



Classe di Lettere e Filosofia

Corso di Perfezionamento in Scienze dell'Antichità

XXXVII ciclo

*Metamorfosi e Fasti:
un dittico ovidiano*

Settore scientifico disciplinare 10/LATI-01 (già 10/D3, L-FIL-LET/04)

Candidato

Mirko DONNINELLI

Relatori

Alessandro SCHIESARO

Gianpiero ROSATI

Anno Accademico 2025/2026

INDICE

1. Introduzione	5
1.1. Storia degli studi	5
1.2. La categoria di dittico	12
1.3. Ripensare la cronologia	23
2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura	39
2.1. In serie	40
2.2. In parallelo	56
3. Storie e personaggi	79
3.1. Accenni e allusioni	79
3.2. Stessi personaggi per storie diverse	86
3.3. Stesse storie per personaggi diversi	94
3.4. Varianti mitiche e narratori smascherati	103
4. Temi	113
4.1. Eziologia	117
4.2. Cielo	132
5. Strutture	151
5.1. La reinvenzione narrativa del tempo	155
5.2. Soluzioni di continuità	167
6. Modelli condivisi	181
6.1. Il <i>corpus</i> esiodeo	183
6.2. Rispondere all' <i>Eneide</i>	193
7. Opera mondo	207
7.1. Ieri e oggi	209
7.2. <i>Urbi et orbi</i>	220
7.3. Il mondo del dittico	236
Appendici	
I. Tracce di ricezione in dittico	241
II. Alcuni confronti tipologici	252
III. L'incompiutezza dei <i>Fasti</i>	265
Bibliografia	275

CAPITOLO 1.

Introduzione

Uno scaffale di biblioteca, i propri figli, le membra del proprio corpo: con queste immagini Ovidio relegato a Tomi descrive la sua produzione poetica¹. Tali metafore visualizzano una peculiare attenzione a costruire un *corpus* compatto e organico: all'interno dei suoi testi il poeta disegna una carriera letteraria continua e tratteggia una *persona* autoriale costante pur nelle sue radicali trasformazioni, annuncia le auto-revisioni delle proprie opere e ne organizza i rapporti reciproci attraverso precise indicazioni editoriali rivolte a un pubblico di lettori affezionati². Il *corpus* ovidiano si struttura quindi come un universo poetico autoreferenziale, che si ripiega su sé stesso e a sé stesso costantemente rimanda³. Questa profonda coesione prende forma concreta anche in alcuni personaggi che percorrono trasversalmente tutto il *corpus*, accompagnandone gli sviluppi e collegandone le varie tappe⁴. All'interno di questo sistema conchiuso, il rapporto che lega *Fasti* e *Metamorfosi* si distingue come qualcosa di speciale: la sinergia che si osserva tra i due poemi è così stretta da lasciar pensare che i due testi formino quasi un'unica opera in due parti, cioè un dittico. Proprio attraverso la categoria del dittico questo lavoro si propone di indagare la relazione tra *Fasti* e *Metamorfosi*, esplorando gli effetti di tale interconnessione nell'interpretazione di ciascun testo.

1.1. Storia degli studi

La questione del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* non è affatto nuova, ma anzi scandisce alcuni snodi fondamentali della storia della critica ovidiana. Il tema è stato affrontato soprattutto da due diverse angolazioni che si intrecciano nello sviluppo diacronico degli studi: le auto-ripetizioni ovidiane e l'opposizione di genere letterario⁵. Ripercorrere queste linee di ricerca consentirà di mettere meglio a fuoco, nelle sue molteplici sfaccettature, la domanda di ricerca a cui intendo rispondere.

¹ *trist.* 1.1.105-108, 1.7.17-20, 3.14.8, 11-16; cfr. Hinds 1985: 17, Citroni 1995: 451-452, 453-454, 456-457, Farrell 1999, Scheidegger Lämmle 2016: 215-218, 222-224. Sul poeta come libro cfr. Hardie 2002a: 297-300, Schwindt 2020: 185-188.

² La bibliografia su tutti questi aspetti, variamente intrecciati tra loro, è piuttosto vasta: Citroni 1995: 431-474, Holzberg 1997: 22, Harrison 2002, Tarrant 2002: 27-29, Korenjak 2004: 88-89, Barchiesi – Hardie 2010: 59-65, Martelli 2013, Schmitzer 2013, Scheidegger Lämmle 2016: 171-246 (cfr. anche Scheidegger Lämmle 2021a), Delvigo 2020, Labate 2020a.

³ Barchiesi 1986: 106-107, Martelli 2013: 36.

⁴ *Medea*: Hinds 1993, Jouteur 2001: 62-63, Schmitzer 2003, Williams 2012, Boyd 2019; *Arianna*: Landolfi 1997, Murgatroyd 2005: 263-267; *Dedalo*: Martorana 2016.

⁵ Per l'intreccio di queste prospettive cfr. Krasne 2016: 125 «The “meaning” of such correspondences, of course, is anyone's best guess. Are they meant to highlight the repeated episodes as particularly significant? Are they meant to

Intertestualità interna

L'indagine sul rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* si inquadra in primo luogo nel contesto delle ricerche sulla memoria poetica ovidiana, in particolare nello studio delle auto-imitazioni. Già nelle liste compilate da Anton Zingerle e Carl Ganzenmüller alle riprese da poeti precedenti si associano (e si sovrappongono) i riscontri interni al *corpus* ovidiano, con particolare abbondanza di paralleli tra *Metamorfosi* e *Fasti*⁶. Lo scopo che guida questi spogli è quello di entrare nel 'laboratorio di Ovidio': le riprese e soprattutto le auto-ripetizioni sono interpretate come automatismi della memoria poetica e la loro analisi è dunque finalizzata a ricostruire la tecnica compositiva ovidiana, in primo luogo sul piano metrico e linguistico. In tal senso, i numerosi paralleli tra i due poemi maggiori vengono impostati come punto di partenza per esplorare lo stile di Ovidio.

Piuttosto diversa è invece la prospettiva adottata nella dissertazione di Albert Lüneburg, che costituisce il primo lavoro interamente dedicato all'auto-imitazione ovidiana (*De Ovidio sui imitatore*, 1888). In questo caso l'attenzione non si concentra su singoli paralleli verbali, ma sul fatto che il poeta esprima ripetutamente i medesimi contenuti (temi, concetti, scene, episodi mitici) nello stesso modo, sia all'interno della medesima opera, sia in testi diversi. Benché il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* non sia indagato sistematicamente, Lüneburg individua negli episodi di Callisto (*met.* 2.409-530 ~ *fast.* 2.153-192), di Proserpina (*met.* 5.341-661 ~ *fast.* 4.417-620) e dell'apoteosi di Romolo (*met.* 14.812-815 ~ *fast.* 2.483-489) i tre contesti fondamentali di auto-imitazione tra i due poemi⁷. Più in generale, lo studio di Lüneburg mette a fuoco una tendenza all'auto-ripetizione che travalica le differenze di genere letterario e percorre tutto il *corpus*, tanto da potersi considerare un tratto intrinseco della poesia ovidiana. Questo fenomeno, però, non è ricondotto agli automatismi della memoria poetica, ma viene interpretato come una scelta deliberata dell'autore: in quanto tale, la frequenza delle auto-riscritture viene censurata come un difetto, secondo un giudizio formulato già dai contemporanei del poeta (*Sen. contr.* 9.5.17 *Ouidius nescit quod bene cessit relinquere*)⁸.

Questa interpretazione screditante è stata superata con il rilancio degli studi ovidiani alla fine del Novecento: Alison Sharrock, nella sua monografia sull'*Ars amatoria* (*Seduction and repetition in Ovid's Ars amatoria 2*, 1994), ha individuato nella ripetizione una precisa strategia che contribuisce alla costruzione del significato del testo; tale prospettiva è stata poi estesa in un'analisi sistematica

change our perception of each work when we read them side by side? Are they meant to play up (or actively blur) the differences between epic and elegy? Are they simply meant as two complementary representations of time, one synchronic and the other diachronic? Does each work complete the other?»

⁶ I paralleli tra *Metamorfosi* e *Fasti* costituiscono circa un quarto delle auto-imitazioni raccolte in Zingerle 1869: 21-33. In Ganzenmüller 1911: 405-407, un quarto delle auto-ripetizioni individuate a partire dalle *Metamorfosi* si trovano nei *Fasti*.

⁷ Lüneburg 1888: 4, 76-77.

⁸ Per l'interpretazione di questo commento cfr. Berti 2007: 304-308, Galfré 2023: 13-16.

nella monografia di Irene Frings (*Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid, 2005*), che indaga le auto-imitazioni ovidiane come fenomeni di intertestualità sullo stesso piano delle riprese di altri testi e autori⁹. Sulla stessa linea si colloca infine la raccolta di saggi curata da Laurel Fulkerson e Tim Stover (*Repeat performances. Ovidian repetition and the Metamorphoses, 2016*), che inquadra il fenomeno delle auto-ripreses come una forma di competizione del poeta con sé stesso, che può riorientare l'interpretazione del testo di partenza e di quello di arrivo¹⁰.

Se il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* si imposta come forma di intertestualità interna, a partire da singole espressioni o intere scene ripetute, si pongono tre questioni generali. La prima riguarda i limiti interpretativi nel valutare le auto-ripreses: non è sempre semplice distinguere le connessioni significative dai fenomeni di orecchio interno, cioè dai semplici automatismi metrico-verbali¹¹. Basti citare un singolo esempio (*met. 13.771-775 ~ fast. 1.189-192*):

Telemus Eurymides, quem nulla fefellerat ales,
terribilem Polyphemon adit 'lumen'que 'quod unum
fronte geris media, rapiet tibi' dixit 'Ulixes'.
risit et 'o uatum stolidissime, falleris' inquit
'altera iam rapuit'

'dulcia cur dentur uideo: stipis adice causam,
pars mihi de festo ne labet ulla tuo'
risit et 'o quam te fallunt tua saecula' dixit,
'qui stipe mel sumpta dulcius esse putas!'

Il rovesciamento umoristico che caratterizza entrambi i passi avviene attraverso espressioni di fatto sovrapponibili (*risit et 'o ... falleris' inquit ~ risit et 'o ... te fallunt ...' dixit*), ma i rispettivi contesti sembrano piuttosto distanti tra loro: da una parte si tratta della risposta di Polifemo alla profezia dell'indovino Telemo, dall'altra della replica di Giano a una domanda del narratore. Non è dunque scontato stabilire se l'autoripetizione sia semplicemente un fenomeno di orecchio interno, per cui lo stesso concetto di ribaltamento tra piano letterale e metaforico (*rapiet/rapuit, dulcia/dulcius*) si esprime nel medesimo giro di frase¹², o se invece il riscontro testuale abbia la funzione di innescare un rapporto intertestuale preciso tra i due brani, mettendo in luce lo scarto tra il *uates* infallibile delle *Metamorfosi* (*quem nulla fefellerat ales*) e quello dei *Fasti*, per cui una solida conoscenza è un obiettivo ancora da raggiungere (*pars mihi de festo ne labet ulla tuo*). Cercare di rintracciare una chiara intenzione autoriale nelle auto-ripetizioni è questione spinosa e la loro interpretazione come innesco intertestuale resta responsabilità del lettore, che deve vagliare caso per caso integrando il riconoscimento della singola ripresa in una valutazione più generale del rapporto tra i due brani.

⁹ Sharrock 1994, Frings 2005; cfr. anche Murgatroyd 2005: 258-263.

¹⁰ Fulkerson – Stover 2016: 8 «This characteristically Ovidian reuse of both localized phrases and broader themes has the potential to “open up” the poetry, sometimes changing the original meanings of both the first instance and its later versions»; cfr. anche Fulkerson 2016: 47-58. Per l'idea dell'auto-*aemulatio* cfr. anche Tronchet 2003.

¹¹ Il problema è affrontato ampiamente in Frings 2005: 32-60.

¹² Bömer 1982: 416 registra anche altri casi di *risit ... et* per introdurre il discorso diretto: cfr. *met. 2.704-705, 4.524*.

1. Introduzione

Accanto a questo problema ermeneutico generale, ve ne sono altri due di carattere filologico. Il primo riguarda l'ambito critico-testuale: come ribadito soprattutto da Richard Tarrant, occorre tener presente l'eventualità che talvolta le auto-ripreses si siano generate nella trasmissione del testo¹³. Una delle varianti più macroscopiche dei *Fasti* si incontra nella descrizione della nascita di *Maiestas* (*fast.* 5.25), in cui dopo il primo emistichio (*hinc sata Maiestas*), i due rami della tradizione disponibili in questo punto del testo si dividono: la famiglia ζ legge *hos est dea censa parentes*, mentre il codice U ha *quae mundum temperat omnem*. Accantonata l'idea peregrina che si tratti di varianti d'autore, sembra preferibile accogliere il testo di ζ, caratterizzato dall'uso deponente di *censeo* che è piuttosto difficile ma ben testimoniato in Ovidio. La lezione di U si è probabilmente generata come completamento di un verso che in un precedente anello di trasmissione era rimasto interrotto o illeggibile dopo la cesura pentemimere. In tale prospettiva è significativo che, tra i possibili paralleli registrati nell'apparato dell'edizione teubneriana di Ernest Alton, Donald Wormell ed Edward Courtney, uno particolarmente vicino sia offerto proprio dalle *Metamorfosi*: *hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat orbem, | Sole satum* (*met.* 2.770-771). Sembra plausibile che il copista, per integrare il verso incompleto, si sia basato proprio sulle *Metamorfosi*, introducendo così una ulteriore auto-ripresa nel *corpus* ovidiano¹⁴.

Questo procedimento non si svolge solo dalle *Metamorfosi* verso i *Fasti*, ma anche in direzione opposta, come emerge per esempio nella scena che prepara il finale dell'episodio di Tereo, Procne e Filomela (*met.* 6.488-489):

regales epulae mensis et Bacchus in auro
ponitur; hinc placido dantur sua corpora somno

Questo è il testo del grosso della tradizione delle *Metamorfosi*, ma in alcuni *recentiores* si legge la variante *tempora per corpora*, che è accolta nell'edizione oxoniense di Tarrant. Gli editori sono divisi sulla lezione da accettare, ma in entrambi i casi il testo trova riscontro nei *Fasti*:

sic epulis functi sic dant sua corpora somno (*fast.* 2.327: Ercole e Onfale)

functus erat dapibus: poscunt sua tempora somnum (*fast.* 2.791: Sesto Tarquinio)

Questi *loci paralleli* possono fungere da punti d'appoggio per l'argomentazione a favore dell'una o dell'altra lezione, ma il ragionamento si può anche ribaltare: qualunque sia il testo da accogliere, la

¹³ Cfr. Tarrant 1982: 360 su *met.* 8.216 come interpolazione da *ars* 2.73, a integrare la ripetizione della storia di Dedalo e Icaro (l'espunzione è accolta da Kenney 2011: 329 e Galasso 2022b: 413).

¹⁴ Su tutta la questione cfr. Basso 2022: 126-127. Tra gli altri paralleli forniti nell'apparato teubneriano cfr. *fast.* 4.91 *illa quidem totum dignissima temperat orbem*, Hor. *carm.* 2.12.15-16 *qui mare ac terras uariisque mundum | temperat horis*.

variante sembra trarre origine dai *Fasti*¹⁵. Se infatti *tempora* è la lezione corretta, il primo dei due passi dei *Fasti* ha influenzato la trasmissione delle *Metamorfosi* in una fase già piuttosto antica, penetrando in tutti i rami principali; se invece il testo giusto è *corpora*, sono i codici *recentiores* ad aver contaminato il passo delle *Metamorfosi* con il secondo brano dei *Fasti*, forse anche sulla base della stretta somiglianza tra il personaggio di Tereo e quello di Sesto.

La coppia *corpora/tempora*, che lega tra loro in modo ominoso le parole chiave delle due opere ovidiane, mostra dunque quanto la tradizione delle *Metamorfosi* sia influenzata da quella dei *Fasti* forse già nei suoi stadi più antichi (e più oscuri): resta dunque sempre aperta la possibilità che i singoli paralleli tra i due testi siano (anche) costruiti dalla trasmissione del testo. Più che un ostacolo all'interpretazione, però, questo scenario mette in luce due aspetti fondamentali e produttivi da integrare nella ricerca: un'interpretazione sinergica di *Metamorfosi* e *Fasti* si realizza soprattutto dalla prospettiva del lettore ed è radicata già nella ricezione antica e medievale di queste opere (Appendice I).

L'ultima questione riguarda invece la cronologia relativa: nel caso di due poemi composti grosso modo nello stesso periodo, come *Metamorfosi* e *Fasti*, non è immediatamente chiaro in quale direzione si muova l'auto-imitazione. Sulla scorta della sua lunga esperienza di commentatore di entrambe le opere, Franz Bömer ha dedicato al problema un contributo consuntivo e sistematico (*Über das zeitliche Verhältnis zwischen den Fasten und den Metamorphosen Ovids*, 1988)¹⁶. Analizzando sia i paralleli verbali sia le scene ripetute, lo studioso tedesco arriva a concludere che i *Fasti* sono il testo scritto per primo (e poi interrotto), da cui dipenderebbero le riscritture nelle *Metamorfosi*. Ma per determinare l'ordine di composizione dei vari passi Bömer si affida a criteri piuttosto meccanici («Grundform und Nachbildung») e le sue argomentazioni, come riconosce egli stesso, si prestano a essere facilmente rovesciate: in alcuni brani sembra che le *Metamorfosi* presuppongano i *Fasti*, ma in altri appare più plausibile il contrario¹⁷. Proprio questa incertezza invita ad adottare come ipotesi di lavoro l'unico scenario escluso da Bömer, cioè una composizione in parallelo delle due opere (§1.3)¹⁸. Nell'ottica di una sostanziale sincronia tra i due poemi si muove l'altro e più ampio filone di studi che affronta il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* da una prospettiva complementare quella delle auto-imitazioni.

¹⁵ Rosati 2009a e Galasso 2022a seguono Tarrant 2004 (che recupera una proposta di Housman), mentre Ramírez de Verger 2021: 233-234, sulla scia di Goold e Luck, difende *corpora*. Per i principali paralleli cfr. Bömer 1976b: 138.

¹⁶ Bömer 1988; cfr. già Bömer 1957a: 15, Bömer 1982: 367, Bömer 1986: 287, 385.

¹⁷ Cfr. Hinds 1987a: 11, 44, 77. Criteri affini, riconducibili al cosiddetto 'metodo di Axelson', sono applicati ad altri testi ovidiani (anche per questioni di autenticità) da Tarrant 1981: 142-147, Murgia 1985, Murgia 1986a, Murgia 1986b. Sulle insidie del procedimento cfr. Hinds 1993: 10-21.

¹⁸ Cfr. e.g. Newlands 1995: 3, Tissol 1997: 205, Fantham 1998: 3, Pasco-Pranger 2006: 23, Robinson 2011: 2. Per la bibliografia precedente cfr. Hinds 1987a: 137 n. 23, Bömer 1988: 207-208, Myers 1994: 63 n. 10.

Comparazione in parallelo

Il saggio *Ovids elegische Erzählung* di Richard Heinze (1919) introduce un'angolazione nuova nello studio del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti*. Heinze prende le mosse dal caso più ampio e articolato di auto-ripetizione tra i due poemi, ovvero la doppia narrazione del ratto di Proserpina, e analizza le divergenze che si registrano tra le due narrazioni dello stesso mito. Mentre nella tradizione della *Quellenforschung* tale procedimento era perlopiù finalizzato a rintracciare fonti diverse a monte dei due brani ovidiani¹⁹, Heinze si propone di mettere a fuoco in modo paradigmatico la tecnica narrativa che caratterizza ciascun poema. In questa prospettiva, una lettura in parallelo delle due versioni mostra in chiave contrastiva in cosa il racconto elegiaco dei *Fasti* si differenzia da quello epico delle *Metamorfosi*²⁰. La tesi fondamentale di Heinze costituisce uno snodo fondamentale nella critica ovidiana: la definizione delle *Metamorfosi* come poema epico per antitesi con i *Fasti* come poema elegiaco ha fissato un termine di confronto ineludibile per un'intera generazione di studiosi²¹. Questo statuto di tappa cruciale nella storia degli studi è confermato dalla monografia *The metamorphosis of Persephone* di Stephen Hinds (1987), che ha contribuito a dare inizio alla nuova *aetas Ovidiana* proprio attraverso una riformulazione dell'approccio di Heinze²².

L'impostazione di Heinze, in particolare nella revisione proposta da Hinds, inquadra la questione del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* da due coordinate rimaste fondamentali per gli studi successivi. Il primo punto è la centralità dei dopponi come strumento di indagine: ancor più di quanto avvenga già in Heinze, a partire da Hinds lo studio del legame tra i due poemi si concentra soprattutto sull'analisi ravvicinata degli episodi narrativi presenti in entrambi i testi e il rapporto tra i dopponi viene configurato (ora più ora meno) come paradigmatico rispetto a quello generale tra le due opere. Tale prospettiva è stata adottata da numerosi contributi, dedicati a discussioni complessive di tutti i dopponi o a letture dettagliate dei singoli casi²³. La modalità del *close-reading* in parallelo è stata estesa anche ad altre coppie di scene, che pur non costituendo veri e propri raddoppiamenti sono strettamente legate da paralleli verbali e identità di personaggi²⁴.

¹⁹ Cfr. e.g. Krassowsky 1897, che adotta tale modalità di indagine per tutte le autoripetizioni ovidiane.

