 2008.
- Wiseman 2013: Wiseman, T. P., *Naso and Gods*, in Lateiner, D., Gold B. K., Perkins, J. (edd.), *Roman Literature, Gender and Reception. «Domina Illustris»*, London-New York 2013.
- Wissowa 1912: Wissowa, G., *Religion und Kultus der Römer*, München 1912.
- Wormell 1979: Wormell, D. E. W., *Ovid and the Fasti*, «Hermathena» 127 (1979), 39-50
- Ziogas 2013: Ziogas, I., *Ovid and Hesiod. The Metamorphosis of the Catalogue of Women*, Cambridge 2013.