²⁰ Heinze 1919 [1960]: 314 «Ovid hat in den beiden Redaktionen seiner Geschichte Beispiele zweier Typen der poetischen Erzählung, offenbar mit vollem Bewußtsein, einander gegenüberstellt»

²¹ I principali riferimenti bibliografici sono raccolti in Bömer 1986: 232, Hinds 1987a: 100-101, Merli 2000: 7-9, Goode 2012: 9-11. L'analisi dei dopponi in ottica di genere letterario viene estesa alle auto-ripetizioni tra *Ars* e *Metamorfosi*: cfr. Viarre 1988, Sharrock 1994: 173-188, Tsitsiou-Chelidoni 2003: 164-181, Daams 2003: 142-154, von Albrecht 2014: 187-188.

²² Hinds 1987a: 99-114 sul rapporto con Heinze 1919 [1960]. Cfr. per contrasto lo sviluppo parallelo in Knox 1986: 1-2.

²³ Murgatroyd 2005: 235-252, Goode 2012. Callisto: Johnson 1996a, Gee 2000: 174-187; apoteosi di Romolo: Gosling 2002, Robinson 2003: 613-614; re albani: Kyriakidis 2006: 103-104, Farrell 2013a: 232-239; *aquae Lautolae*: Merli 2000: 192-198, Galasso 2006a: 263-268, Leiendecker 2019: 132-134, Berno 2023: 334-337; Proserpina: Schmitzer 2013: 617-619, Myers 2020: 408-417, Pasquali 2021, Delalande 2023a, Magnavacca 2025; Europa: Landolfi 1994, Reeves – Murgatroyd 2005.

²⁴ Newlands 1991: 252-254, Merli 2004a, Battistella 2012.

Il secondo punto è il ruolo cruciale del genere letterario come paradigma interpretativo. L'opposizione tra epica ed elegia, fin da subito riconosciuta come semplificazione riduttiva, è stata sostituita da Hinds con un'interpretazione sfumata e dinamica di questa categoria, problematizzata in modo consapevole e autoriflessivo dal poeta stesso: questo nuovo approccio ha innescato una sostanziale 'esplosione' degli studi sul genere letterario nei due poemi²⁵. Da un lato, nelle *Metamorfosi* è stata valorizzata la compresenza di elementi afferenti ai generi più disparati, che non solo mette in crisi l'affiliazione epica ma genera anche la percezione di un testo multiforme e omnicomprendente, antologico ed enciclopedico, dialogico e polifonico, ibrido e caleidoscopico, sperimentale e post-generico²⁶. Dall'altro lato, nei *Fasti* è stata rintracciata non solo un'analogia *poikilia*, ma anche una profonda tensione: quest'opera alla ricerca di un suo spazio negozia costantemente il proprio ambiguo statuto a cavallo tra poesia didascalica ed eziologica, sotto l'epica marziale ma sopra l'elegia amorosa²⁷. In questa nuova forma fluida la categoria di genere è costantemente rimasta la chiave di lettura privilegiata con cui interpretare il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* e il punto di partenza per aprire nuove prospettive²⁸.

Un esempio significativo è fornito dal capitolo dedicato alle storie di Pomona e Flora (*met.* 14.622-771 ~ *fast.* 5.183-378) nel recente libro di Sara Myers sulla rappresentazione letteraria dei giardini a Roma²⁹. Il rapporto tra i due brani viene interpretato in prima battuta come una riflessione metapoetica sui generi letterari e i loro confini: i *Fasti* si appropriano di elementi tipici del poema epico come la cosmogonia e la trasformazione, mentre le *Metamorfosi* adottano aspetti didascalici e modelli elegiaci propri del poema calendariale; allo stesso tempo, entrambi i brani condividono anche elementi estranei, come la matrice comico-satiresca e le riprese dall'elegia erotica. Questa riflessione sugli sconfinamenti in termini di generi letterari si allarga però ad abbracciare anche altri aspetti tematici (ruoli di genere, rappresentazione dello spazio) e strutturali (continuità, chiusura). Come accade nel capitolo di Myers, molti contributi recenti che si sono posti sulla scia di Hinds hanno innestato sulla linea inaugurata da Heinze ulteriori direttrici di ricerca: la comparazione in parallelo ha posto in evidenza modelli condivisi, diverse declinazioni narrative, interconnessioni strutturali e convergenze tematiche³⁰. Già da questo caso emblematico emerge

²⁵ Hinds 1987a: 115-134. Per gli sviluppi cfr. Harrison 2002: 85-89, Keith 2002, Farrell 2009, Aresi 2021.

²⁶ Solodow 1988: 17-25, Labate 1990: 960-965, Farrell 1992, Pianezzola 1999: 199-210, Jouteur 2001, Kenney 2009: 148 e Kenney 2011: XXV-XXVI. Sullo statuto epico delle *Metamorfosi* si veda il bilancio di Sharrock 2019 e Ntanou 2025: 5-12.

²⁷ Hinds 1992, Merli 2000, Miller 2002a: 181-182; cfr. Farrell 2004a. Sui proemi cfr. Miller 1991: 8-43, Hinds 1992: 84-90, 114-115, Stok 1990 [1992]: 67-71, Barchiesi 1994: 42-57, Mazurek 2010. Sulla *poikilia* cfr. già Santini 1973: 45-46.

²⁸ Cfr. e.g. Jouteur 2001: 63-64, 80-81, Schiesaro 2014: 99.

²⁹ Myers 2024: 116-134.

³⁰ La bibliografia specifica verrà fornita nei singoli capitoli. In generale basti rimandare alle considerazioni consuntive nelle recenti introduzioni generali: Volk 2010: 52, 60, Newlands 2015: 7-8, 99, 111, 120-121, Fulkerson 2016: 38-39, Morgan 2020: 81-82; cfr. anche Robinson 2011: 1-12, Heyworth 2018a: 114-116, Galasso 2023a: 59-60.

1. Introduzione

come i nuovi sviluppi dello studio del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* non adottino solo i due elementi privilegiati da Hinds, ma recuperino anche piste alternative aperte già nel saggio di Heinze³¹. Quest'ultimo, infatti, non si limita affatto ai doppioni, ma prende in considerazione anche una serie più ampia di confronti contenutistici e tematici e li valuta sotto molteplici prospettive. Allo stesso tempo, risulta abbandonata una lettura contrastiva di *Metamorfosi* e *Fasti*, i cui limiti non erano nascosti nemmeno da Heinze: tra i due poemi vengono osservati anche sovrapposizioni e sconfinamenti, che si rivelano tanto significativi quanto la complementarità e la contrapposizione.

Proprio da questa ritrovata consapevolezza della complessità del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* nasce l'esigenza di riesaminare la questione in modo globale. Un secolo dopo il saggio di Heinze, il rinnovamento degli studi che tra la fine del Novecento e i primi anni del nuovo millennio ha cambiato profondamente la percezione di Ovidio rende necessaria una nuova trattazione a tutto tondo del problema, che metta a sistema le numerose sfaccettature del legame tra i due testi rintracciate dai due filoni dell'intertestualità interna e della comparazione in parallelo. In tal senso, però, non basta ripercorrere e ampliare la lista dei contatti tra i due poemi o fornire una mappatura esaustiva delle modalità di interazione: occorre ripensare alla radice l'interazione tra le due opere come dimensione ermeneutica. Per raggiungere questo obiettivo si rivela fondamentale introdurre un nuovo paradigma di analisi, che sia capace non solo di coniugare le diverse dinamiche che legano *Metamorfosi* e *Fasti*, ma consenta anche di mettere a fuoco come il rapporto tra i due poemi incida sull'interpretazione di ciascuno di essi. Tale prospettiva è fornita dalla categoria di dittico.

1.2. La categoria di dittico

La categoria di dittico appartiene al lessico critico della storia dell'arte. Il termine si riferisce in senso proprio ai cosiddetti dittici consolari tardoantichi, che consistono in due immagini incise nel rivestimento di avorio di una coppia tavolette (δίπτυχον) unite tra loro da una cerniera³². Nel senso più ampio di 'coppia di opere d'arte accostate in modo significativo', il concetto di dittico è però già diffuso nella sensibilità estetica precedente, benché la documentazione risulti piuttosto limitata³³. Una testimonianza cruciale in quest'ottica è un'*ekphrasis* contenuta nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio. I due protagonisti fanno naufragio presso Pelusio in Egitto e visitano il tempio di Zeus Casio, dove è esposto un dittico di dipinti che accosta la liberazione di Andromeda a quella di Prometeo (Ach. Tat. 3.6.3-4)³⁴:

³¹ Sulla ricezione parziale e selettiva di Heinze negli studi successivi si veda il bilancio di Merli 2000: 10-19.

³² David 2007, Elsner 2024: 123-134; cfr. Citti – Ziosi 2007 per l'evoluzione lessicale del termine.

³³ Bartman 1988 discute alcuni casi nella statuaria; cfr. Newby 2022: 515-518 per qualche esempio tratto dai sarcofagi.

³⁴ Per un'ampia contestualizzazione del passo cfr. Hilton 2024: 86-94.

κατὰ δὲ τὸν ὀπισθόδομον ὀρῶμεν εἰκόνα διπλῆν. καὶ ὁ γραφεὺς ἐγγέγραπτο. Εὐάνθης μὲν ὁ γραφεὺς ἢ δὲ εἰκὼν Ἄνδρομέδα καὶ Προμηθεύς, δεσμῶται μὲν ἄμφω (διὰ τοῦτο γὰρ αὐτούς, οἶμαι, εἰς ἓν συνήγαγεν ὁ ζωγράφος)· ἀδελφαὶ δὲ καὶ τὴν ἄλλην τύχην αἰ γραφαί.

πέτραι μὲν ἄμφοιν τὸ δεσμοτήριον, θῆρες δὲ κατ' ἄμφοιν οἱ δῆμιοι, τῷ μὲν ἐξ ἀέρος, τῇ δὲ ἐκ θαλάσσης· ἐπίκουροι δὲ αὐτοῖς Ἀργεῖοι δύο συγγενεῖς, τῷ μὲν Ἡρακλῆς, τῇ δὲ Περσεύς, ὁ μὲν τοξεύων τὸν ὄρνιν τοῦ Διός, ὁ δὲ ἐπὶ τὸ κῆτος τοῦ Ποσειδῶνος ἀθλῶν. ἀλλ' ὁ μὲν ἴδρυται τοξαζόμενος ἐν γῆ, ὁ δὲ ἐξ ἀέρος κρέμαται τῷ πτερῶ.

Al di là della reale esistenza dell'opera descritta, il testo assume rilevanza cruciale come riflessione letteraria sulla categoria di dittico, di cui il narratore interpreta la genesi e descrive la fruizione³⁵.

L'idea di una composizione in dittico si fonda su un elemento iconografico che accomuna i due soggetti: il fatto che sia Andromeda sia Prometeo siano incatenati viene riconosciuto come spunto per l'unione delle due immagini in un'unica opera da parte dell'artista stesso (διὰ τοῦτο γὰρ αὐτούς, οἶμαι, εἰς ἓν συνήγαγεν ὁ ζωγράφος). Questa condivisione si sviluppa, nella creazione del pittore e nello sguardo dell'osservatore, attraverso le corrispondenze tra lo scenario selvatico con rocce e animali e tra le due scene di lotta con un mostro mandato da un dio, nell'interconnessione tra i due eroi argivi che intervengono per liberare i prigionieri e nei contrasti tra il mare e il cielo e tra un movimento verso l'alto e uno verso il basso. Sul piano testuale, queste dinamiche si traducono in una fitta trama di parallelismi, chiasmi, ripetizioni e antitesi, scandita da μὲν/δὲ e dall'isocolia. Tale breve introduzione si propone come chiave di lettura per le analisi dettagliate di ciascun dipinto, inserite subito dopo (3.7-8): poste l'una allo specchio dell'altra, le singole *ekphraseis* sviluppano analogie e variazioni nell'ordine e nell'ampiezza della descrizione, nella tipologia dei dettagli e nelle riflessioni estetiche sviluppate dal narratore.

In questa teorizzazione del dittico spiccano tre snodi fondamentali. In primo luogo, la duplice immagine è costituita da pitture sorelle (εἰκόνα διπλῆν ~ ἀδελφαὶ ... αἰ γραφαί): la categoria del dittico si colloca così a cavallo di configurazioni diverse del tema del doppio, tra la specularità da una parte, intesa come raddoppiamento, riflesso e inversione, e la gemellarità dall'altra, con enfasi sull'equivalenza, l'interdipendenza e l'inscindibilità³⁶. Allo stesso tempo, la chiave interpretativa del dittico è data dall'unitarietà della composizione (εἰς ἓν συνήγαγεν): sia che le due metà siano state concepite insieme oppure siano state giustapposte proprio sulla base della loro somiglianza, esse risultano congiunte a formare un'unica opera come sistema complesso e organico. Infine, il collegamento tra le due immagini in dittico è espresso in termini di immediata contiguità (3.7.9-

³⁵ Goldhill 1995: 72 «The diptych of Prometheus and Andromeda – incidently, the first example in Western art history of a pair of paintings being analysed precisely as a diptych with significant links». Il dibattito sulla concreta esistenza dell'opera è ancora aperto: cfr. D'Alconzo 2014, McHugh 2020.

³⁶ Per il tema del doppio e le sue declinazioni in prospettiva teorico-letteraria cfr. Fusillo 1998 [2012]. Su specularità e gemellarità nel mondo antico cfr. Bettini 1991, Mencacci 1996, Frontisi-Ducroux – Vernant 1997, Bartsch 2006.

1. Introduzione

3.8.1 τὸ μὲν τῆς Ἀνδρομέδας δρᾶμα τοῦτο. ἐξῆς δὲ τὸ τοῦ Προμηθέως ἐγγεγόνει): lo sguardo si sposta da una metà all'altra creando una sequenza lineare con cui le due immagini vengono lette per analogia e differenza, parallelismo e inversione, reduplicazione e complementarità.

L'idea di dittico che emerge dal passo di Achille Tazio non solo sembra riflettere una categoria ben definita nella riflessione estetica antica, ma si presta perfettamente a essere impiegata a proposito di Ovidio. Anzi, si può sostenere che il dittico costituisca un tratto distintivo della poetica ovidiana: basti pensare all'episodio paradigmatico di Eco e Narciso (*met.* 3.339-510), in cui la reduplicazione sonora della voce e lo sdoppiamento visivo dell'immagine si intrecciano a formare una coppia inscindibile e interdependente³⁷. Più in generale, il principio del dittico permea l'estetica ovidiana su molteplici livelli, dalla definizione di stilemi caratteristici all'organizzazione di interi brani, componimenti e opere all'interno del *corpus*.

Stilema e *Denkfigur*

Uno dei pochi aneddoti su Ovidio che non dipendono dai suoi stessi testi è l'episodio riportato da Seneca il Vecchio sulla scorta di una testimonianza di Albinovano Pedone (*contr.* 2.2.12). Un giorno gli amici chiesero a Ovidio di poter eliminare tre versi dalle sue opere e il poeta accettò a patto di poterne salvare altrettanti: come prevedibile, i versi eliminati dagli amici e quelli salvati da Ovidio si rivelarono essere gli stessi. A prescindere dall'autenticità, l'episodio risulta affascinante per la rappresentazione che dà del rapporto tra Ovidio e i suoi critici. Seneca riporta l'aneddoto per rintracciare in Ovidio un difetto tipico dei declamatori: il poeta ama i propri difetti (*non ignoravit uitia sua sed amavit*) e indulgendo al suo talento non riesce a tenersi a freno (*summi ingenii uiro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum sed animum*)³⁸. Ma al netto della lettura proposta da Seneca, l'Ovidio del racconto si dimostra capace di anticipare perfettamente i suoi critici: non solo rivendica il proprio diritto alla *licentia*, ma ne fa anche un caposaldo della propria poetica (*aiebat interim decentiorem faciem esse, in qua aliquis naeuos fuisset*)³⁹.

I due versi riportati nell'aneddoto (probabilmente il terzo non era menzionato) rintracciano la *licentia* ovidiana sul piano formale e stilistico:

semibouemque uirum semiuirumque bouem (*ars* 2.24)

et gelidum Borean egelidumque Notum (*am.* 2.11.10)

³⁷ Rosati 1983: 1-50, Fabre-Serris 1995: 182-189, Hardie 2002a: 143-172, Feldherr 2020; cfr. anche Stirrup 1976a, Fulkerson – Stover 2016: 9-15, Klein 2016a, Videau 2019: 338-357. Sulla *duplicitas* cfr. Hardie 2002a: 1-3, Badura 2022: 114-119.

³⁸ Berti 2007: 209-212, Berti 2016a: 15, 19-22, Peirano Garrison 2019: 66-68. Questi giudizi si ritrovano in Sen. *contr.* 9.6.11, Sen. *epist.* 114.11, Sen. *nat.* 3.27.13-14, Quint. *inst.* 4.1.77, 10.1.88, 10.1.93, 10.1.98.

³⁹ Cfr. *am.* 3.1.10 *et pedibus uitium causa decoris erat* (*ars* 3.295, *fast.* 3.495); cfr. Gibson 2003: 216. Sull'anticipazione della critica cfr. Casali 1997a, Casali 1998, Holzberg 2006. Per la rivendicazione della *licentia* cfr. Rosati 1979, Lyne 1984: 27-28.

I due pentametri si caratterizzano per l'artificiosità delle creazioni verbali e una spettacolare tornitura formale, ottenuta attraverso figure di posizione e di suono⁴⁰. In entrambi i casi questo virtuosismo converge nella ricerca della παρομοίωσις: omeoteleuto e omeoarcto, polittoto e omeoptoto, paronomasia e isocolia si combinano per creare coppie perfettamente bilanciate e caratterizzate da effetti di sovrapposibilità e inversione⁴¹. Questa figura corrisponde in sostanza alla categoria del dittico, concentrandone in piccolo i caratteri di gemellarità e specularità: il tratto caratteristico in cui gli amici riconoscevano un'espressione marcata della *licentia* ovidiana è dunque proprio la spiccata tendenza a costruire dittici.

La scelta dei versi inserisce lo stilema ovidiano in una precisa costellazione di riferimenti. La descrizione del minotauro si presta a misurare lo scarto da Virgilio (*Aen.* 6.25 *mixtumque genus prolesque biformis*), ma recupera anche uno sperimentalismo formale che risale a Empedocle: πολλὰ μὲν ἀμφιπρόσωπα καὶ ἀμφίστερνα φύεσθαι, / βουγενῆ ἀνδρόπρωρα, τὰ δ' ἔμπαλιν ἐξανατέλλειν / ἀνδροφυῆ βούκρανα (fr. 61.1-3 Diels – Kranz)⁴². L'enumerazione dei venti, invece, è topica fin da Omero (*Od.* 5.295-296) e spesso ispira organizzazioni formali raffinate⁴³, ma il loro valore geografico segna anche la prosecuzione di un tratto forse risalente a Cornelio Gallo: *Gallus et Hesperis et Gallus notus Eois, / et sua cum Gallo nota Lycoris erit* (*am.* 1.15.19-20)⁴⁴.

Rispetto ai suoi precedenti, però, lo stilema individuato nell'aneddoto assume in Ovidio una portata ben maggiore. Come emerge dall'ampia rassegna offerta da Jean-Marc Frécaut e dallo studio sistematico di Jeffrey Wills, le dinamiche di reduplicazione gemellare e inversione speculare caratterizzano in maniera endemica i distici ovidiani⁴⁵:

saeuus uterque puer, natus uterque dea (*ars* 1.18)

quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor (*am.* 2.19.36)

Castori Amyclaeo et Amyclaeo Polluci (*her.* 8.71)

ulmus amat uitem, uitis non deserit ulmum (*am.* 2.16.41)

ut tenuit domus una duos, domus una tenebit;

oscula aperta dabis, oscula aperta dabis (*her.* 4.143-144)

⁴⁰ Rosati 1979: 132 n. 46, Davis 2023: 12, Galasso 2023b: 566. Tratti stilistici affini (e identici emistichi) si ritrovano in *trist.* 4.7.11-18, altro contesto in cui si fa riferimento alla *licentia* dei poeti: cfr. Rosati 1979: 129-131, Kelly 2018.

⁴¹ McKeown 1998: 237. Per la definizione della παρομοίωσις cfr. Anax. Lamps. 28.1.

⁴² Rusten 1982, Sharrock 1994: 128-131; cfr. anche Kelly 2018: 677-678. Sul minotauro ovidiano cfr. anche *her.* 10.102 *ardua parte uirum dextera parte bouem*.

⁴³ I paralleli sono raccolti in McKeown 1998: 235. Per Ovidio cfr. in particolare *ars* 2.431-432, *trist.* 1.2.27-30.

⁴⁴ McKeown 1989: 412, Wills 1996: 415. Cfr. anche *ars* 3.537, Prop. 2.3a.43-44, ma già Cinna fr. 6 Blänsdorf.

⁴⁵ Frécaut 1972: 45-58; Wills 1996: 176-177, 228-231, 249-250, 254-261, 264, 276, 278, 296-297, 304-306, 326-328; cfr. anche Galinsky 1975: 193-197. Frings 2005: 65-90 inquadra questi fenomeni nella tendenza ovidiana all'autoripetizione. Sulla tornitura formale come criterio per difendere *her.* 8.71 dai sospetti di interpolazione cfr. Rosati 1999a: 405.

1. Introduzione

spectabat terram: terram spectare decebat;

maesta erat in uultu: maesta decenter erat (*am.* 2.5.43-44)

A questi esempi si può aggiungere il fenomeno tipicamente ovidiano del distico ecoico, in cui il secondo pentametro replica o varia il primo emistichio dell'esametro⁴⁶:

militat omnis amans et habet sua castra Cupido;

Attice crede mihi, militat omnis amans (*am.* 1.9.1-2)

Naso legendus erat tum cum didicistis amare;

idem nunc uobis Naso legendus erit (*rem.* 71-72)

Lo stilema non si limita al solo distico elegiaco, all'interno del quale è profondamente connaturato, ma si estende anche all'esametro stichico delle *Metamorfosi*. Bömer individua due tipologie di raddoppiamento speculare, l'una entro il singolo verso, l'altra estesa a due versi contigui⁴⁷:

serpentem spectas? et tu spectabere serpens (*met.* 3.98)

saepe pater dixit «generum mihi, filia, debes»;

saepe pater dixit «debes mihi, nata, nepotes» (*met.* 1.381-382)

Il principio della reduplicazione articola anche strutture via via più ampie, come nella descrizione delle grida di Cerere alla ricerca di Proserpina (*fast.* 4.483-486)⁴⁸:

perque uices modo 'Persephone!' modo 'filia!' clamat,

clamat et alternis nomen utrumque ciet;

sed neque Persephone Cererem nec filia matrem

audit, et alternis nomen utrumque perit.

Questo stilema arriva anche a organizzare interi componimenti. Il caso più evidente è l'elegia in cui il poeta si lamenta di essere innamorato di due *puellae* contemporaneamente (*am.* 2.10.5-8)⁴⁹:

utraque formosa est, operosae cultibus ambae,

artibus in dubio est haec sit an illa prior;

⁴⁶ McKeown 1987: 110-111, McKeown 1989: 260-261, Wills 1996: 430-433.

⁴⁷ Bömer 1969: 117, 474-475; cfr. anche Wills 1996: 417-418 e Galasso 2023b: 558-568. Sull'andamento per coppie binarie della narrazione ovidiana nelle *Metamorfosi* cfr. Esposito 1992; sulla duplicazione cfr. anche Lateiner 2013.

⁴⁸ L'effetto è glossato da *uices, alternis, utrumque*; cfr. Hinds 1987a: 119-120, Hardie 2002a: 247. Fantham 1998: 184 raccoglie altri esempi; cfr. Sharrock 1994: 132-133 (*ars* 2.59-62), Scheidegger Lämmle 2016: 202-204 (*rem.* 381-386).

⁴⁹ L'enfasi sul tema del raddoppiamento si può anche legare alla posizione centrale di questa elegia all'interno della raccolta: cfr. Hardie 2004: 158-159. Per il valore programmatico e metapoetico dell'elegia cfr. anche Keith 1994: 36-37.

pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa,
et magis haec nobis et magis illa placet.

Il ritmo dei parallelismi e delle antitesi concretizza lo sdoppiamento descritto nel testo (*am.* 2.10.10 *diuiduumque tenent alter et alter amor*), collegando il piano espressivo a quello tematico in modo iconico⁵⁰. Un andamento simile ricorre già nella confessione dell'*ambitiosus amor* del poeta, capace di apprezzare qualsiasi donna trovando il lato positivo di ciascuna (*am.* 2.4.17-22):

siue es docta, places raras dotata per artes;
siue rudis, placita es simplicitate tua.
est quae Callimachi prae nostris rustica dicat
carmina: cui placeo, protinus ipsa placet;
est etiam quae me uatem et mea carmina culpet:
culpantis cupiam sustinuisse femur.

Questi pochi distici bastano a illustrare il virtuosismo di inversioni e reduplicazioni che strutturano l'intera elegia: tutto il catalogo è scandito per coppie (e talvolta terne) antitetiche⁵¹. In questa prospettiva, la retorica della geminazione non costituisce soltanto un riflesso dei temi sul piano dell'*ornatus* poetico, ma si imposta piuttosto come principio fondamentale che guida l'*inuentio* e la *dispositio* del testo. La categoria del dittico passa così dalla forma dell'espressione alla forma del contenuto e la figura stilistica diventa figura di pensiero, secondo una dinamica ben esplorata da Emilio Pianezzola e Garth Tissol a partire dalle *Metamorfosi*⁵².

L'aneddoto riportato da Seneca il Vecchio non individua dunque una semplice idiosincrasia formale di Ovidio, riconosciuta dai lettori e rivendicata dall'autore: la reduplicazione gemellare e speculare, ovvero il principio del dittico, è anche una vera e propria *Denkfigur* della poetica ovidiana, che procede per coppie, osserva gli stessi fenomeni da punti di vista complementari e duplica costantemente i suoi personaggi e i suoi temi. Questo principio estetico, che recupera e reinventa in modo originale la prassi retorica della *disputatio in utramque partem*, ispira non solo singoli testi, ma anche i rapporti tra i testi stessi e più in generale l'organizzazione del *corpus*⁵³.

⁵⁰ In questa prospettiva il fenomeno è ampiamente descritto in Lateiner 1990: 223-228.

⁵¹ Questo è il principale sviluppo originale rispetto ai modelli properziani (Prop. 2.22a, 2.25.41-46): cfr. Labate 1977: 321-327, McKeown 1998: 65-67. Per una lettura metapoetica delle reduplicazioni cfr. Keith 1994: 33-35.

⁵² Pianezzola 1999: 29-42, 211-222 (metafora); Tissol 1997: 11-88 (sillessi); cfr. anche Wheeler 1999: 11-13, Hardie 2002a: 228-236. Sull'etimologia (§4.1) cfr. Keith 1992: 31-36, 85-92 e Keith 2001, Myers 1992, Wheeler 1997. Per specularità e riflesso cfr. Videau 2019: 327-406 a partire dal terzo libro delle *Metamorfosi*.

⁵³ Schiesaro 2002: 70-71 «rhetoric, the technique of shaping reality and its interpretation according to shifting points of view and more or less preordained patterns, can indeed be seen as the unifying *episteme* of Ovid's poetry». Su Ovidio e i *dissoi logoi* cfr. Hardie 2004: 152 n. 4, Schmitzer 2013: 618-619. Per l'*in utramque* cfr. Granatelli 1990, Dimatteo 2019.

Dittici di componimenti, dittici di opere

Un'altra elegia degli *Amores* strutturata secondo la *Denkfigur* del dittico è quella in cui il poeta passa in rassegna le accuse di infedeltà mosse dalla *puella* in ogni situazione (*am.* 2.7). In questo caso, però, il raddoppiamento speculare non si limita all'andamento per coppie (*am.* 2.7.7-10), ma si sviluppa soprattutto nel rapporto con il componimento successivo (*am.* 2.8): mentre nella prima elegia il poeta risponde all'accusa di intrattenere un rapporto erotico con Cypassis, la schiava acconciatrice di Corinna, nella seconda si rivolge proprio a Cypassis, dolendosi del fatto che la loro relazione è stata scoperta e minacciando di confessare tutto se la schiava non vorrà continuare a concedersi.

Tra i due testi, strettamente legati dal ruolo del personaggio di Cypassis (*am.* 2.7.23 *ornandis illa est operosa capillis* ~ 2.8.1 *ponendis in mille modos perfecta capillis*), abbondano i rimandi incrociati: se nel primo componimento il poeta si giustificava dicendo che non è plausibile amare una schiava, nel secondo invece ritratta citando come *exempla* Agamennone e Achille (*am.* 2.7.19-22 ~ 2.8.9-14); il giuramento che chiude il primo componimento è puntualmente invalidato nel secondo (*am.* 2.7.27-28 ~ 2.8.17-20); il rischio di doppio gioco da parte della schiava si rovescia nel ricatto del poeta (*am.* 2.7.25-26 ~ 2.8.25-26)⁵⁴. Attraverso questo rapporto di reduplicazione e rovesciamento, la palinodia si struttura retoricamente come una *disputatio in utramque partem*: la dichiarazione di innocenza diventa ammissione di colpevolezza⁵⁵. Più in generale, la dinamica di raddoppiamento speculare salda i due testi in un sistema unitario: come suggerito da John Henderson in un (doppio) contributo fondamentale per l'elaborazione teorica della categoria del dittico, ciascuna delle due elegie fornisce quel che manca nell'altra e dalla loro stretta sinergia si genera un dialogo che apre svariate possibilità interpretative⁵⁶.

Un esempio ancora più chiaro di impostazione in dittico è fornito dalla coppia di elegie dedicata alle *tabellae* (*am.* 1.11-12)⁵⁷. Nel primo componimento il poeta si rivolge all'ancella Nape e le affida una lettera di invito a letto da consegnare a Corinna, ma all'inizio dell'elegia successiva le tavolette ritornano con una risposta negativa. In questo caso la forma del dittico assume un valore

⁵⁴ Per un'analisi dettagliata delle risonanze tra i testi cfr. Jäger 1967: 9-14, Davis 1977: 98-107. Proprio nell'articolazione raddoppiata sta l'innovazione ovidiana rispetto ai modelli properziani dei componimenti: cfr. Ziogas 2021: 115-117.

⁵⁵ Sulla finzione giudiziaria delle due elegie cfr. Jäger 1967: 11, 14, 42, Watson 1983, Ziogas 2021: 117-123, Shayne 2024.

⁵⁶ Henderson 1991: 52-53 «Once we begin to read the two poems as specially linked, paired, matched diptych, [...] we discover in the pair of them what we may even (absurdly, or not so absurdly) call "a sort of dialogue". [...] 2, 8 offers a 'counterpoint' to 2, 7 that sets up a *Gedichtpaar* to quiver with a kaleidoscopic productivity of meaning upon meaning, the criss-cross of dis-course»; Henderson 1992: 39 «What you learn and (don't) forget from 2, 8 is that you do not "know" 2, 7. Ever. But you do re-read it. You have, after all, always already re-read it: for that is the intertextual supplementarity that obtains between the two poems». Sugli spazi ermeneutici aperti dalla prospettiva del dittico cfr. anche Damon 1990: 287 «The pair amounts to something better and more Ovidian than the sum of its parts».

⁵⁷ Per alcune letture e interpretazioni di questi due testi cfr. Dimundo 2000: 239-274, Tronchet 2000, Papaioannou 2008, Pasco-Pranger 2012.

spiccatamente autoriflessivo: i due testi gemelli e speculari riproducono il formato delle tavolette, cioè il dittico in senso proprio che è protagonista delle due elegie⁵⁸. Il rapporto in dittico si fonda anche in questo caso sulla continuità narrativa: la situazione e i personaggi della prima elegia si ritrovano nella seconda e i due componimenti si configurano come due atti di uno stesso sviluppo drammatico. La coerenza narrativa investe anche il piano della temporalità: tutta la prima elegia è proiettata al futuro, anticipando con apprensione la lettura della lettera e l'invio della risposta, mentre la seconda è rivolta verso il passato e ripercorre cosa è andato storto nella consegna. Se dunque la prima metà punta in avanti innescando l'attesa di un completamento, lo sguardo retrospettivo della seconda conferisce un senso di chiusura.

Questa circolarità prende forma nei rapporti di parallelismo e rovesciamento tra le due elegie. All'inizio del secondo componimento ricompare il personaggio di Nape, che apriva anche il primo testo, e il poeta sembra darle di nuovo istruzioni in vista di ulteriori consegne (*am.* 1.12.5 *iterum ... memento*). A prima vista, anche la seconda elegia comincia come un carme di accompagnamento (*am.* 1.12.7 *ite hinc*), ma si scopre subito che in questo caso si tratta di una maledizione contro le infide tavolette che hanno tradito il poeta. Proprio le *dirae* contro le *tabellae*, che il poeta vorrebbe vedere gettate in mezzo alla strada e distrutte dal passaggio dei carri o riutilizzate come registri di tribunale (*am.* 1.12.13-14, 23-26), rovesciano la loro esaltazione come *litterae laureatae* e il desiderio di consacrarle come *ex uoto* nella conclusione della prima elegia (*am.* 1.11.25-28). Ma non è solo il secondo testo a riscrivere il primo: già il primo prepara il suo ribaltamento nel secondo. Il riferimento al legno all'interno dell'epigramma di dedica che chiude il primo componimento (*am.* 1.11.28 *at nuper uile fuistis acer*) anticipa i riferimenti dispregiativi alla materialità delle *tabellae* che scandiscono il secondo testo (*am.* 1.12.7 *funebria ligna, 13 inutile lignum*) e più nello specifico la sezione di maledizioni contro l'albero che le ha prodotte (*am.* 1.12.15-20)⁵⁹.

Dittici di componimenti come quelli appena menzionati non sono un'innovazione ovidiana: questa tipologia viene sperimentata già in Properzio e Catullo e risale almeno all'epigramma ellenistico⁶⁰. In Ovidio, però, l'impostazione in dittico raggiunge un nuovo livello di complessità e un'elaborazione assai più raffinata rispetto ai suoi modelli, diventando al contempo anche assai frequente. Ciò risulta ancora più chiaro se accanto ai dittici in senso proprio, cioè quelli legati da una stretta coerenza di situazioni e personaggi⁶¹, si considerano anche raddoppiamenti più laschi

⁵⁸ Hardie 2002a: 1-2. Un simile rapporto tra raddoppiamento speculare e tema delle *tabellae* si ha anche nel carme di Catullo per la restituzione dei *pugillaria*, fondato su reduplicazioni e rovesciamenti: cfr. Catull. 42.11-12, 19-20, 24.

⁵⁹ Henderson 1991: 75, Bettenworth 2016: 224-228. Per i dettagli cfr. Jäger 1967: 15-20, Davis 1977: 76-85.

⁶⁰ Si vedano le trattazioni complessive di Jäger 1967 e Davis 1977. Per le origini nell'epigramma ellenistico cfr. Kirstein 2002 e Kirstein 2022, Ypsilanti 2005; Kutzko 2006 aggiunge anche Herod. 6-7; su Call. *Lav. Pall. e Dem.* cfr. Heyworth 2004.

⁶¹ Agli esempi già menzionati si possono aggiungere *am.* 2.2-3, 2.13-14 (cfr. Holzberg 1997: 63-65, Leventi 2024), ma anche *am.* 2.9 e 3.11, trasmesse come elegie unitarie ma interpretabili come dittici (cfr. Damon 1990).

1. Introduzione

di tipo tematico: coppie dislocate (*am.* 1.4 ~ 2.5, 2.19 ~ 3.4, 2.11 ~ 2.16; *Pont.* 1.1 ~ 3.9, 1.4 ~ 3.1) e giustapposizioni significative (*am.* 1.4-5, 2.3-4, 2.11-12, 2.15-16; *trist.* 1.8-9, 3.5-6, 3.12-13, 4.4-5, 5.2-3, 5.8-9; *Pont.* 3.7-8) scandiscono in modo assai riconoscibile tutte le raccolte poetiche ovidiane⁶². Un caso paradigmatico è fornito delle *Heroides*: se tutta la seconda serie di lettere è evidentemente articolata per dittici nella forma di missive e risposte, nella prima invece coppie di componimenti si possono individuare tra epistole giustapposte (*her.* 1 ~ 2) oppure distanti ma legate tra loro (*her.* 6 ~ 12). Questa modalità di organizzazione interna si estende inoltre anche ai poemi maggiori. La struttura calendariale dei *Fasti* si presta bene a creare dittici: la giustapposizione di due episodi nella stessa data genera coppie significative e più in generale intere sequenze si organizzano in perfetto parallelismo tra loro. Le stesse dinamiche si osservano anche nella continuità lineare del racconto nelle *Metamorfosi*: nel settimo libro, per esempio, l'uccisione di Pelia è immediatamente accostata al ringiovanimento del fratello Esone, di cui offre un raddoppiamento e un rovesciamento (*met.* 7.159-293, 297-393), mentre le narrazioni contrapposte di Eaco e Cefalo congiungono in un dittico la peste di Egina e la storia d'amore infelice di Cefalo e Procri (*met.* 7.501-865)⁶³.

Infine, il principio del dittico guida l'organizzazione delle opere ovidiane non soltanto al loro interno, ma anche nei loro rapporti reciproci, cioè nella strutturazione del *corpus*: un buon esempio in tal senso è costituito da *Amores* e *Heroides*⁶⁴. La cronologia relativa della produzione erotica è notoriamente un groviglio che resiste ai tentativi di dipanarlo, ma non risulta fuori luogo ipotizzare una sovrapposizione almeno parziale della storia compositiva di queste due raccolte, che nello sguardo retrospettivo dell'*Ars amatoria* sono presentate l'una accanto all'altra (*ars* 3.343-346)⁶⁵. D'altra parte, nella ben nota elegia degli *Amores* in cui il poeta passa in rassegna la sua produzione precedente, quasi la metà del testo discute proprio delle *Heroides* (*am.* 2.18.21-38)⁶⁶. Le lettere delle eroine costituiscono in effetti una perfetta controparte degli *Amores* fin dagli aspetti più generali: le due opere hanno un'estensione sovrapponibile e probabilmente condividono la strutturazione in tre libri⁶⁷. I contenuti delle due opere sono inoltre intrecciati in modo speculare: negli *Amores* ricorrono spesso *exempla* che fanno riferimento ai personaggi del mito, mentre nelle *Heroides* questi ultimi sono protagonisti di situazioni tipiche del mondo elegiaco. Si può osservare poi anche una

⁶² Per gli *Amores* cfr. Stirrup 1976b, McKeown 1987: 96-97, Dimundo 2000: 240-241, Hardie 2002a: 55-59, Oliensis 2019, Ingleheart 2024. Per i *Tristia* cfr. Hardie 2002a: 300-306, Franklinos 2024: 183-186 e per le *Epistulae ex Ponto* cfr. Holzberg 1997: 196-197, Galasso 1995: 35-39, Gärtner 2005: 2-5.

⁶³ Bömer 1976b: 279, Kenney 2011: 275. Cfr. e.g. Littlewood 2002 su *fast.* 6.473-636.

⁶⁴ Un esempio estremo è l'accostamento di *Ibis* al secondo libro dei *Tristia*: cfr. Schiesaro 2011: 86-89.

⁶⁵ Per il problema della cronologia relativa cfr. McKeown 1987: 74-89; Harrison 2017: 192 suggerisce una composizione in parallelo. Thorsen 2014: 9-39 propone di interpretare l'intreccio della cronologia interna come uno stimolo a leggere tutta la produzione erotica come un blocco unitario. Sull'interpretazione del passo dell'*Ars* cfr. Gibson 2003: 237-238.

⁶⁶ Un rinvio esplicito in senso opposto (dalle *Heroides* agli *Amores*) è escluso dal formato della raccolta di epistole.

⁶⁷ McKeown 1987: 91-92, Holzberg 1997: 27, 43, 84-85, Thorsen 2014: 30-31, Donninelli 2024a.

precisa complementarità in termini di spazio, tempo e voci: all'unica voce maschile del poeta che vive nel presente di Roma risponde la pluralità di voci femminili delle eroine del passato mitico greco⁶⁸. Infine, sul piano storico-letterario, le due raccolte si possono considerare come sviluppi paralleli e divergenti del genere elegiaco e in particolare della sua declinazione properziana: da un lato gli *Amores* tentano un rinnovamento dall'interno, in chiave di consapevolezza autoironica e di recupero di modelli epigrammatici e comici; dall'altro le *Heroides* creano un'alternativa originale, che interagisce con testi epici e tragici.

Questa modalità di accostamento in dittico si affianca all'altra dinamica che organizza il rapporto tra opere ovidiane: la concatenazione lineare⁶⁹. L'esempio canonico è fornito dalle *Heroides* doppie, con cui il poeta prosegue in modo nuovo la prima raccolta di epistole di eroine. La stessa strategia è adottata anche per le opere didascaliche: questo sistema unitario e compatto si struttura come una progressiva espansione del nucleo originario attraverso l'aggiunta di un libro destinato alle donne e poi dei *Remedia* che rovesciano l'intero discorso. Tale dinamica di prosecuzione prende forma in raccordi editoriali espliciti che configurano il terzo libro dell'*Ars* come continuazione rispetto ai primi due (*ars* 2.745-746, 3.1-2) e i *Remedia* come coda conclusiva della serie (*rem.* 71-72)⁷⁰. Il caso estremo si raggiunge nella poesia dell'esilio, che è tutta scandita per addizione: i libri dei *Tristia* si aggiungono gli uni agli altri in una prosecuzione lineare (e.g. *trist.* 5.1.1-2) e le *Epistulae ex Ponto* costituiscono un prolungamento del medesimo discorso in forma diversa (*Pont.* 1.1.15-18)⁷¹.

Il principio del dittico e quello della concatenazione lineare non costituiscono dinamiche contrapposte nell'articolazione del *corpus* ovidiano, ma si specchiano l'uno nell'altro. Se da un lato la seconda metà del dittico si struttura spesso come prosecuzione della prima, dall'altro la continuazione si traduce perlopiù in una palinodia o in un raddoppiamento speculare. Anzi, la diacronia del principio additivo punta proprio a richiudersi in una sincronia simile a quella del dittico, attraverso dinamiche di ciclicità e ripetizione se non addirittura con revisioni e riedizioni. Questi margini di convergenza non obliterano però la differenza fondamentale tra i due principi organizzativi del *corpus* ovidiano: nel dittico le due opere si impostano fin da principio secondo un dialogo paritetico, bidirezionale e circolare, mentre la continuazione riscrive e reinventa *ex post* l'opera a cui si aggiunge, così da farne la prima metà di una coppia. Al contrario della gemellarità e

⁶⁸ Tarrant 1995: 68, Holzberg 1997: 27-28, 79, 83, Thorsen 2014: 29-30.

⁶⁹ Su questo principio cfr. Citroni 1995: 442-459, Scheidegger Lämmle 2016: 194-196.

⁷⁰ Per la strutturazione e la cronologia dei quattro libri cfr. Gibson 2003: 37-39, Rimell 2022: XVIII, LXXV-LXXVII; cfr. però anche Sharrock 1994: 18-20, Holzberg 1997: 102, 111-112. Su continuazioni e raccordi editoriali nei testi antichi cfr. La Penna 1985: 84-91, Cameron 1995: 114-118, 156-160, Gibson 2000. Il rapporto tra *Ars* 3 e *Remedia* è in realtà piuttosto sfumato: la cronologia relativa non è del tutto irreversibile (cfr. Murgia 1986a: 86-94, Murgia 1986b) e forse le due opere potrebbero essere lette in dittico (Gibson 2003: 39 n. 106; cfr. anche Rimell 2022: XIV-XV, LXVII-LXVIII, LXXI-LXXII).

⁷¹ Galfré 2023. Per la cronologia cfr. Syme 1978: 37-47.

1. Introduzione

della specularità del dittico, nella continuazione uno dei due testi esiste comunque prima e senza l'altro e il loro rapporto prevede una direzione privilegiata, benché non irreversibile.

In sintesi, il dittico di opere costituisce solo il livello più generale di una forma di pensiero che, come si è visto fin qui, articola su svariati livelli l'estetica ovidiana: riconoscere in *Metamorfosi* e *Fasti* un dittico, secondo un'intuizione di Edward Kenney, significa dunque applicare ai due testi una *Denkfigur* profondamente radicata nella poetica di Ovidio⁷². La creazione di dittici di opere non è però un'esclusiva ovidiana: esempi precedenti si possono rintracciare sia nella poesia augustea sia nella prosa tardo-repubblicana. Nell'ottica di un'analisi tipologica, l'approfondimento di alcuni di questi casi, in particolare quello ciceroniano di *De re publica* e *De legibus*, può offrire preziosi termini di confronto per costruire una fisionomia dettagliata di questa categoria (Appendice II). Allo stesso tempo, già gli esempi ovidiani raccolti e discussi in queste pagine forniscono lo spunto per mettere più precisamente a fuoco cosa significa leggere un dittico. Tanto i singoli versi quanto le coppie di componimenti e di intere opere delineano due dimensioni compresenti in questa prospettiva: l'organizzazione di un sistema e i suoi effetti sulle singole parti che lo costituiscono. Per chiarire meglio questi due punti centrali, può essere utile introdurre brevemente alcuni riferimenti teorici che consentono di raffinare la definizione della categoria di dittico oltre le metafore di gemellarità e specularità.

In primo luogo, il dittico si presta a essere analizzato attraverso gli strumenti concettuali forniti dalla teoria dei sistemi, soprattutto nella formulazione di Niklas Luhmann⁷³. I due elementi che compongono il dittico formano un'unità organica, caratterizzata da unicità e individualità e ben distinta rispetto a ciò che la circonda: il sistema è autoreferenziale e il rapporto con i contesti esterni passa attraverso l'interazione interna delle parti. Tale interazione segue logiche immanenti e autonome di auto-organizzazione, in cui le relazioni tra i vari elementi si condizionano e regolano a vicenda, selezionandosi o escludendosi reciprocamente, con crescente ma ordinata complessità. Le parti che formano il sistema entrano così in un rapporto di profonda interpenetrazione e mutua dipendenza: questa interrelazione si può descrivere sotto forma di comunicazione, cioè di scambio costante di informazioni, talvolta anche conflittuale e contraddittorio. Il dittico concretizza dunque i principi generali di *unitas multiplex*, *coincidentia oppositorum* e *concordia discors*.

⁷² Kenney 2005, Kenney 2009: 143 «The two poems were clearly designed as a literary diptych, a combined *chef d'œuvre*»; cfr. anche Feldherr 2010: 199 («two sides»), Battistella 2012: 99-100, Martínez Astorino 2021: 12, 25. Altre metafore spesso impiegate colgono la specularità (Heinze 1919 [1960]: 314 «einander gegenüberstellt», Herter 1948: 133 «Gegenstück»; Hinds 1987a: 76 «foil»; cfr. anche Feldherr 2010: 238) e la gemellarità («companion pieces», «twin poems»: Farrell 2004b: 45 n. 7 e Farrell 2013b: 58, Feldherr 2010: 147, 238, Battistella 2012: 102, Pasquali 2021: 98, 110; cfr. Robinson 2006: 214 «sister piece»). La metafora di dittico è sviluppata in un altro contesto da Hinds 2020: 61-76.

⁷³ Luhmann 1984 [1990]. Un analogo riferimento alla teoria dei sistemi è proposto in Badura 2022: 192.

L'interrelazione tra le due metà del dittico si può inoltre interpretare in termini di co-appartenenza: tale prospettiva, che affonda le radici nella ricerca ontologica di Martin Heidegger (*Zusammengehörigkeit*), porta con sé la domanda sul rapporto tra identità e alterità e invita dunque a considerare come ciascuno dei due elementi del binomio rappresenti per l'altro un *alter idem*, incidendo in quanto tale sulla sua definizione e sulla sua percezione. In quest'ottica, si rivelano pregnanti due categorie applicate da Henderson nell'interpretazione delle elegie in dittico negli *Amores*: il supplemento e il dialogo. Da un lato, il supplemento appartiene alla riflessione teorica di Jacques Derrida: nel dittico una pienezza si aggiunge a un'altra pienezza, ma al contempo vi si insinua dentro e la soppianta; il secondo elemento si rivela da sempre inscritto nel primo e lo altera in un gioco di reciproca inestricabilità, interferenza e infinito rimando straniante⁷⁴. Dall'altro, il principio di dialogicità attua il circolo ermeneutico descritto da Hans-Georg Gadamer: le due metà del dittico si pongono in un rapporto continuo di domanda e risposta e questa dialettica diventa il fondamento della scoperta dell'alterità e dell'auto-comprensione, in un movimento circolare che procede dalla tensione iniziale verso una fusione degli orizzonti⁷⁵.

Ricavare da questa costellazione eterogenea di riferimenti teorici una categoria coerente di dittico è un compito che trascende gli obiettivi e i limiti di questo lavoro. Ciononostante, questi accenni essenziali consentono quanto meno di costruire un lessico critico adatto a descrivere e interpretare il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti*⁷⁶. Allo stesso tempo, questa breve panoramica teorica mette a fuoco la preminenza del rapporto immanente tra i testi rispetto alla progettazione autoriale del dittico: a un simile approccio conduce anche una rivalutazione del problema della cronologia relativa delle due opere.

1.3. Ripensare la cronologia

Un elemento intuitivamente centrale per impostare un rapporto sinergico tra *Metamorfosi* e *Fasti* è la loro contemporaneità: poiché sono stati scritti nello stesso momento, i due poemi vanno anche letti insieme⁷⁷. Al netto dei tentativi inconcludenti di districare l'ordine di composizione dei singoli brani (§1.1), la scrittura in parallelo dei due testi costituirebbe la prova fondamentale della loro progettazione come dittico da parte dell'autore. Ma come spesso accade all'interno del *corpus* ovidiano la questione della cronologia relativa si rivela piuttosto complessa.

⁷⁴ Derrida 1967 [1969]: 163-187, 352-355. L'idea di supplemento per *Metamorfosi* e *Fasti* è accennata in Schwindt 2024: 226.

⁷⁵ Gadamer 1960 [1983]; cfr. anche Gadamer 1993 [1995]: 45-64, 291-370.

⁷⁶ Su specchio e riflesso cfr. Derrida 1967 [1969]: 41, Gadamer 1993 [1995]: 187. Altre metafore ricorsive sono quelle dell'economia e del gioco: Derrida 1967 [1969]: 332, 351; Gadamer 1960 [1983]: 226-291, 995-997, Gadamer 1993 [1995]: 77-85. Su *différence* e dialogo cfr. Derrida 1967 [1969]: 190, Gadamer 1993 [1995]: 352.

⁷⁷ Heinze 1919 [1960]: 308, Hinds 1987a: 77.

1. Introduzione

Non c'è dubbio che la stesura delle due opere avvenga sostanzialmente nello stesso momento, tra la conclusione della produzione erotica e il decreto di *relegatio* a Tomi (2-8 d.C.)⁷⁸. Tuttavia, a giudicare dai testi per come trasmessi, quando Ovidio venne allontanato da Roma i due poemi erano a stadi piuttosto diversi di elaborazione: le *Metamorfosi* si presentano pressoché concluse, mentre i *Fasti* sono interrotti a metà. Questa sproporzione, che sembra mettere in dubbio un'elaborazione pienamente parallela, ha suggerito varie ipotesi di scaglionamento dei periodi di composizione: sulla base di alcune assenze nei *Fasti*, in particolare quelle legate a Tiberio, Ronald Syme fissa l'interruzione del poema calendariale già al 4 d.C., mentre Geraldine Herbert-Brown ne sposta l'inizio della stesura agli ultimi anni prima della *relegatio*⁷⁹.

In questo quadro si inserisce inoltre il problema della datazione delle *Heroides* doppie. Benché sia spesso collocata durante l'esilio⁸⁰, la composizione della seconda serie di epistole di eroine forse non va allontanata troppo dalla perspicace iniziativa di Sabino, che scrivendo alcune risposte alle lettere della prima raccolta (*am.* 2.18.27-34) aveva fornito lo spunto per la prosecuzione dell'opera. Alcuni dettagli metrici e stilistici suggeriscono in effetti una collocazione delle *Heroides* doppie a ridosso di *Metamorfosi* e *Fasti*⁸¹. Magari proprio l'avvio di questo nuovo progetto può giustificare il fatto che la composizione del poema calendariale resti indietro rispetto all'altra metà del dittico: le sei lettere in distici sembrano quasi prendere il posto della seconda esade dei *Fasti*.

D'altra parte, risulta problematico determinare precisamente a che punto fosse il lavoro sui *Fasti* al momento della *relegatio*. Lo stato paradossale in cui è trasmesso il poema, al contempo incompleto e rivisto, lascia ampi margini di incertezza (Appendice III): da un lato sarebbe una coincidenza quantomeno singolare se il decreto d'esilio fosse arrivato proprio quando Ovidio aveva raggiunto la metà dell'opera; dall'altro, sebbene il testo si interrompa al mese di giugno, è difficile dimostrare che il poeta non avesse abbozzato o almeno progettato gli ultimi sei libri⁸². A questo si aggiunge la spinosa questione della revisione del poema durante l'esilio, che separa ulteriormente il momento di composizione dei *Fasti* da quello delle *Metamorfosi*.

⁷⁸ L'ipotesi di un avvio già negli ultimi anni del I sec. a.C. ha basi fragili: cfr. Peeters 1939: 21-31, McKeown 1987: 78.

⁷⁹ Syme 1978: 28-35, Herbert-Brown 1994: 220-233. La tesi di Syme, ripresa da Knox 1986: 4-6 e corroborata da Bömer 1988: 221, è stata rilanciata con argomenti biografici da Luisi 2004.

⁸⁰ Per la discussa datazione delle *Heroides* doppie cfr. Heyworth 2016: 143-148.

⁸¹ Kenney 1996: 21 nota che il caratteristico *-que Ovidianum* nella sua forma negativa (*nec, neque*) si riscontra solo in *Metamorfosi*, *Fasti* e *Heroides* 16-21 (cfr. Kenney 2002: 43-45, Kenney 2011: 408). La clausola polisillabica del pentametro, di solito usata come indizio di datazione durante l'esilio, presenta uno sviluppo progressivo: nei *Fasti* e nelle *Heroides* doppie è eccezionale, mentre nella produzione dell'esilio diventa stabile e cresce fino al picco del quarto libro delle *Epistulae ex Ponto*: cfr. Gärtner 2005: 38, Ceccarelli 2018: 95-96, 289. Altri fatti metrici che accostano le *Heroides* alla produzione dell'esilio sono perlopiù compatibili anche coi *Fasti*: cfr. Ceccarelli 2014. I contatti tematici e intertestuali individuati da Harrison 2017: 200 e Thorsen 2018: 259-265 sono meno stringenti per determinare i rapporti cronologici.

⁸² Ursini 2019a: 67-68 (cfr. Ursini 2024: 10-11) ritiene invece che alla partenza *fast.* 5-6 non fossero ancora ultimati.

Per superare queste difficoltà occorre un cambio di prospettiva: a prescindere dall'effettiva composizione in parallelo, intuitivamente chiara ma con vari elementi di incertezza, una lettura in dittico di *Fasti* e *Metamorfosi* si può fondare sulla costruzione immanente del *corpus* ovidiano. I due poemi si presentano appaiati sia nella precedente produzione erotica, sia nella successiva poesia dell'esilio e in tal senso l'autore sancisce la stretta sinergia tra i due testi nel suo progetto poetico complessivo, anche al di là dei dettagli contingenti della cronologia relativa.

Metamorfosi e Fasti nella poesia erotica

Nella produzione erotica di Ovidio le prime sperimentazioni con quelli che saranno poi i temi caratteristici di *Metamorfosi* e *Fasti* prendono forma in parallelo. Il terzo libro degli *Amores* riserva un certo spazio alla narrazione mitologica, ma allo stesso tempo propone anche rappresentazioni di cerimonie sacre⁸³. Basti confrontare l'elegia in cui il poeta illustra la *facunda licentia uatum* con un lungo catalogo di miti, molti dei quali di argomento metamorfico (*am.* 3.12), e quella in cui viene descritto in chiave eziologica il rito per Giunone a Falerii (*am.* 3.13): questi due componimenti, accostati quasi in dittico alla fine degli *Amores*, sembrano indicare due strade appaiate che si aprono quando la parabola dell'elegia erotica si avvia verso la conclusione⁸⁴. Lo stesso tipo di affioramento parallelo si ritrova anche nella produzione didascalica. Il primo libro dell'*Ars amatoria* propone un racconto eziologico e antiquario sull'origine dei *ludi* come occasione di seduzione e rapimento (*ars* 1.101-130) e offre un'intera sezione di tipo calendariale (*ars* 1.399-418)⁸⁵. Allo stesso tempo, però l'*Ars* e i *Remedia* contengono anche diverse ampie narrazioni mitologiche e non manca nemmeno una digressione cosmogonica (*ars* 2.467-474)⁸⁶.

Questi brani si prestano a essere letti come *specimina* di sviluppi futuri e potrebbero suggerire una progettazione o persino un avvio di composizione in parallelo di *Metamorfosi* e *Fasti* già durante la produzione erotica. Occorre tuttavia restare in guardia contro il rischio di forzature teleologiche, tanto più perché i temi eziologici e mitologici non sono affatto estranei né all'elegia d'amore né alla poesia didascalica⁸⁷. Una tale interpretazione viene però suggerita retrospettivamente dal poeta stesso nella costruzione del proprio *corpus*. Nell'ultimo libro degli *Amores* è inscritto un percorso di uscita dall'elegia erotica alla luce del quale le aperture verso gli argomenti eziologici e la narrazione mitologica gettano ponti verso nuovi orizzonti: la ripresa di tali temi in *Metamorfosi* e *Fasti* proietta

⁸³ Sui *sacra* in *Amores* 3 in rapporto coi *Fasti* cfr. Miller 1991: 44-57, Hinds 2005: 211-213; cfr. anche Kenney 2009: 144.

⁸⁴ Holzberg 1997: 72. Per una lettura in dittico di *am.* 3.12-13 cfr. Schmitzer 2013: 615-617, Oliensis 2019: 46-52.

⁸⁵ Landolfi 2005, Labate 2006; Feeney 2007: 202-209, Miller 2025.

⁸⁶ La sezione cosmogonica non anticipa solo quelle contenute nei primi libri di *Metamorfosi* e *Fasti* (Labate 2010a: 196), ma anche la *Kulturentstehung* di *fast.* 4.91-114; Labate 1984: 144-146.

⁸⁷ McKeown 1987: 96, Labate 1999: 141-143 e Labate 2006: 195-196, Gibson 2003: 359.

1. Introduzione

su queste sperimentazioni lo statuto di anteprime prolettiche⁸⁸. Ancor più concretamente, *Fasti* e *Metamorfosi* rielaborano alcuni episodi già presenti nell'*Ars amatoria*, che vengono così reimpostati come effettive anticipazioni dei poemi successivi⁸⁹.

Questa strategia di riconfigurazione teleologica della produzione precedente, su cui si fonda la costruzione immanente del *corpus* ovidiano, viene esplicitata nelle dichiarazioni metapoetiche di *Metamorfosi* e *Fasti*: entrambi i poemi si presentano come la realizzazione della μετάβασις εἰς ἄλλο γένος prospettata nel congedo dalla produzione erotica. Gli *Amores* si chiudono con un addio al genere elegiaco e la promessa di un'opera più impegnativa (*am.* 3.15.15-20):

culte puer puerique parens Amathusia culti,
aurea de campo uellite signa meo:
corniger increpuit thyrsos grauiore Lyaeus;
pulsanda est magnis area maior equis.
imbelles elegi, genialis Musa, ualete,
post mea mansurum fata superstes opus.

Il riferimento a Bacco e al *grauior thyrsus* preannuncia chiaramente una produzione drammatica, come del resto era stato anticipato fin dall'apertura dell'ultimo libro, quando il poeta aveva ricevuto da Tragedia in persona l'invito a dedicarsi a generi più elevati, pur riuscendo a strappare una breve proroga del rapporto con Elegia (*am.* 3.1.23-26, 67-70):

tempus erat thyrsos pulsum grauiore moueri;
cessatum satis est; incipe maius opus.
materia premis ingenium; cane facta uirorum: 25
"haec animo" dices "area digna meo est" [...].
exiguum uati concede, Tragoedia, tempus: 67
tu labor aeternus; quod petit illa, breue est».
mota dedit ueniam. teneri properentur Amores,
dum uacat: a tergo grandius urget opus.

Una tragedia, però, c'è già stata: nella penultima elegia del secondo libro, il poeta ha raccontato della sua produzione tragica, che si è rivelata in realtà solo una parentesi prima del ritorno a quella erotica (*am.* 2.18.13-18). La tensione che si genera tra questi brani innesca un cortocircuito interpretativo: la conclusione del secondo libro proietta nel passato lo slancio del terzo verso la

⁸⁸ Sull'uscita dall'elegia erotica alla fine degli *Amores* cfr. Bretzigheimer 2001: 146-152, Harrison 2002: 81-82, Hutchinson 2008: 177-199. Per gli *Amores* come programma dell'intera carriera cfr. Boyd 1997: 203-223, von Albrecht 2000.

⁸⁹ Per i dopponi tra *Ars* e *Metamorfosi* cfr. Daams 2003. Sul ratto delle Sabine tra *Ars* e *Fasti* cfr. Labate 2003. Sul rapporto tra *Remedia* e *Metamorfosi/Fasti* cfr. Rimell 2022: XXVII-XXXII.

tragedia, così che le promesse di un *grandius opus* nell'ultimo libro si riconfigurano come un nuovo annuncio di μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, non necessariamente tragico⁹⁰.

In questa prospettiva la chiusa degli *Amores* si allinea con l'attacco al *Liur* che costituisce il proemio al mezzo dei *Remedia Amoris* (*rem.* 389-396):

rumpere, Liur edax: magnum iam nomen habemus;
 maius erit, tantum, quo pede coepit, eat. 390
 sed nimium properas: uiuam modo, plura dolebis,
 et capiunt anni carmina multa mei.
 nam iuuat et studium famae mihi creuit honore;
 principio cliui noster anhelat equus.
 tantum se nobis elegi debere fatentur, 395
 quantum Vergilio nobile debet epos.

Anche in questo caso lo sguardo retrospettivo sulla carriera elegiaca, i cui successi sono paragonati a quelli della produzione epica di Virgilio, si combina con l'anticipazione di imprese letterarie di maggiore impegno, che garantiranno al poeta fama ancor più grande. Tanto la cornice dell'ultimo libro degli *Amores* quanto il proemio al mezzo dei *Remedia Amoris* portano dunque a conclusione la traiettoria dell'elegia erotica ovidiana rovesciando la μετάβασις εἰς ἄλλο γένος che le aveva dato inizio: se nelle elegie incipitarie degli *Amores* il poeta passava (non per sua volontà) dai progetti epici alla poesia elegiaca (*am.* 1.1, 2.1), qui invece la produzione erotica arriva a conclusione con la promessa di un nuovo progetto poetico di statuto maggiore rispetto a quanto già sperimentato⁹¹.

La fisionomia di questa nuova impresa rimane piuttosto vaga: il *maius opus* preventivato da Tragedia ha connotazioni maschili ed epiche (*am.* 3.1.25 *cane facta uirorum*), mentre nei *Remedia* l'espressione *quo pede coepit* (*rem.* 390) può suggerire sviluppi in metro elegiaco⁹². Proprio questa incertezza lascia pensare che la chiusa degli *Amores* e il proemio al mezzo dei *Remedia* possano puntare al duplice progetto epico ed elegiaco di *Metamorfosi* e *Fasti*⁹³. È il poeta stesso a proporre retrospettivamente questa identificazione presentando entrambe le opere come la realizzazione del progetto annunciato a conclusione della carriera erotica.

⁹⁰ Tale cortocircuito (cfr. Schmitzer 2013: 613; *contra* Bretzigheimer 2001: 46-47, Harrison 2017: 193) è legato alla questione della riedizione degli *Amores*, su cui cfr. Citroni 1995: 443-447, Holzberg 1997: 41-43, Bretzigheimer 2001: 91-94, Martelli 2013: 35-67, Beck 2014. Allo stesso modo si possono leggere le parole di Medea in *her.* 12.212 *nescioquid ... maius*, che prospettano tanto la tragedia, quanto l'ampia sezione delle *Metamorfosi* a lei dedicata (cfr. Hinds 1993: 41-43, Williams 2012: 49, 66-67; per una lettura diversa cfr. Barchiesi 1993: 344-345).

⁹¹ Per la μετάβασις εἰς ἄλλο γένος cfr. Labate 1999 e Landolfi 2018, con ulteriore bibliografia e ampia raccolta di paralleli.

⁹² Miller 1991: 2. Per le connotazioni di genere di *facta uirorum* cfr. Kenney 2009: 141, McKeown – Littlewood 2023: 29-30; sul rapporto tra tragedia ed epica negli *Amores* cfr. Bretzigheimer 2001: 76-90.

⁹³ Labate 1999: 141.

1. Introduzione

Nei *Fasti* l'identificazione è esplicita e ripetuta in due sedi proemiali. Dapprima si incontra all'inizio del secondo libro, quando il poeta, riprendendo la metafora odeporica che caratterizza il proemio al mezzo dei *Remedia* (*rem. 394 principio cliui noster anhelat equus*), rievoca la sorprendente μετάβασις εἰς ἄλλο γένος rispetto alla produzione erotica (*fast. 2.3-8*)⁹⁴:

nunc primum uelis, elegi, maioribus itis:
exiguuum, memini, nuper eratis opus.
ipse ego uos habui faciles in amore ministros, 5
cum lusit numeris prima iuuenta suis.
idem sacra cano signataque tempora fastis:
ecquis ad haec illinc crederet esse uiam?

La seconda istanza si ha invece all'inizio del quarto libro, in cui il dialogo proemiale con Venere sviluppa la cornice del terzo libro degli *Amores* (*fast. 4.1-18*):

«Alma, faue – dixi – geminorum mater Amorum»;
ad uatem uoltus rettulit illa suos;
«quid tibi – ait – mecum? certe maiora canebas.
num uetus in molli pectore uolnus habes?»
«scis, dea – respondi – de uolnere». risit, et aether 5
protinus ex illa parte serenus erat.
«saucius an sanus numquid tua signa reliqui?
tu mihi propositum, tu mihi semper opus.
quae decuit primis sine crimine lusimus anni;
nunc teritur nostris area maior equis. 10
tempora cum causis, annalibus eruta priscis,
lapsaque sub terras orta que signa cano.
uenimus ad quartum, quo tu celeberrima mense:
et uatem et mensem scis, Venus, esse tuos».
mota Cytheriaca leuiter mea tempora myrto 15
contigit et «coeptum perfice – dixit – opus».
sensimus, et causae subito patuere dierum:
dum licet et spirant flamina, nauis eat.

Le riprese sono evidenti: l'apostrofe a Venere collima con quella che apre l'ultima elegia degli *Amores* (*geminorum mater Amorum* ~ *am. 3.15.1 tenerorum mater Amorum*); la stizzita replica della dea rievoca i progetti di superamento della poesia erotica (*certe maiora canebas* ~ *am. 3.1.24 maius opus, 70 grandius ... opus*); il poeta si affretta a negare di aver mai abbondato i *signa* di Venere, con schietta

⁹⁴ Miller 1991: 21-29, Robinson 2011: 58-59.

palinodia del precedente congedo (*numquid tua signa reliqui? ~ am. 3.15.16 aurea de campo uellite signa meo*); il beneplacito della dea ripropone quello di Tragedia (*mota ~ am. 3.1.9 mota dedit ueniam*)⁹⁵.

Se dunque i *Fasti* si prospettano come l'*area maior* preventivata alla fine degli *Amores* (*fast. 4.12 = am. 3.15.18*, cfr. anche 3.1.26), nondimeno anche le *Metamorfosi* si presentano come il *maius opus* annunciato nel congedo dalla produzione erotica⁹⁶. Mentre però nei *Fasti* tale identificazione è ampiamente e ripetutamente sviluppata, nell'essenziale proemio delle *Metamorfosi* la riscrittura della μετάβασις εἰς ἄλλο γένος è ridotta ai minimi termini: *di, coeptis (nam uos mutastis et illa) | adspirate meis (met. 1.2-3)*. L'incontro divino e la trasformazione poetica sono racchiusi nelle cinque parole dell'inciso, che presenta il poema come il risultato di una metamorfosi che replica e rovescia l'inizio degli *Amores*. Proprio il parallelismo con i *Fasti* corrobora questa interpretazione della parentesi, che si è fatta strada a partire dal recupero della lezione *et illa*⁹⁷. La scena proemiale degli *Amores* è infatti richiamata anche nel passo dei *Fasti*: Venere ricorda i tentativi epici del giovane Ovidio (*certe maiora canebas ~ am. 1.1.1-2, 2.1.11-12*), mentre il poeta rievoca la ferita che l'ha trasformato in poeta elegiaco (*scis dea ... de uulnere ~ am. 1.1.21-26*); la risata della dea ripropone quella di Cupido (*risit ~ am. 1.1.3*) e la benedizione col mirto rinnova la consacrazione alla poesia d'amore (*am. 1.1.29*)⁹⁸. Entrambi i testi chiudono così il cerchio in significativa complementarità: da un lato con abbondanza di dettagli, dall'altro con un densissimo accenno, *Metamorfosi* e *Fasti* si presentano come il compimento del percorso di ascesa letteraria annunciato nel congedo dalla carriera erotica, con un'inversione della metamorfosi che le aveva dato avvio.

Non bisogna però perdere di vista l'elemento di sorpresa inscritto in questa duplice μετάβασις εἰς ἄλλο γένος: la trasformazione e la novità su cui insistono i proemi ribadiscono come sia le *Metamorfosi* sia i *Fasti* costituiscano progetti diversi da quelli tracciati alla fine degli *Amores* o alla metà dei *Remedia*. Al contempo, entrambe le opere non segnano una cesura radicale, ma proprio il richiamo programmatico alla produzione erotica invita a riflettere sulla persistenza di quest'ultima nei poemi maggiori⁹⁹. Sotto tutti e due gli aspetti, comunque, *Metamorfosi* e *Fasti* occupano lo stesso spazio nella costruzione immanente del *corpus*, che a prescindere dalla reale cronologia si fonda sulla traiettoria ascendente nella gerarchia dei generi letterari secondo il modello virgiliano¹⁰⁰.

⁹⁵ Bömer 1958: 205-206, Miller 1991: 29-34, Hinds 1992: 86-87, Barchiesi 1994: 45-46, Fantham 1998: 88, 92, Schmitzer 2013: 614, Chiu 2016: 149-151.

⁹⁶ Le *Metamorfosi* sono il *maius opus* in *trist. 2.63*; cfr. Kenney 2009: 141, Ingleheart 2010: 98, Rimell 2022: XXVI-XXVII.

⁹⁷ Barchiesi 2005: 138-140 con bibliografia; cfr. in particolare Kenney 1976: 47-50, Kovacs 1987, Wheeler 1999: 16-17.

⁹⁸ Fantham 1998: 90, 93; cfr. Hinds 1992: 91-93. Entrambi i brani interagiscono con *ars 1.23-30*, *ars 3.43-56* e *rem. 1-40*, snodi in cui viene giustificata la continuità del *corpus* malgrado le metamorfosi del poeta: cfr. Gildenhard – Zissos 2000a.

⁹⁹ Miller 1991: 23-24, Barchiesi 1994: 49-50, Newlands 1995: 55-56, Gildenhard – Zissos 2000a: 75-76, Robinson 2011: 62-63, Chiu 2016: 151-154. Per alcuni esempi nei *Fasti* cfr. Green 2008a: 181-184, Miller 2013: 245-252.

¹⁰⁰ Labate 1999: 139-140, Tarrant 2002: 23-24, Farrell 2004b, Barchiesi – Hardie 2010: 59-62, Schmitzer 2013: 605-608, Scheidegger Lämmle 2016: 184-189, 206-213, Harrison 2017: 195-197, Delvigo 2020: 41-44; cfr. anche Rosati 2001: 39-40.

Metamorfosi e Fasti nella poesia dell'esilio

L'accostamento in dittico di *Metamorfosi* e *Fasti* si riscontra anche lungo tutta la poesia dell'esilio: i riferimenti alle due opere spesso si incrociano tra loro (*trist.* 1.7.4, *Pont.* 4.8.57-64) e i temi di entrambi i poemi affiorano insieme nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*¹⁰¹. Questa giustapposizione emerge nel modo più esplicito alla fine del secondo libro dei *Tristia*, quando il poeta, in un'ampia retrospettiva sulla propria produzione, oppone alle opere erotiche le sue imprese più impegnative (*trist.* 2.547-562):

ne tamen omne meum credas opus esse remissum,
saepe dedi nostrae grandia uela rati.
sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos,
cumque suo finem mense uolumen habet, 550
idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,
et tibi sacratum sors mea rupit opus;
et dedimus tragicis sceptrum regale tyrannis¹⁰²,
quaeque grauis debet uerba cothurnus habet;
dictaque sunt nobis, quamuis manus ultima coeptis 555
defuit, in facies corpora uersa nouas.
atque utinam reuoces animum paulisper ab ira,
et uacuo iubeas hinc tibi pauca legi,
pauca, quibus prima surgens ab origine mundi
in tua deduxi tempora, Caesar, opus: 560
aspicies quantum dederis mihi pectoris ipse,
quoque fauore animi teque tuosque canam.

L'immagine dei *grandia uela* (548) richiama i brani di *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* discussi nella sezione precedente e introduce un trittico di opere maggiori: tra *Fasti* (549-552) e *Metamorfosi* (555-562) è inserita la produzione tragica (553-554), secondo un'articolazione basata non tanto sulla cronologia relativa, ma soprattutto sulla gerarchia dei generi letterari (elegia eziologica, tragedia, epica). I due poemi che incorniciano il dramma posto al centro vengono richiamati con la medesima strategia dell'auto-citazione da brani fortemente programmatici (550 ~ *fast.* 1.724; 559-560 ~ *met.* 1.3-4)¹⁰³.

¹⁰¹ Hinds 1999, Martelli 2013: 164-187; Hinds 2005: 203-207, 213-218, 225-230. Per i riferimenti incrociati cfr. Galasso 2008, Rosati 2012: 297, Myers 2014a: 730-732, Heyworth 2018a: 112 n. 16, Franklinos 2022: 688, 692-693, 698-699.

¹⁰² Accetto le congetture *sceptrum* (Francius) per *scriptum* e *tyrannis* (Housman) per *cothurnis*: cfr. Ingleheart 2010: 394.

¹⁰³ Entrambe le autocitazioni sono imperfette: 550 *uolumen* ~ *fast.* 1.724 *libellus*; 560 *in tua* ~ *met.* 1.4 *ad mea*. Nel primo caso vari editori preferiscono la lezione dei manoscritti dei *Tristia* che presentano lo stesso testo dei *Fasti* (Trappes-Lomax 2006: 631 n. 1, Ingleheart 2010: 392), ma la variazione è difesa dalle sostituzioni sinonimiche che caratterizzano la parafrasi del proemio delle *Metamorfosi*: 556 *in facies corpora uersa nouas* ~ *met.* 1.1-2 *in noua ... mutatas ... formas | corpora*.

Fasti e *Metamorfosi* si presentano inoltre in forme del tutto sovrapponibili: entrambe le opere sono atti di omaggio ad Augusto (551 *tuo ... scriptum sub nomine, Caesar* ~ 560 *in tua deduxi tempora, Caesar, opus*)¹⁰⁴ e risultano sostanzialmente compiute benché interrotte dalla *relegatio* a Tomi (549 *scripsi, 552 sors mea rupit opus* ~ 555-556 *dictaque sunt nobis, quamuis manus ultima coeptis | defuit*)¹⁰⁵.

Questa presentazione non corrisponde alla forma in cui i due poemi sono tramandati. Il testo delle *Metamorfosi* non sembra così incompiuto come il poeta suggerisce e l'idea che si tratti di un'opera encomiastica, introdotta attraverso una vistosa auto-correzione (*in tua ... tempora, Caesar* ~ *ad mea ... tempora*), è una esagerazione piuttosto palese. Dall'altra parte il testo dei *Fasti*, al di là della nuova dedica a Germanico, si presenta dimezzato rispetto ai dodici libri menzionati dal poeta¹⁰⁶. Una spregiudicata manipolazione della verità non stupisce in un'opera come il secondo libro dei *Tristia*, caratterizzato da tendenziose riletture della propria produzione poetica e dell'intera storia letteraria¹⁰⁷, ma anziché fermarsi alla constatazione dell'inattendibilità di Ovidio occorre mettere a fuoco quale funzione abbia questa deformazione dei dati. Non è difficile riconoscere il tentativo, da parte del poeta, di presentare le *Metamorfosi* come una nuova *Eneide*, opera incompiuta ma dal chiaro valore panegiristico, e di prospettare l'esistenza di un poema calendariale in onore di Augusto pronto per la pubblicazione¹⁰⁸. Lo stesso approccio si può estendere anche alla giustapposizione tra *Metamorfosi* e *Fasti*: occorre domandarsi non solo quanto sia affidabile l'immagine del *corpus* offerta in questi versi, ma soprattutto quali effetti essa produca nella presentazione dei due poemi.

Per valutare questa testimonianza bisogna brevemente ricostruire la storia editoriale di *Metamorfosi* e *Fasti* durante la *relegatio*. La situazione delle *Metamorfosi* è illustrata già nell'elegia centrale del primo libro dei *Tristia*, in cui viene descritta la pubblicazione del poema (*trist.* 1.7): dopo il tentativo del poeta di bruciare l'opera prima della partenza per Tomi, il testo è stato messo in circolazione pur in mancanza di una revisione finale¹⁰⁹. La vicenda è riassunta nell'epigramma che il poeta chiede di aggiungere all'inizio del poema (*trist.* 1.7.33-40):

hos quoque sex uersus, in prima fronte libelli
si praeponendos esse putabis, habe:

¹⁰⁴ Per le *Metamorfosi* come poema encomiastico cfr. *trist.* 2.63-66 (cfr. Rosati 2012: 297-298). L'invito alla lettura delle *Metamorfosi* (557-558) rispecchia *fast.* 2.17-18 *ergo ades et placido paulum mea munera uultu | respice*.

¹⁰⁵ L'espressione *rupit opus*, qui riferita ai *Fasti*, trova riscontro a proposito delle *Metamorfosi* in *trist.* 1.7.14 *infelix domini quod fuga rupit opus*: Hinds 1987a: 10, Barchiesi 1994: 265-266, Heyworth 2018a: 112-114, Heyworth 2019: 7, Ursini 2019a: 57, Franklino 2022: 686; cfr. anche 551 *nuper scriptum* ~ *trist.* 1.1.118 *nuper ab exequiis carmina rapta meis*.

¹⁰⁶ Sul problema dell'esistenza della seconda metà dei *Fasti* si veda l'Appendice III.

¹⁰⁷ Per un'analisi esemplare in questo senso cfr. Gibson 1999.

¹⁰⁸ Hinds 1987a: 137 n. 23, Holzberg 1997: 45-46, Barchiesi 1994: 266, Tissol 2005, Franklino 2022: 687-688, Miller 2024: 115-116.

¹⁰⁹ Una simile rappresentazione è ripetuta in *trist.* 2.63-64, 3.14.19-24. Per un'analisi dell'elegia cfr. Hinds 1985: 21-24.

1. Introduzione

'orba parente suo quicumque uolumina tangis, 35
his saltem uestra detur in urbe locus.
quoque magis faueas, haec non sunt edita ab ipso,
sed quasi de domini funere rapta sui.
quicquid in his igitur uitii rude carmen habebit,
emendaturus, si licuisset, eram'.

Nelle sue linee essenziali non risulta molto diverso il destino toccato ai *Fasti*: anch'essi restano incompiuti ma raggiungono comunque la comunità dei lettori, indipendentemente dal fatto che sia stato il poeta a curarne la pubblicazione oppure che l'opera sia stata recuperata dopo la morte tra le carte dell'autore¹¹⁰. Questa somiglianza complessiva sembra poter illuminare reciprocamente le tracce lasciate dalle vicende editoriali su ciascuna delle due opere. Da una parte, il fatto che i *Fasti* siano stati rimaneggiati durante la *relegatio* ha incoraggiato la ricerca di possibili revisioni o aggiunte anche nelle *Metamorfosi*¹¹¹. Viceversa, la presenza nella tradizione manoscritta delle *Metamorfosi* di presunte varianti d'autore, che potrebbero essersi conservate proprio a causa della pubblicazione accidentata dell'opera in esilio, ha fatto sospettare che anche per i *Fasti* si possano rintracciare analoghe persistenze¹¹².

Ma una comparazione più attenta fa emergere in realtà le profonde differenze tra le storie editoriali dei due poemi. In primo luogo, il livello di incompiutezza è del tutto incomparabile: se nei *Fasti* per come trasmessi manca la seconda esode e la prima mostra chiari segni di imperfezione, nelle *Metamorfosi* invece non emerge di fatto nessun elemento che possa far pensare a un poema non finito. Allo stesso modo, le tracce di revisione sono assai diverse: al netto dei casi più obliqui e sfuggenti, nei *Fasti* ci sono ampi brani chiaramente inseriti in un secondo momento e sezioni in cui la voce narrante fa esplicito riferimento alla nuova condizione dell'esilio, mentre nelle *Metamorfosi* non si riconoscono aggiunte altrettanto evidenti, benché il narratore non eviti affatto di inserire nel racconto mitologico accenni alla propria contemporaneità. Infine, anche i tempi di revisione e pubblicazione delle due opere risultano piuttosto differenti. Se già nel primo libro dei *Tristia* il poeta presuppone la diffusione delle *Metamorfosi* e non c'è ragione di dubitare che il testo per come trasmesso non dipenda proprio da questa prima circolazione, gli eventuali rimaneggiamenti andrebbero ricondotti al breve momento tra il decreto di *relegatio* e la partenza per Tomi. La revisione dei *Fasti*, invece, si colloca cronologicamente in una fase diversa: benché non si possa

¹¹⁰ Sul problema della pubblicazione dei *Fasti* si veda l'Appendice III.

¹¹¹ Segal 1969: 290-291, Kovacs 1987: 462-465, Sharrock 1994: 171-173, Holzberg 1997: 46, Putnam 2001: 182-183, Hardie 2015: 623, Harrison 2017: 198-199; cfr. anche Berti 2024: 155 n. 33. Per le diverse posizioni sulla revisione dei *Fasti* si veda l'Appendice III.

¹¹² Peeters 1939: 386-400, Tarrant 1983: 266 n. 2, AWC 1997: VII, Parroni 2010: 138. Per le *Metamorfosi* l'ipotesi è stata oramai accantonata: cfr. Tarrant 1982: 354, Tarrant 2004: vi, xxxiv-xxxv, Galasso 2006b: 107-112 con bibliografia.

escludere che il poeta abbia ripreso in mano l'opera a più riprese durante tutto l'esilio, il ruolo di Germanico come dedicatario della versione rivista sposta il periodo di riscrittura agli ultimi anni della vita di Ovidio, soprattutto in corrispondenza con le *Epistulae ex Ponto*¹¹³.

A uno sguardo ravvicinato, quindi, la somiglianza tra le vicende editoriali di *Fasti* e *Metamorfosi* si rivela soltanto apparente. Le due opere prendono con tutta probabilità strade diverse dopo la *relegatio*: le *Metamorfosi*, giunte a una forma pressoché definitiva, vengono pubblicate a ridosso della partenza per Tomi senza grandi interventi che rechino traccia della nuova situazione del poeta; i *Fasti* invece rimangono inediti forse fino agli ultimi anni di vita del poeta, quando compaiono in forma incompiuta e rivista. In tal senso, l'espressione *rupit opus* con cui Ovidio descrive l'effetto della *relegatio* su entrambe le opere (*trist.* 1.7.14 = 2.552) finisce per indicare anche lo smembramento del dittico: le due metà raggiungono il pubblico in momenti assai diversi e in una forma almeno in parte rielaborata rispetto all'impostazione originale. La giustapposizione tra *Fasti* e *Metamorfosi* nel secondo libro dei *Tristia* risulta dunque piuttosto tendenziosa e proprio in quanto tale diventa un elemento significativo: presentando le due opere l'una accanto all'altra, la produzione dell'esilio crea un effetto prospettico che nasconde la divergenza in termini di storia compositiva e continua piuttosto a tenere strettamente appaiati i due testi.

Al di là delle testimonianze esplicite, il parallelismo tra *Metamorfosi* e *Fasti* viene costruito soprattutto attraverso la riconfigurazione di entrambi i poemi dalla prospettiva dell'esilio. Le strategie di auto-ricezione messe a punto nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* proiettano in modo retrospettivo su tutte e due le opere l'esperienza biografica del poeta esule, reimpostandone la lettura in una chiave nuova¹¹⁴. In questo senso, le riprese di episodi delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* nella poesia dell'esilio, più che fornire possibili indizi per identificare interventi di revisione e fissarne la cronologia, si prestano a essere interpretate come riscritture che interpolano *ex post* la prospettiva di Tomi nelle due opere interrotte dalla *relegatio*. Come nel caso delle vicende editoriali, però, la prospettiva del dittico può aiutare a mettere a fuoco non solo le analogie, ma anche le differenze.

Nelle *Metamorfosi* il caso forse più celebre è il commento autoriale che introduce la storia di Atteone (*met.* 3.138-142):

prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas
 causa fuit luctus alienaque cornua fronti
 addita uosque, canes, satiatae sanguine erili. 140
 at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,
 non scelus inuenies; quod enim scelus error habebat?

¹¹³ Per il problema della cronologia di revisione dei *Fasti* si veda l'Appendice III.

¹¹⁴ Hinds 1985: 20-21, 25-27; cfr. anche Tarrant 2002: 29-30, Martelli 2013: 152-160, Myers 2014b.

1. Introduzione

Parole chiave come *crimen ed error* e il tema dello *scelus* preterintenzionale creano un chiaro legame con ragioni della colpevolezza di Ovidio e con la sua linea di difesa contro tali accuse¹¹⁵. Atteone stesso, in effetti, ricompare come *exemplum* nella lunga apologia rivolta ad Augusto (*trist.* 2.103-108):

cur aliquid uidi? cur noxia lumina feci?
cur imprudenti cognita culpa mihi?
inscius Actaeon uidit sine ueste Dianam: 105
praeda fuit canibus non minus ille suis.
scilicet in superis etiam fortuna luenda est,
nec ueniam laeso numine casus habet.

Sulla base di questo contatto con la poesia dell'esilio, è stato proposto che l'introduzione al brano di Atteone nelle *Metamorfosi* possa essere stata aggiunta dopo la condanna. Benché l'ipotesi non si possa escludere positivamente, è difficile dimostrarla: il commento del narratore quadra bene con il contesto intra- e intertestuale del brano, il tema dello *scelus* punito è appropriato alla temperie politico-culturale già prima della *relegatio* e la ripresa nei *Tristia* assume pieno significato se si suppone che il brano delle *Metamorfosi* fosse già noto ai lettori¹¹⁶. Ciononostante, l'auto-ricezione del mito di Atteone nei *Tristia* proietta sulle *Metamorfosi* l'esperienza del poeta durante la *relegatio*, così da inscrivere retrospettivamente nel poema una lettura dalla prospettiva dell'esilio¹¹⁷.

La medesima dinamica si riscontra anche nei *Fasti*. Un esempio emblematico è il racconto della secessione dei flautisti a Tivoli (*fast.* 6.657-666)¹¹⁸:

temporibus ueterum tibicinis usus auorum
magnus et in magno semper honore fuit:
cantabat fanis, cantabat tibia ludis,
cantabat maestis tibia funeribus. 660
dulcis erat mercede labor: tempusque secutum
quod subito gratae frangeret artis opus.
adde quod aedilis, pompam qui funeris irent,
artifices solos iusserat esse decem.
exilio mutant Urbem Tiburque recedunt: 665
exilium quodam tempore Tibur erat.

¹¹⁵ I paralleli sono raccolti in Bömer 1969: 488 e Ingleheart 2010: 121-122.

¹¹⁶ Per i dubbi sull'identificazione dell'aggiunta cfr. Bömer 1969: 488-489, Aresi 2015: 156-158; sul contesto inter- e intra-testuale dell'apostrofe cfr. anche Barchiesi 2007: 146-148, 150-151. Per il clima di suscettibilità politica e la tendenza alla repressione dei letterati già prima della *relegatio* di Ovidio cfr. Knox 2004, Johnson 2008: 10-21.

¹¹⁷ Williams 1994: 174-176, Tola 2008, Ingleheart 2010: 126, Schmitzer 2013: 619-621, Knox 2016: 181-184.

¹¹⁸ Sui problemi testuali e storiografici cfr. Oakley 2005: 396-398, 678-680, Littlewood 2006: 197-199, 203-204, Fusi 2010.

Il termine *exilium*, tutt'altro che scontato per indicare un allontanamento volontario in segno di protesta, e l'espressione *subito gratae frangeret artis opus* possono senz'altro richiamare la *relegatio* del poeta, tanto più che si tratta anche in questo caso di artisti in contrasto con il potere politico¹¹⁹. Tale connessione sembra corroborata dal fatto che un simile riferimento a Tivoli come antico luogo d'esilio si ritrova in un catalogo di *exempla* inserito nella poesia dell'esilio (*Pont.* 1.3.81-82):

quid referam ueteres Romanae gentis, apud quos
exulibus tellus ultima Tibur erat?

Anche sulla base di questo riscontro, vari studiosi ritengono che questo episodio vada ricondotto alla revisione dei *Fasti* a Tomi¹²⁰. Benché l'ipotesi sia più stringente rispetto al caso di Atteone, resta anche qui un margine di incertezza: la secessione dei flautisti per protesta è ben diversa dalla *relegatio* di Ovidio e il poeta potrebbe aver solo aggiunto un piccolo ritocco circoscritto (666) a un brano preesistente. Qualunque sia l'entità dell'auto-revisione, l'auto-ricezione invita comunque a rileggere l'episodio dei flautisti alla luce dell'esilio del poeta, in questo caso più per contrasto che per analogia. Nella prospettiva di Tomi, il brano dei *Fasti* si trasforma quasi in una fantasia di ritorno con forti elementi controfattuali ed evasivi: i flautisti vengono riportati a Roma di notte, ubriachi e travestiti con abiti femminili (*fast.* 6.681-688).

Da questo confronto tra le riprese delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* nella poesia dell'esilio si intuisce bene il diverso margine di auto-revisione dei due testi, ma allo stesso tempo si riconosce anche una chiara convergenza tra le due opere in termini di auto-ricezione e riconfigurazione nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*. Per entrambi i testi si sviluppa una circolarità intertestuale con la poesia dell'esilio: *Metamorfosi* e *Fasti* offrono i materiali che il poeta rielabora nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* e per converso la produzione di Tomi fornisce nuove chiavi di lettura per tutti e due i poemi¹²¹. Nella costruzione immanente del *corpus* ovidiano, *Metamorfosi* e *Fasti* occupano quindi lo stesso posto non solo nello sguardo prospettico della poesia erotica, ma anche in quello retrospettivo di quella dell'esilio.

¹¹⁹ L'uso di *exilium* spicca rispetto ai termini usati nelle altre fonti sull'episodio: Liv. 9.30.5 *abierunt*, Val. Max. 2.5.4 *se contulerunt*, Plut. *quaest. Rom.* 55 ἀπεχώρησαν. Sul contesto censorio cfr. Barchiesi 1994: 79-82.

¹²⁰ Peeters 1939: 83, Barchiesi 1994: 79, Littlewood 2006: 199, Fusi 2010: 133-135, Heyworth 2024: 145, Trimble 2024: 173-174; rimangono più cauti Bömer 1958: 381 e Ursini 2019a: 66. Un argomento frequentemente portato a sostegno di una datazione al periodo dell'esilio è la clausola polisillabica di *fast.* 6.660, spesso identificata come tratto stilistico esclusivo della poesia dell'esilio (cfr. Heyworth 2018a: 117): cfr. però *supra* p. 24 n. 81.

¹²¹ Hardie 2002a: 315 n. 77 «Ovid's poetry has a way of renewing itself, without textual alteration, for each successive stage of the poet's life». Sulla circolarità tra *Fasti* e *Tristia* cfr. Heyworth 2018a: 119-120, Heyworth 2018b: 273-276, 284-287, Heyworth 2019: 12-13, Franklino 2022: 691, Franklino 2024: 205-206, 208-209. Per le riprese delle *Metamorfosi* nella poesia dell'esilio cfr. Putnam 2001: 183-187, Huskey 2006: 343-355, Knox 2016: 179-181, 184-186, Aresi 2019, Franklino 2022: 684 n. 7.

1. Introduzione

D'altra parte, proprio la riconfigurazione di entrambe le opere da una prospettiva tomitana suggerita dalla poesia dell'esilio diventa una chiave interpretativa importante in una lettura in dittico dei due poemi. Il fatto che i *Fasti* si presentino in una forma parzialmente riscritta a Tomi proietta anche sull'altro poema l'atmosfera dell'esilio, incoraggiando il lettore a rintracciare in entrambe le opere la nuova condizione dell'autore, al di là di aggiunte più o meno documentabili¹²². Ma questa prospettiva si può anche rovesciare: il fatto che sulle *Metamorfosi* l'esperienza dell'esilio abbia inciso molto meno può incoraggiare a leggere anche l'altra metà del dittico come poema sostanzialmente scritto prima delle *relegatio*. Ovidio stesso, del resto, lascia aperta questa doppia modalità di lettura dei *Fasti* quando, alla fine del catalogo dei colonizzatori d'Italia, aggiunge una nostalgica menzione di Sulmona, ma allo stesso tempo invita la Musa a non utilizzare nel poema calendariale la *maesta lyra* della produzione dell'esilio (*fast.* 4.79-84):

huius erat Solimus Phrygia comes unus ab Ida,
a quo Sulmonis moenia nomen habent,
Sulmonis gelidi, patriae, Germanice, nostrae.
me miserum, Scythico quam procul illa solo est!
ergo ego tam longe – sed supprime, Musa, querellas:
non tibi sunt maesta sacra canenda lyra.

Il poeta introduce e contestualmente nega un'interpretazione tomitana dei *Fasti*: in quest'ottica la possibilità di una lettura in dittico con le *Metamorfosi* abbraccia un doppio piano temporale e consente di esplorare le diverse prospettive cronologiche che si stratificano e sovrappongono nel poema, come emergerà dall'analisi dei libri iniziali e finali nel prossimo capitolo¹²³.

*
**

Le testimonianze esplicite e le indicazioni oblique fornite nella poesia erotica e in quella dell'esilio invitano costantemente a mettere a sistema *Fasti* e *Metamorfosi*: la costruzione immanente del *corpus* ovidiano presenta il dittico come chiave di lettura d'autore per definire il rapporto tra le due opere. Per quanto risulti cogente, bisogna però cercare di resistere all'avvolgente auto-interpretazione fornita dal poeta¹²⁴. Ovidio tenta costantemente di influenzare la ricezione dei propri testi mettendo in scena la storia compositiva e proponendo interpretazioni 'autentiche' attraverso le auto-ripres:

¹²² Per la possibilità di una sistematica lettura dei *Fasti* dalla prospettiva dell'esilio cfr. Newlands 1995: 6, Boyle 1997, Green 2004a: 22-23, Heyworth 2018a: 118. Per alcuni esempi cfr. Green 2008a: 187-195. Tale possibilità è estesa alle *Metamorfosi* da Harrison 2017: 199.

¹²³ Sulla temporalità multipla dei *Fasti* come sfida interpretativa cfr. Robinson 2011: 530-531, Heyworth 2019: 12.

¹²⁴ Pasco-Pranger 2006: 26-27.

in questo modo il poeta prova a mantenere una forma di controllo sui poemi anche dopo la loro pubblicazione, ribadendo al lettore la propria superiore autorità come auto-interprete¹²⁵. Se Ovidio può sembrare il più qualificato esegeta di se stesso, allo stesso tempo è però anche il più tendenzioso: se passate al vaglio del dubbio critico, le strategie di auto-canonizzazione e riconfigurazione del *corpus* si rivelano spesso manipolazioni spudorate e interessate, che riflettono obiettivi cangianti e almeno in parte estranei alla concezione originale delle opere. Benché dunque la costruzione del *corpus* ovidiano fornisca una pregnante autenticazione per la stretta sinergia tra *Metamorfosi* e *Fasti*, l'interpretazione dei due testi come dittico va comunque messa alla prova dei testi in modo indipendente dalle volontà e dalle rappresentazioni autoriali.

¹²⁵ In generale sul problema del controllo del testo dopo la sua diffusione cfr. Schmitzer 2013: 623-631. Per la messa in scena dell'auto-interpretazione cfr. Scheidegger Lämmle 2016: 199-200.

CAPITOLO 2.

Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

L'impostazione di *Metamorfosi* e *Fasti* come dittico è segnalata da indicazioni metaletterarie inscritte nei testi stessi. La più esplicita e celebre è quella che introduce il racconto del ratto di Persefone in occasione dei *Cerialia* (*fast.* 4.417-418):

exigit ipse locus raptus ut uirginis edam:
plura recognosces, pauca docendus eris.

La preterizione con *plura* è uno stilema frequente in Ovidio per sollecitare la partecipazione attiva del lettore: talvolta viene usato da personaggi marcatamente riflessivi, come Nestore che racconta le imprese degli eroi o Ulisse a proposito delle proprie¹; in altri casi, invece, il dialogo è direttamente tra il poeta e il suo pubblico². In questo caso l'espressione *plura recognosces* non è solo un generico marcatore intertestuale che punta ai vari modelli del brano (*Inno omerico a Demetra, Verrine*), ma rinvia specificamente anche alle *Metamorfosi*: il narratore dei *Fasti* invita il lettore a cogliere i molti punti in comune (ma anche gli aspetti di novità: *pauca docendus eris*) rispetto al doppiopunte narrato da Calliope, cioè a leggere i due episodi l'uno alla luce dell'altro³.

L'indicazione *plura recognosces* non fornisce solo un solido raccordo tra i due testi, ma suggerisce anche una specifica sequenza lineare: il fatto che il lettore dei *Fasti* sia chiamato a riconoscere somiglianze e differenze implica che la versione delle *Metamorfosi* gli sia già familiare. L'obiettivo di questo capitolo è proprio quello di valorizzare i punti di connessione tra i due poemi, in modo particolare quelli che si riscontrano nei libri iniziali e finali, per tracciare le direttrici di lettura del dittico. In tal senso la vecchia domanda di ricerca sulla cronologia relativa, che anche su tali indicazioni fondava la ricostruzione dell'ordine di composizione da parte dell'autore, si trasforma in una ricerca sulla direzione in cui deve muoversi il lettore all'interno del dittico⁴. Ciò che ne emerge è un percorso complesso, che si snoda non solo in serie ma anche in parallelo.

¹ *met.* 12.184 *plura tamen memini*; *met.* 13.160-161 *plura quidem feci, quam quae comprehendere dictis | in promptu mihi sit*; cfr. anche *ars* 2.139 *pluraque pingebat*. Quest'uso si innesta sullo stilema epico di troncatura scene e discorsi (cfr. e.g. *met.* 1.525 *plura locuturum*). Un esempio rivolto al pubblico interno è *fast.* 2.747 *quid tamen auditis (nam plura audire potestis)?*

² *rem.* 359-360 *sed tu | ingenio uerbis concipe plura meis* (cfr. Scheidegger Lämmle 2016: 208-209, Rimell 2022: 215); *trist.* 1.1.21 *quaerenti plura legendum* (cfr. Casali 1997b, Huskey 2005, Ursini 2017, Galfré 2023: 40-43).

³ Hinds 1987a: 40, 43, 47-48, 71, Harries 1989: 184, Barchiesi 1994: 65-66, Hutchinson 2011: 241, Schmitzer 2013: 619.

⁴ Sulla lettura lineare come approccio euristico cfr. Wheeler 1999: 34.

2.1. In serie

È merito di Alessandro Barchiesi aver messo in evidenza il principio di continuità che lega le *Metamorfosi* ai *Fasti*. All'inizio del poema delle trasformazioni viene delineata l'immensa parabola cronologica che sarà coperta dall'opera: *primaque ab origine mundi / ad mea ... tempora* (*met.* 1.3-4). Il punto di arrivo di questa campitura da storia universale non è solo la contemporaneità augustea, inaugurata dalla morte e apoteosi di Cesare (e dalla nascita di Ovidio stesso, giusto un anno dopo), ma anche l'avvio dei *Fasti: tempora* è la parola-incipit, dunque anche il titolo, del poema calendariale (*fast.* 1.1 *tempora cum causis*)⁵.

Questo legame tra i proemi enuncia dunque in modo programmatico la connessione in serie delle due opere e configura i *Fasti* come una prosecuzione delle *Metamorfosi*. Come ha osservato Sara Myers, l'idea di una traiettoria che punta verso i *Fasti* assume concretezza quando le *Metamorfosi* entrano nello spazio italico: qui il poema delle trasformazioni si avvicina vistosamente ai temi e ai contenuti di quello calendariale⁶. Il punto in cui avviene questo passaggio è l'introduzione della storia di Pico, la prima delle *Metamorfosi* a essere completamente ambientata in Italia.

Pico: continuità e contiguità

Dopo aver narrato ad Enea l'avventura di Ulisse presso Circe, Macareo racconta la vicenda di Pico, Canente e Circe (*met.* 14.308-319):

annua nos illic tenuit mora, multaque praesens
tempore tam longo uidi, multa auribus haus;
hoc quoque cum multis, quod clam mihi rettulit una 310
quattuor e famulis ad talia sacra paratis.
cum duce namque meo Circe dum sola moratur,
illa mihi niueo factum de marmore signum
ostendit iuuenale gerens in uertice picum,
aede sacra positum multisque insigne coronis. 315
quis foret et quare sacra coleretur in aede,

⁵ Barchiesi 1991: 6-7, Barchiesi 1994: 254, Barchiesi 2005: 142. Questo spunto ha avuto ampia ricezione: cfr. e.g. Hardie 1991: 52, Hardie 1993: 13, Feeney 1999: 13 (cfr. Feeney 2007: 169), Holzberg 1997: 159, Wheeler 1999: 24-25, Wheeler 2000: 108, Green 2004a: 28-29, Hinds 2005: 213-214, Schmitzer 2006: 55, Kenney 2009: 143. Il valore metapoetico di *tempora* è evidente anche in *fast.* 4.15-16 *mota Cytheriaca leuiter mea tempora myrto / contigit et "coeptum perfice - dixit - opus"* (cfr. Hinds 1992: 87 n. 7 e Hinds 1999: 57, Barchiesi 1994: 48-49); cfr. anche Hinds 1987b: 21.

⁶ Myers 1994: 127 «When Ovid approaches Italian themes in the *Metamorphoses* he is, of course, entering the poetic territory of the *Fasti*. It is interesting that his manner of presentation becomes even more overtly aetiological in this part of his epic than elsewhere». Cfr. anche Green 2004a: 29 «It may even be the case that Ovid intends *Fasti* to be read immediately after *Metamorphoses*. Certain themes in *Met.* 15 look forward to themes in *Fasti* 1, in what might be seen as an exercise in bridging the gap between the end of one poem and the beginning of another»; cfr. Green 2008b: 44 n. 25.

cur hanc ferret auem quaerenti et scire uolenti
 “accipe” ait, “Macareu, dominaeque potentia quae sit
 hinc quoque disce meae; tu dictis adice mentem.

La storia di Pico viene introdotta a partire da una statua cultuale (313 *factum de marmore signum*, 315 *aede sacra positum multisque insigne coronis*) ed è impostata in forme riconoscibilmente eziologiche: alle domande di Macareo sul personaggio raffigurato e sul contesto sacrale (*quis ... quare ... cur*), risponde l’ancella di Circe con un’introduzione marcatamente didascalica (317-319 *quaerenti et scire uolenti* / “*accipe - ait - Macareu ... disce ... tu dictis adice mentem*). L’attenzione agli *aitia* dei *sacra* italici mette a fuoco il rapporto con il settimo libro dell’*Eneide*, da cui derivano sia la statua di Pico sia la connessione con Circe (Verg. *Aen.* 7.177-178, 187-191), e con il quarto di Properzio, la cui elegia sulla statua di Vertumno offre un modello cruciale (Prop. 4.2.1-2 *Qui mirare meas tot in uno corpore formas, / accipe Vertumni signa paterna dei*)⁷. Ma allo stesso tempo questa cornice costituisce anche un preciso rimando ai *Fasti*: sia l’apostrofe con cui l’ancella si rivolge a Macareo sia la spiegazione dei dettagli delle statue trovano infatti puntuale riscontro del poema calendariale⁸.

In questa prospettiva assume particolare pregnanza l’espressione che chiude la narrazione su Pico (*met.* 14.435-436):

talia multa mihi longum narrata per annum
 uisaeque sunt.

Il riferimento all’anno trascorso presso Circe si riallaccia all’avvio dell’episodio (308 *annua nos illic tenuit mora*) ed è un chiaro rinvio al modello omerico⁹. Tuttavia l’eco del primo verso dei *Fasti* (*longum narrata per annum* ~ *fast.* 1.1 *Latium digesta per annum*) attiva una lettura metaletteraria di *annus*, che si trasforma in un rimando al poema calendariale. In tal senso la preterizione costruita sull’anafora di *multa*, che incornicia tutta la vicenda (308-310 *multa ... multa ... multis*; 435 *multa*), assume un effetto simile a quello di *plura recognosces*: non solo Pico tornerà in vesti diverse nei *Fasti* (*fast.* 3.285-328), ma storie simili alla sua costituiranno l’argomento di tutto il poema calendariale. Da tale punto di vista diventa rilevante anche il fatto che la domanda di Macareo (316 *quare sacra coleretur in aede*) resta senza risposta: nelle *Metamorfosi*, infatti, la cornice eziologica è solo un

⁷ Pico anticipa il personaggio di Vertumno che compare nella seconda metà del quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*, in cui l’eziologia della statua passa alla storia ‘incassata’ di Ifi e Anassarete: cfr. Myers 1993: 234-237, 239-240.

⁸ 318 *accipe* ~ *fast.* 1.115 *accipe quaesitae quae causa sit altera formae* (Giano); 319 *tu dictis adice mentem* ~ *fast.* 1.102 *voces percipe mente meas* (Giano). Per le statue cfr. *fast.* 1.133-144, 3.429-444, 4.219-220. Su questi riscontri cfr. Myers 1993: 247-248, Myers 1994: 106-107, 112-113, Myers 2009: 113, Aresi 2017: 55, Galasso 2022b: 648.

⁹ Hom. *Od.* 10.467-469 ἔνθα μὲν ἤματα πάντα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν / ἤμεθα, δαινύμενοι κρέα τ’ ἄσπετα καὶ μέθυ ἠδύ / ἀλλ’ ὅτε δὴ ῥ’ ἐνιαυτὸς ἔην, περὶ δ’ ἔτραπον ὄραι.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

pretesto per introdurre una narrazione mitologica a tema amoroso¹⁰. Proprio l'assenza di una discussione antiquaria sottolinea la funzione di rinvio ai *Fasti*: il lettore potrà trovare nell'altra metà del dittico ciò che per complementarità manca nella storia riportata da Macareo.

Nella prospettiva di una continuità tra i due poemi, la cornice della storia di Pico fornisce dunque una sorta di anteprima di quanto il lettore incontrerà nell'altra metà del dittico. Del resto, proprio a partire da questa anticipazione prolettica, la traiettoria delle *Metamorfosi* punta in modo via via più chiaro verso i *Fasti*. Tutta la 'coda romana' dell'opera si sovrappone infatti al poema calendariale non solo per i temi e gli spazi ma anche attraverso precisi contatti contenutistici e interi dopponi: il catalogo dei re albanici (*met.* 14.609-621 ~ *fast.* 4.19-56), le fonti calde del tempio di Giano (*met.* 14.772-804 ~ *fast.* 1.255-294), l'apoteosi di Romolo (*met.* 14.805-851 ~ *fast.* 2.475-512)¹¹.

Ma il rapporto lineare tra i due poemi non è così semplice. All'interno della narrazione, la storia di Pico viene presentata in termini analettici (309 *uidi ... hausu*, 435-436 *narrata ... uisaeque sunt*): Macareo non sembra fornire l'anticipazione di storie ancora da scoprire, ma richiama piuttosto vicende già note. La direzione di lettura che si ricava da questa indicazione colloca l'orizzonte dei *Fasti* prima di quello delle *Metamorfosi*. A ben vedere, una simile inversione si può forse immaginare anche nel commento autoriale che introduce il dittico di Proserpina: l'uso del futuro in *plura recognosces* può anche proiettare la lettura del racconto parallelo delle *Metamorfosi* dopo quello dei *Fasti* ("molto altro scoprirai più avanti, cioè nell'altra metà del dittico, ma per ora sarà sufficiente fornire gli elementi essenziali: *pauca docendus eris*")¹².

La storia di Pico esemplifica dunque un cortocircuito: rispetto alla traiettoria tracciata in modo programmatico nel rapporto tra i due poemi, la cronologia di lettura delle singole storie oscilla costantemente, collocando i *Fasti* sia prima sia dopo le *Metamorfosi*. I raccordi tra le due opere le pongono chiaramente l'una dopo l'altra, ma questa connessione lineare non è a senso unico e funziona piuttosto in entrambe le direzioni: tra i due testi prende forma un percorso di lettura sempre reversibile, che si chiude in un movimento circolare. Il rapporto in serie tra *Metamorfosi* e *Fasti* si imposta dunque non come semplice continuità, ma come contiguità. Questa connessione bidirezionale emerge in modo particolare nei raccordi tra l'ultimo libro delle *Metamorfosi* e il primo dei *Fasti*. I brani che collegano la fine di un poema e l'inizio dell'altro non ribadiscono solo il saldo legame tra le due metà del dittico, ma mettono anche a fuoco il doppio verso del percorso di lettura.

¹⁰ Sullo scarso significato religioso e politico del Pico delle *Metamorfosi* cfr. Myers 1994: 112, Myers 2004: 97; cfr. anche Jolivet 2006: 494-498, che sviluppa il confronto con l'accenno alla statua di Pico nell'*Eneide*. Per una lettura in senso erotico e non eziologico della *aedes sacra* cfr. Aresi 2017: 53-56.

¹¹ Tissol 2002: 305, Myers 2004: 105-106. Per la concentrazione di eziologie culturali negli ultimi libri delle *Metamorfosi* cfr. Graf 1988: 61-62, Holzberg 1997: 144, Myers 1994: 94, 95-132 (cfr. anche Myers 2004: 92-95, Myers 2009: 7-8), Waldner 2007: 220-231, Feeney 2020: 358-360.

¹² Quest'interpretazione si può forse corroborare con l'analoga antitesi in *rem.* 295-298.

Esculapio tra Giano e Saturno

L'inizio della conclusione delle *Metamorfosi* è segnato dall'arrivo di Esculapio a Roma (*met.* 15.622-744): la sezione è introdotta da un'isolata apostrofe alle Muse (*met.* 15.622-623), il dio arriva per mettere fine alla pestilenza (*met.* 15.743-744 *finem ... luctibus imposuit*), il suo spostamento porta a termine la serie di viaggi verso l'Italia e prepara le apoteosi finali di Cesare e Augusto¹³. Come ha notato Barchiesi, a questo brano conclusivo delle *Metamorfosi* si collega la chiusa del primo ampio episodio dei *Fasti* (*fast.* 1.289-292):

quod tamen ex ipsis licuit mihi discere fastis,
 sacrauere patres hoc duo templa die.
 accepit Phoebos nymphaque Coronide natum
 insula diuidua quam premit amnis aqua.

Il *dies natalis* del tempio di Esculapio sull'isola Tiberina, festeggiato il primo gennaio, si configura come un preciso raccordo di continuità tra i due testi: le *Metamorfosi* arrivano alla loro conclusione con un episodio che segna l'inizio dei *Fasti*; anzi, proprio il breve accenno alla dedica del tempio nel poema calendariale fornisce il finale alla storia narrata nell'altra metà del dittico¹⁴.

Il valore dell'episodio di Esculapio come cerniera tra i due poemi sembra sottolineato sul piano metapoetico anche nella descrizione dell'isola Tiberina (*met.* 15.739-741):

scinditur in geminas partes circumfluit amnis
 (Insula nomen habet) laterumque a parte duorum
 porrigit aequales media tellure lacertos.

L'impiego insistito dell'iperbato e del lessico dello sdoppiamento (*geminas partes, laterum ... duorum, aequales ... lacertos*), che trova riscontro anche nel passo dei *Fasti* (*diuidua ... aqua*), rende plasticamente la funzione di soglia svolta da questo episodio all'interno del dittico: come l'isola Tiberina divide il corso del fiume in due rami, così Esculapio segna la cesura tra *Metamorfosi* e *Fasti*¹⁵.

¹³ Per il valore conclusivo del brano cfr. Schmitzer 1990: 273-278, Barchiesi 1994: 252-257, Wheeler 2000: 130-137, Papaioannou 2006; cfr. anche il bilancio di Galasso 2021.

¹⁴ Barchiesi 1991: 6-7, Barchiesi 1994: 254; cfr. anche Holzberg 1997: 159, Wheeler 1999: 192, Myers 2004: 105, Hardie 2015: 572. Un simile raccordo di continuità attraverso la storia di Esculapio si ha anche tra la fine della prima e l'avvio della seconda deca di Livio (Liv. 10.47.6-7 ~ *perioch.* 11): cfr. Hardie 2002b: 199.

¹⁵ Hardie 2015: 591 rinvia alle descrizioni degli istmi, che marciano le principali cesure strutturali delle *Metamorfosi* (cfr. Barchiesi 1994: 248; cfr. anche Myers 2004: 91 su *met.* 14.6-7). Anche in quei casi vengono adottate soluzioni stilistiche con valore iconico: cfr. Galasso 2023b: 558-559 su *met.* 6.419-420. Forse un valore metaletterario simile si può rintracciare anche nel riferimento all'isola Tiberina alle Idi di febbraio in *fast.* 2.194 *hic ubi discretas insula rumpit aquas*.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

Allo stesso modo, la figura di Esculapio incarna non solo il tema della conclusione¹⁶, ma anche quello della continuità: questo personaggio profondamente duplice collega mondi disgiunti, passando dalla vita alla morte, dalla terra al cielo, dalla Grecia all'Italia, dall'aspetto antropomorfo alla forma serpentina. Ciò che però contraddistingue le trasformazioni di Esculapio è la loro reversibilità, che si osserva tanto nel processo di morte e apoteosi (*met.* 2.647-648 *equae deo corpus fiet exsangue deusque | qui modo corpus eras, et bis tua fata nouabis*), quanto nella metamorfosi in serpente (*met.* 15.743 *specie caeleste resumpta*). Nella figura di Esculapio non è dunque inscritta metapoeticamente solo la continuità tra i due poemi, ma anche il movimento bidirezionale che li lega: se da un lato le *Metamorfosi* puntano in avanti verso i *Fasti*, dall'altro i *Fasti* tornano indietro verso le *Metamorfosi*. Questo cortocircuito prende ulteriormente forma nello sguardo di Esculapio al momento della partenza per Roma, che è rivolto indietro verso i propri antichi altari (*met.* 15.695-686 *oraque retro | flectit et antiquas abiturus respicit aras*). Il nuovo luogo di culto romano manca invece nel brano delle *Metamorfosi* e in tal senso lo sguardo retrospettivo di Esculapio punta anche verso i *Fasti*, in cui verrà finalmente menzionato il suo tempio.

La circolarità di lettura che si innesca alla soglia tra i due poemi è ben illustrata dagli altri contatti che l'avvio della conclusione delle *Metamorfosi* instaura con il primo brano dei *Fasti*: il raccordo del primo gennaio invita a rileggere tutto l'episodio di Giano (*fast.* 1.63-288) alla luce della storia di Esculapio – e viceversa¹⁷. Un primo rispecchiamento si osserva tra l'epifania di Giano al poeta che lo ha invocato come informatore eziologico e quella di Esculapio al capo della delegazione romana inviata ad Epidaurò per chiedere la traslazione del dio e del suo simulacro (*fast.* 1.93-102 ~ *met.* 15.653-660):

haec ego cum sumptis agitarem mente tabellis, lucidior uisa est quam fuit ante domus. tum sacer ancipiti mirandus imagine Ianus bina repens oculis obtulit ora meis. extimui sensique metu riguisse capillos, et gelidum subito frigore pectus erat. ille tenens baculum dextra clauemque sinistra edidit hos nobis ore priore sonos: «disce metu posito, uates operose dierum, quod petis, et uoces percipe mente meas.	95	cum deus in somnis opifer consistere uisus ante tuum, Romane, torum, sed qualis in aede esse solet, baculumque tenens agreste sinistra caesariem longae dextra deducere barbae et placido tales emittere pectore uoces: «pone metus: ueniam simulacraque nostra relinquam. hunc modo serpentem, baculum qui nexibus ambit, perspice et usque nota, uisum ut cognoscere possis.	655
---	----	---	-----

L'apparizione in uno spazio privato (*domus ~ ante torum*) e l'invito a non temere (*metu posito ~ pone metus*) possono sembrare elementi fin troppo comuni, ma la corrispondenza nel tono didascalico

¹⁶ In entrambi i poemi Esculapio è presentato come figlio di Coronide (*fast.* 1.291 *Coronide natum ~ met.* 15.624 *Coroniden*): sul valore metapoetico di questo elemento come segnale di chiusura cfr. Barchiesi 1994: 256, Hardie 2015: 574-575.

¹⁷ Questo approccio supera le discussioni sulla cronologia relativa di composizione riassunte in Bömer 1986: 419.

con cui si aprono i due discorsi (*disce ... quod petis, et uoces percipe mente meas ~ perspice et usque nota, uisum ut cognoscere possis*) mette in dialogo i due brani. La pertinenza del confronto è corroborata dai dettagli della rappresentazione delle due divinità: entrambi gli dei appaiono nelle forme delle rispettive statue di culto, che hanno gli stessi attributi, cioè il bastone e la barba¹⁸. In questa prospettiva, l'inversione tra destra e sinistra (*tenens baculum dextra clauemque sinistra ~ baculumque tenens agreste sinistra / caesariem longae dextra deducere barbae*) sembra tradurre in modo plastico la specularità tra i due poemi.

Le figure di Esculapio e Giano si riflettono dunque l'una sull'altra e ciò risulta particolarmente significativo perché anche il dio degli inizi è un personaggio riflessivo che al pari del dio serpente incarna la connessione tra i due poemi. Giano è infatti la divinità dal doppio volto che guarda sia avanti sia indietro (*fast.* 1.65-66, 91-92, 114) ed è responsabile di aperture e chiusure (*fast.* 1.118, 120, 129-130)¹⁹: questo dio portinaio, che tiene le chiavi del cosmo (*fast.* 1.135-140, 228, 254), personifica la soglia che separa l'inizio dei *Fasti* dalla fine delle *Metamorfosi*. Allo stesso tempo, però, la duplice forma di Giano è letteralmente una forma di persistenza degli 'indistinti confini' che caratterizzano il poema delle trasformazioni (*fast.* 1.111-114): in questo modo il dio-incipit mette in scena anche la permeabilità che caratterizza il raccordo tra i due poemi in dittico²⁰.

D'altra parte, il rapporto tra le due scene riscrive reciprocamente entrambe le figure. Nel dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* Giano, divinità indigena per eccellenza (*fast.* 1.89 *nam tibi par nullum Graecia numen habet*), finisce per somigliare a Esculapio, un dio di importazione recente (*met.* 15.745 *hic tamen accessit delubris aduena nostris*). Questa corrispondenza non polarizza solo il contrasto tra un poema centrato su Roma e uno aperto a uno sguardo mediterraneo: da un lato evidenzia la completa assimilazione di Esculapio, che a differenza di altre figure divine importate non mantiene caratteri di alterità; dall'altro solleva il sospetto di un'origine non autoctona di Giano, secondo una tradizione attestata nella letteratura antiquaria ed evocata in altri punti del dittico²¹.

La storia di Esculapio narrata nel finale delle *Metamorfosi* trova una controparte anche in una delle spiegazioni eziologiche fornite da Giano all'inizio dei *Fasti*. Per illustrare l'iconografia di una moneta che raffigura sulle due facce il dio bifronte e una barca, Giano racconta l'accoglienza che egli riservò a Saturno quando questo dio, cacciato da Giove, giunse per mare sulle sponde del Tevere

¹⁸ *fast.* 1.259 *manu mulcens propexam ad pectora barbam*; cfr. Hardie 2015: 580. Sulle iconografie delle due divinità cfr. Holtzmann 1984 e Simon 1990.

¹⁹ Pfligersdorffer 1973: 193-203, Labate 2010a: 199-207, Badura 2022: 108-113, 124-130, 144-151.

²⁰ Fowler 1995: 13-15, Labate 2010a: 197. Su Giano dio instabile cfr. Martelli 2013: 116-131, Berno 2023.

²¹ Per Giano immigrato in Italia cfr. Plut. *quaest. Rom.* 22, 41, Ath. 15.692.d-f, DServ. *Aen.* 8.357. A un'origine greca di Giano può rimandare anche l'epiteto usato in *met.* 14.333-334 *nymphen, quam quondam in colle Palati / dicitur Ionio peperisse Venilia Iano* (la variante *ancipiti* è una 'concordance interpolation' influenzata da *fast.* 1.95 *tum sacer ancipiti mirandus imagine Ianus*): cfr. Myers 2009: 116, Hardie 2015: 413-414, Aresi 2017: 43-44.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

(*fast.* 1.233-242). Proprio l'arrivo della divinità grazie alla barca, elemento frequente nelle narrazioni dei viaggi degli dei ma innovativo rispetto al modello virgiliano della scena (*Verg. Aen.* 8.319-323, 357-358), istituisce un rapporto con Esculapio, che è portato a Roma per nave²².

In quest'ottica, il rispecchiamento tra le due figure apre diversi percorsi interpretativi. Se sul piano spaziale c'è piena sovrapposibilità nelle traiettorie²³, su quello temporale si nota una chiara opposizione: la storia del primo dio accolto nel Lazio all'alba dei tempi si riflette su quella di una divinità giunta a Roma solo in epoca storica. Tale corrispondenza colloca l'importazione di Esculapio entro una pratica ancestrale, che risale addirittura a prima della fondazione di Roma, ed enfatizza così lo scarto rispetto alla prassi recente della divinizzazione (*met.* 15.745-746 *hic tamen accessit delubris aduena nostris; | Caesar in urbe sua deus est*).

Per converso, la storia di Esculapio lascia emergere alcune valenze politiche dell'arrivo di Saturno che sembrerebbero rimosse dal testo dei *Fasti*. Il fatto che Esculapio giunga come salvatore nella Roma appestata di età repubblicana getta qualche dubbio sulla rappresentazione idilliaca del Lazio prima dell'arrivo di Saturno: quest'ultima costituisce in effetti una precisa manipolazione del mito da parte di Giano, che rivendica per sé il ruolo di sovrano dell'età dell'oro laziale riconosciuto tradizionalmente al dio greco²⁴.

Allo stesso modo, la motivazione del viaggio di Saturno assume una pregnanza diversa se letta alla luce di Esculapio: la tragica storia del benefattore dell'umanità abbattuto da Giove esplicita (e rovescia) i paradigmi di conflitto intergenerazionale obliterati nel breve accenno con cui Giano riassume la caduta di Saturno (*fast.* 1.236 *caelitibus regnis ab Ioue pulsus erat*). Allo stesso modo, del resto, i *Fasti* cercano di oscurare proprio lo scontro tra Esculapio e Giove presentandone i templi dedicati nello stesso giorno e nello stesso luogo quasi come segno di ritrovata concordia (*fast.* 1.293-294 *cepit locus unus utrumque | iunctaque sunt magno templa nepotis avo*)²⁵.

I rapporti tra Esculapio alla fine delle *Metamorfosi* e tutto l'episodio di Giano all'inizio dei *Fasti* mettono dunque bene in luce la circolarità del rapporto tra i due poemi: da un lato il finale dell'episodio di Esculapio nelle *Metamorfosi* punta verso i *Fasti*, dall'altro la menzione del tempio del dio che chiude il passo dei *Fasti* invita a rileggere l'intera sezione guardando verso le *Metamorfosi*. La doppia direzione in cui si muovono le interpretazioni generate da questo raccordo conferma la costante reversibilità del percorso di lettura tra i due poemi contigui.

²² Sul tema narrativo del viaggio degli dei in ottica comparativa cfr. Bonnet – Bricault 2021.

²³ Saturno giunge nel Lazio *pererrato ... orbe* (*fast.* 1.234), come Esculapio da *salutifer orbi* diventa *salutifer Urbi* (*met.* 2.642 ~ 15.744; cfr. Feeney 1991: 209, Keith 1992: 71-72, Barchiesi 1994: 258, Granobs 1997: 145-146).

²⁴ Green 2004a: 113-114, Preseka 2009, Merli 2010, Leiendecker 2019: 113-124. Un ulteriore esempio di manipolazione autodiegetica si ha nel racconto sulle *aquae Lautolae* (*fast.* 1.267-272): cfr. Fucecchi 2004: 27-28, Murgatroyd 2005: 34.

²⁵ Sulla concordia come tema del primo libro dei *Fasti* cfr. Fantham 1986: 262-264, Newlands 1995: 44-47, Šterbenc Erker 2023: 31-56. Per le implicazioni politiche dell'associazione dei templi di Esculapio e Giove cfr. Green 2004b: 229-230.

Miscelo ed Evandro

Se il raccordo tra i due poemi fornito dalla figura di Esculapio è ben noto alla critica ovidiana, finora è invece passato pressoché inosservato quello che lega il primo episodio dell'ultimo libro delle *Metamorfosi*, la fondazione di Crotona da parte di Miscelo (*met.* 15.12-59), alla migrazione di Evandro nel Lazio, raccontata nei *Fasti* in occasione dei *Carmentalia* dell'11 gennaio (*fast.* 1.461-586).

Molti degli elementi condivisi dai due brani si possono ricondurre allo schema narrativo comune del racconto di colonizzazione: entrambi i personaggi ricevono una profezia di migrazione che si avvera in un viaggio per mare verso Occidente, alla fine del quale giungono alla foce di un fiume e fondano una città (*met.* 15.18 ~ *fast.* 1.476-477, *met.* 15.53-54 ~ *fast.* 1.499-502, *met.* 15.56-57 ~ *fast.* 1.541)²⁶. Tuttavia c'è almeno un dettaglio che suggerisce un rapporto specifico tra le due storie. La descrizione della sosta di Ercole presso Crotona, che fa da prologo alla vicenda di Miscelo, trova una precisa controparte nell'accoglienza dell'eroe presso Evandro, che avvia la coda dell'episodio dei *Fasti* (*met.* 15.14-16 ~ *fast.* 1.545-546)²⁷:

armento teneras errante per herbas,
ipse domum magni nec inhospita tecta Crotonis
intrasse et requie longum releuasse laborem

dumque huic hospitium domus est Tegaea, uagantur
incustoditae lata per arua boues.

Questa corrispondenza è tanto più significativa perché in entrambi i casi l'accoglienza di Ercole costituisce un elemento tutt'altro che atteso. Nei *Fasti*, l'incontro tra l'eroe ed Evandro avvia una narrazione eziologica sull'Ara Massima non necessaria e anzi fuori posto rispetto alla struttura calendariale, dato che la ricorrenza di tale culto cade non a gennaio ma il 12 agosto²⁸. Dall'altra parte, la vicenda di Crotona nelle *Metamorfosi* si distacca dalla tradizione precedente: l'episodio viene riscritto secondo il modello callimacheo della sosta di Ercole presso Molorco, rigettando la versione del mito secondo cui Crotona sarebbe morto insieme a Lacinio per mano dell'eroe²⁹.

Proprio la figura di Ercole genera inoltre un intreccio nella cronologia relativa delle due storie. Alla fine del brano dei *Fasti* Carmenta rivela a Ercole la sua imminente apoteosi (*fast.* 1.583-584 *nec tacet Euandri mater prope tempus adesse | Hercule quo tellus sit satis usa suo*): quest'ultima si colloca, senza essere esplicitata, tra la prima e la seconda scena del passo delle *Metamorfosi*, che si

²⁶ Lo schema narrativo del racconto di colonizzazione è discusso in Nikolopoulos 2006. In entrambi i passi è menzionata *Tarentum* (*met.* 15.50 ~ *fast.* 1.585), ma nelle *Metamorfosi* si tratta della città magnogreca, mentre nei *Fasti* è un'area del Campo Marzio: il cortocircuito onomastico (cfr. Schmitzer 2007: 122-123) contribuisce al parallelismo tra i brani.

²⁷ Hardie 2015: 481. Un altro aggancio lessicale tra i due brani è il raro epiteto *clauiger* (*met.* 15.22 ~ *fast.* 1.544); cfr. Bömer 1986: 257 (con rimando a Bömer 1958: 21), Green 2004a: 251, Hardie 2015: 482.

²⁸ Per questa dislocazione cfr. Appendice III.

²⁹ Diod. Sic. 4.24.7; cfr. Galasso 2022b: 672. Un riferimento alla variante scartata resta nell'espressione *litora ... Lacinia* (*met.* 15.13), quasi a indicare una 'strada non presa', secondo il procedimento illustrato da Tarrant 2005.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

apre con Ercole in Italia, ma prosegue poi con due apparizioni in sogno dell'eroe già divinizzato (*met.* 15.25 *descendunt pariter somnusque deusque, 32 uisus adesse idem deus est*) e la preghiera di Miscelo che ne ricorda l'assunzione al cielo (*met.* 15.39 *o cui ius caeli bis sex fecere labores*). A differenza della chiara linearità temporale osservata per Esculapio, qui il rapporto tra il finale delle *Metamorfosi* e l'inizio dei *Fasti* si ripiega in un cortocircuito cronologico.

Un secondo elemento di contatto tra i due poemi è la cornice che introduce il brano delle *Metamorfosi*. La storia di Miscelo è infatti narrata da un vecchio di Crotone in risposta alle domande di Numa sull'origine della città (*met.* 15.9-11):

Graia quis Italicis auctor posuisset in oris
moenia quaerenti sic e senioribus unus
rettulit indigenis, ueteris non inscius aevi

Al pari della storia di Pico, sia la ricerca eziologica sia l'introduzione di un informatore locale competente in materia di leggende italiche puntano nella direzione dei *Fasti*³⁰. Questo raccordo prolettico si intreccia con quello costituito da Ercole: da un lato l'avvio del brano delle *Metamorfosi* guarda ai *Fasti*; dall'altro il finale del passo dei *Fasti* si riallaccia alla scena iniziale di quello delle *Metamorfosi*. Come nel caso di Esculapio, la contiguità tra l'ultimo libro delle *Metamorfosi* e il primo dei *Fasti* non fissa un'unica direttrice di lettura, ma genera un percorso di lettura circolare.

Un esempio della circolarità delle interpretazioni aperte dal rispecchiamento tra Evandro e Miscelo si ricava proprio dalla cornice della vicenda delle *Metamorfosi*. Anche il brano dei *Fasti* si apre infatti con alcune domande del poeta e l'invocazione di Carmenta come informatrice (*fast.* 1.465-468):

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.

Benché sia chiara la differenza tra le due introduzioni, la loro corrispondenza invita a interpretare il ruolo dei due informatori l'uno alla luce dell'altro. In questa prospettiva, il fatto che Carmenta nei *Fasti* non prenda direttamente la parola mette a fuoco la peculiare trasparenza della voce del vecchio di Crotone. Benché infatti l'introduzione sembri lasciare la parola a un narratore secondario (*sic ... rettulit*), i versi successivi non recano traccia di discorso diretto, tanto che il racconto, che prende avvio riportando una tradizione (*met.* 15.14 *fertur*), sfuma nella *fama* stessa

³⁰ Myers 1994: 81, Nikolopoulos 2006: 77.

(*met.* 15.59-60 *talìa constabat certa primordia fama | esse loci positaeque Italìs in finibus urbis*). Per converso, proprio l'evanescenza del vecchio di Crotone come istanza narrativa lascia emergere il peso di Carmenta: benché la dea resti un'ispiratrice silenziosa, la sua voce si sente chiaramente dietro le parole del poeta dei *Fasti*, che ne riporta due ampi discorsi (*fast.* 1.479-496, 509-536)³¹.

Il rispecchiamento tra le due vicende incide anche sulla caratterizzazione dei protagonisti. Evandro condivide i tratti di entrambi i personaggi del passo delle *Metamorfosi*: l'accoglienza di Ercole lo accosta a Crotone, la migrazione a Miscelo. Questa doppia corrispondenza va inquadrata nel rapporto dei due brani con l'*Eneide*, modello comune richiamato con evidenza in entrambi i passi³². In tale prospettiva le operazioni intertestuali di ciascun poema si integrano e illuminano a vicenda. Da una parte, infatti, il parallelismo con Evandro esplicita la riscrittura della fondazione di Crotone sulla base del racconto virgiliano: la migrazione di Enea si riflette su quella che dà origine a un'altra città e proprio questa replica ne destabilizza lo statuto speciale costruito nell'*Eneide*³³. Dall'altra parte, la corrispondenza tra Miscelo e l'Evandro ovidiano fa emergere la rielaborazione del personaggio dell'*Eneide*: narrando l'arrivo nel Lazio, solo accennato in Virgilio, i *Fasti* proiettano su Evandro anche i tratti della figura di Enea, come messo bene in luce da Elaine Fantham³⁴.

Un ultimo aspetto per cui i due passi si specchiano l'uno nell'altro è il tema dell'esilio. Sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti* il conflitto con la comunità di origine si intreccia con i disegni divini: Miscelo viola la legge della città e si sottopone al processo su consiglio di Ercole, che lo fa però uscire assolto (*met.* 15.40 *tu mihi criminis auctor*), mentre Evandro è condannato all'esilio non per le sue azioni ma per il risentimento di una divinità, come rivela la madre Carmenta nella sua *consolatio* (*fast.* 1.481-484 *nec te tua culpa fugavit, | sed deus: offenso pulsus es urbe deo. | non meriti poenam pateris, sed numinis iram: | est aliquid magnis crimen abesse malis*). Il favore divino di cui gode Miscelo (*met.* 15.20 *illius dis acceptissimus aeui*) si contrappone così all'ostilità di cui è vittima Evandro³⁵. In questo modo il contrasto con le *Metamorfosi* mette in luce una probabile innovazione dei *Fasti* rispetto al resto della tradizione, che si dimostra perlopiù reticente sul motivo della partenza di Evandro³⁶.

³¹ Su Carmenta ispiratrice silenziosa cfr. Fucecchi 2017. Per il suo ruolo di istanza narrativa cfr. Barchiesi 1994: 185-190, Murgatroyd 2005: 34-37; cfr. anche Schmitzer 2007: 118-119. Sul vecchio di Crotone e la *fama* cfr. Geitner 2021: 195-199.

³² Per il rapporto tra l'ottavo libro dell'*Eneide* e l'ultimo delle *Metamorfosi* cfr. Buchheit 1993: 89-92. Sulla rilettura nei *Carmentalia* cfr. Barchiesi 1994: 187-190, Schmitzer 2007: 124-125, Merli 2010: 18. L'*Eneide* è richiamata all'inizio di entrambi i brani: i *Carmentalia* coincidono con il *dies natalis* del tempio di Giuturna (*fast.* 1.463); l'incipit del libro delle *Metamorfosi* riprende il proemio (*met.* 15.1 *tantae pondera molis ~ Verg. Aen.* 1.33 *tantae molis erat*; cfr. Hardie 2015: 478).

³³ L'episodio di Miscelo recupera così una sezione tralasciata nella 'piccola *Eneide*' (*met.* 14.445-451).

³⁴ Fantham 1992a: 159-160; cfr. anche Green 2004a: 216-217, Murgatroyd 2005: 35, 123-124, 127-129, Preseka 2008: 226, Labate 2010a: 165-170.

³⁵ Green 2004a: 223-224. Nei *Fasti* è invece Carmenta a essere *dis gratissima* (*fast.* 1.585).

³⁶ La causa dell'esilio di Evandro non è esplicitata in Verg. *Aen.* 8.333-336, Liv. 1.7.8, Prop. 4.1.4, *fast.* 5.91. Sulle tradizioni legate agli omicidi compiuti da Evandro cfr. Musti 1985: 439, Green 2004a: 220, Arrigoni 2011: 62-64.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

Il tema dell'esilio che lega Evandro e Miscelo assume una rilevanza ben diversa alla luce della *relegatio* del poeta stesso. In questa prospettiva, l'analisi dei rapporti tra i due brani si intreccia al problema cronologico della stratigrafia compositiva dei *Fasti*. La profezia di Carmenta contiene una traccia evidente di seriorità: Livia viene indicata come *Iulia Augusta* (*fast.* 1.535-536), titolo impiegato solo dopo la morte di Augusto. Anche sulla base dei riscontri con la produzione ovidiana dell'esilio, il brano di Evandro è stato quindi interpretato in chiave tomitana o anche direttamente ricondotto agli anni della *relegatio*³⁷. Tale prospettiva diacronica imposterebbe il rapporto con le *Metamorfosi* secondo una precisa direttrice lineare: Evandro sarebbe una riscrittura di Miscelo.

Ma il dialogo con l'ultimo libro delle *Metamorfosi* rovescia questa lettura. Il rispecchiamento tra Evandro e Miscelo suggerisce infatti che il tema dell'esilio abbia un suo significato nel passo dei *Fasti* già prima della revisione del poema a Tomi: in questo modo le *Metamorfosi* mettono in luce lo strato originario dei *Fasti* compensando le tracce di seriorità, che segnaleranno quindi non tanto l'aggiunta o la riscrittura *ex novo*, ma piuttosto la revisione di un brano che offriva già spunti di identificazione al poeta esule. D'altra parte, una lettura in dittico dei due passi resta valida anche dopo la riscrittura a Tomi di questa sezione dei *Fasti*: benché infatti non ci siano elementi per proporre che la storia di Miscelo possa essere stata aggiunta o ritoccata dopo la *relegatio*, anch'essa si presta a essere letta dalla prospettiva dell'esilio. In quest'ottica, Miscelo controbilancia l'identificazione del poeta relegato a Tomi in Evandro, proponendo una visione radicalmente alternativa dell'esilio, in cui il rapporto tra colpa ed allontanamento viene ribaltato e la partenza è offerta come assoluzione fantastica grazie all'intervento divino. Ancora una volta, il dialogo circolare che salda *Metamorfosi* e *Fasti* in una stretta contiguità si sostituisce alla ricostruzione di una cronologia relativa di composizione nel determinare la direttrice di lettura dei due poemi.

Pitagora e gli Agonalia

Il tema dell'esilio e il rapporto con la nuova condizione di Ovidio a Tomi caratterizza anche un altro raccordo tra l'ultimo libro delle *Metamorfosi* e il primo dei *Fasti*. L'esortazione alla dieta vegetariana da parte di Pitagora (*met.* 15.75-142), introdotto subito dopo l'episodio di Miscelo come esule volontario dalla tirannide, entra in dialogo con la discussione sull'origine dei sacrifici animali in occasione degli *Agonalia* (*fast.* 1.337-456), un'altra sezione dei *Fasti* forse ritoccata dopo la *relegatio*³⁸.

³⁷ La catena degli *exempla* in *fast.* 1.489-492 corrisponde a quella impiegata in *Pont.* 1.3.61-62: cfr. Green 2004a: 218, 221, 223-224, 235-237, Fantham 1992a: 166-171; più sfumato Heinze 1919 [1960]: 357 n. 93. Per una lettura dalla prospettiva dell'esilio cfr. Herbert-Brown 1994: 159-162, Boyle 1997: 12-13, Schmitzer 2007: 121, 126-128, Fucecchi 2017, Heyworth 2018a: 118-119 (cfr. Heyworth 2024: 144), Fabre-Serris 2020, Walter 2020a, Delvigo 2023, Franklinos 2024: 206-208.

³⁸ Il rispecchiamento tra i due brani è discusso in Lefèvre 1976, Fantham 1992b: 46-49, Feeney 2004: 11-16, Green 2008b, Goode 2012: 132-149, Newlands 2020.

Il contatto tra i due episodi è impostato con grande evidenza attraverso paralleli verbali e riscontri contenutistici. L'immagine della vittima sacrificale che vede il coltello riflesso nell'acqua, discussa tra le spiegazioni etimologiche degli *Agonalia*, corrisponde a quella che chiude la sezione del discorso di Pitagora dedicata al sacrificio (*fast.* 1.327-328 ~ *met.* 15.134-135):

an, quia praeuisos in aqua timet hostia cultros, a pecoris lux est ipsa notata metu?		percussaque sanguine cultros inficit in liquida praeuisos forsitan unda.
---	--	---

I due passi costituiscono elaborazioni parallele di un medesimo modello callimacheo (Call. fr. 75.10-11 Pfeiffer) e sono accomunati dall'uso del raro termine *praeuisus*³⁹. Il confronto illumina però anche gli scarti: nelle *Metamorfosi* la vacca è presentata come *ignara* (*met.* 15.132) e la presa di coscienza dell'imminente sacrificio è solo una possibilità (*forsitan*), mentre nei *Fasti* l'animale è preso dal timore come se capisse davvero cosa sta succedendo (*timet*) e la frase dubitativa si trasforma in una delle opzioni del ragionamento eziologico (*an quia...*)⁴⁰.

La corrispondenza tra i due brani è ulteriormente segnalata dalla rassegna degli animali sacrificati. Benché la lista nei *Fasti* sia più lunga, nella prima sezione corrisponde esattamente a quella contenuta nel discorso di Pitagora (*fast.* 1.349-354, 361-362 ~ *met.* 15.111-116, 120-121):

prima Ceres auidae gauisa est sanguine porcae, ulta suas merita caede nocentis opes: 350 nam sata uere nouo teneris lactentia sulcis ⁴¹ eruta saetigerae comperit ore suis. sus dederat poenas: exemplo territus huius palmite debueras abstinuisse caper. [...]		longius inde nefas abiit, et prima putatur hostia sus meruisse mori, quia semina pando eruerit rostro spemque interceperit anni; uite caper morsa Bacchi mactandus ad aras ducitur ultoris. nocuit sua culpa duobus; 115 quid meruistis, oues, placidum pecus [...]
culpa sui nocuit, nocuit quoque culpa capellae: 361 quid bos, quid placidae commeruistis oues?		quid meruere boues, animal sine fraude dolisque, 120 innocuum, simplex, natum tolerare labores?

Accanto alle numerose convergenze formali (*prima* ~ *prima*, *merita* ~ *meruisse*, *eruta* ~ *eruerit*, *culpa sui nocuit* ~ *nocuit sua culpa*, *placidae* ~ *placidum*, *quid bos quid ... commeruistis oues* ~ *quid meruistis oues ... quid meruere boues*; cfr. anche *Ceres ... ulta* ~ *Bacchi ... ultoris*), anche la sequenza degli animali è la medesima: scrofa, capro, pecore, bue. Questo parallelismo è inoltre corroborato dalla specularità tematica delle rispettive conclusioni: nei *Fasti* viene evocata l'arte augurale, nelle *Metamorfosi* l'aruspicina (*fast.* 1.446 *dique putant mentes uos [sc. aues] aperire suas* ~ *met.* 15.136-137 *fibras / inspiciunt mentesque deum scrutantur in illis*). I due brani si impostano quindi quasi come doppioni.

³⁹ Bömer 1958: 39, Bömer 1986: 293, Green 2004a: 156-157, Hardie 2015: 502, Galasso 2022b: 678. Per il rapporto con Callimaco cfr. Miller 1992: 20-21; Harder 2012: 594.

⁴⁰ Green 2004a: 156-157, Newlands 2020: 369, 371.

⁴¹ Rispetto a *sucis* di **U**ζ (stampato da AWC 1997) risulta preferibile *sulcis* di **A** (Schilling 1992: cfr. Parroni 2010: 141-143).

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

La spiccata sovrapposibilità tra i due brani è stata spesso affrontata in ottica di cronologia relativa di composizione. Nel passo dei *Fasti* si possono individuare alcune tracce di revisione: il sacrificio dei cani alla dea Trivia da parte delle popolazioni della Tracia (*fast.* 1.389-390), riportato come esperienza diretta del poeta (*uidi*), trova riscontro nella poesia dell'esilio e va forse collegato al viaggio verso Tomi; segue poi una sezione sul sacrificio degli asini a Priapo, su cui si innesta un'ampia digressione narrativa sul tentato stupro di Lotis da parte del dio, da interpretare con tutta verosimiglianza come una riscrittura sostitutiva della storia di Priapo e Vesta nel sesto libro (*fast.* 1.391-440 ~ 6.319-348)⁴². Sulla base di queste spie di seniorità, Eckard Lefèvre ha avanzato l'ipotesi che tutto il brano degli *Agonalia* sia stato riscritto dopo la *relegatio* e che a tale scopo il poeta abbia reimpiegato materiali già usati per il discorso di Pitagora nelle *Metamorfosi*⁴³.

Come nel caso di Miscelo ed Evandro, la contiguità tra il primo dei *Fasti* e l'ultimo libro delle *Metamorfosi* può rovesciare questa interpretazione diacronica. In primo luogo, l'esistenza nel primo libro dei *Fasti* di un doppione rispetto all'ultimo libro delle *Metamorfosi* è del tutto coerente: il fatto che la digressione sul sacrificio animale nei *Fasti* non sia davvero necessaria per l'eziologia degli *Agonalia* non è la traccia di un'aggiunta successiva basata sulle *Metamorfosi*, ma esplicita la calcolata costruzione di un raccordo tra le due metà del dittico. Proprio il confronto con il discorso di Pitagora può anzi mettere a fuoco lo strato del brano dei *Fasti* precedente alla revisione, aiutando a circoscrivere le aggiunte⁴⁴. Infine, l'impostazione in dittico resta efficace anche a valle della riscrittura del passo degli *Agonalia* a Tomi: come Miscelo, pure Pitagora si presta a una lettura dalla prospettiva dell'esilio, ma la sua fuga volontaria dalla patria in protesta contro la tirannide (*met.* 15.60-62) offre un modello straniante rispetto all'esperienza del poeta relegato proiettata sui *Fasti*.

Una lettura sincronica e bidirezionale dei due passi è ampiamente confermata dalla sua efficacia interpretativa. Un primo spunto si ricava dal confronto tra le rappresentazioni del mondo prima dell'istituzione dei sacrifici animali: Pitagora fa riferimento all'età dell'oro, in cui gli uomini si cibavano solo di vegetali (*met.* 15.96-103), mentre nei *Fasti* viene evocato un passato remoto in cui come offerta agli dei bastava la *mola salsa* (*fast.* 1.337-344). Tra i due brani si istituisce dunque un'antitesi tra il mito greco evocato nelle *Metamorfosi* e la retorica moralistica romana nei *Fasti*, che idealizza la frugalità dell'epoca arcaica. Questa complementarità tra sguardo greco e sguardo romano sul buon tempo antico scompone l'identificazione virgiliana tra lo scenario idealizzato dell'Italia antica e l'immaginario dell'età dell'oro, tenendo distinti i due piani.

⁴² Sui riscontri tra *fast.* 1.389-390 e la poesia dell'esilio cfr. Green 2004a: 179-180, Heyworth 2024: 142. Per il doppione di Priapo cfr. Appendice III. Boyd 2023: 186-188 lega alla revisione a Tomi anche la digressione su Aristeo (*fast.* 1.363-380).

⁴³ Lefèvre 1976, cfr. anche Fantham 1983: 203-206, Fantham 1992b: 46-49. L'idea opposta è sostenuta da Bömer 1986: 288.

⁴⁴ In tal senso una lettura in dittico può superare l'idea che una stratigrafia del primo libro dei *Fasti* resti sostanzialmente impraticabile (cfr. e.g. Ursini 2019a: 66); per il problema in generale cfr. Green 2004a: 18-22.

Allo stesso tempo, ciascuno dei due quadri si proietta sull'altro, intersecandosi e riscrivendosi a vicenda. Il rapporto con il discorso di Pitagora suggerisce di riconoscere nello scenario frugale tracciato nei *Fasti* non un generico tempo arcaico, ma specificamente l'epoca di Numa, che nelle *Metamorfosi* è tra i discepoli del filosofo (*met.* 15.479 *talibus atque aliis instructum pectora dictis*). Una connessione tra la semplicità del culto arcaico e il secondo re di Roma è infatti ben attestata nella ricerca antiquaria e suggerita da altri punti del poema calendariale⁴⁵. Alla luce dell'altra metà del dittico, Numa sembra dunque aver messo davvero in pratica quanto proposto da Pitagora: il quadro tracciato nei *Fasti* lascia immaginare che i riti sacrificali istituiti dall'allievo del filosofo siano effettivamente incruenti e riconducano Roma a una sorta di età dell'oro (*met.* 15.483-484 *sacrificos docuit ritus gentemque feroci | adsuetam bello pacis traduxit ad aras*)⁴⁶. Ma nel resto del poema calendariale Numa non esita a compiere sacrifici animali: in quest'ottica il riferimento ai riti nelle *Metamorfosi* diventa un'immediata smentita della fedeltà del sovrano agli insegnamenti di Pitagora⁴⁷. Il rapporto coi *Fasti* da un lato conferma dall'altro rovescia il rapporto tra allievo e maestro, ribadendo il problema di credibilità della voce di Pitagora sollevato fin dall'inizio del suo discorso nelle *Metamorfosi* (*met.* 15.73-74 *ora | docta quidem soluit, sed non et credita*)⁴⁸.

Il ruolo della voce di Pitagora è un altro ambito in cui emerge con forza l'interazione circolare tra i due poemi. Molti interpreti hanno riconosciuto nel passo degli *Agonalia* lo stesso tono indignato del violento atto di denuncia di Pitagora contro il sacrificio animale, definito *scelus* e *nefas* (*met.* 15.106, 111)⁴⁹. Allo stesso tempo, però, il punto di vista adottato dal narratore dei *Fasti* non coincide del tutto con quello di Pitagora, ma anzi condivide proprio l'interpretazione condannata dal filosofo, cioè l'attribuzione di colpa agli animali e della responsabilità agli dei (*met.* 15.127-129 *ipsos | inscripsere deos sceleri numenque supernum | caede laboriferi credunt gaudere iuueni*)⁵⁰. Proprio rispetto al passo dei *Fasti* risultano pregnanti le formule di distacco impiegate da Pitagora⁵¹:

merita caede (*fast.* 1.350) ~ putatur ... meruisse (*met.* 15.111-112)

noxae tibi deditus hostis ... Bacche (*fast.* 1.359-360) ~ Bacchi mactandus ad aras | dicitur ultoris (*met.* 15.114-115)

⁴⁵ *fast.* 3.284 *uinaque dat tepidis farraque salsa focus* (rito ai tempi di Numa) ~ *fast.* 1.338 *far erat et puri lucida mica salis*. Per Numa responsabile della frugalità del culto arcaico cfr. Plin. *NH* 18.7, Plut. *Numa* 16.2, *quaest. Rom.* 15, DH 2.74.4; sulla semplicità dei templi cfr. Varro *VPR* fr. 6-8 Pittà (con Pittà 2015: 90 n. 100 per la possibile connessione col passo dei *Fasti*). Green 2004a: 163-164 esclude che il brano degli *Agonalia* si riferisca all'epoca di Numa, ma cfr. Newlands 2020: 372.

⁴⁶ Sissa 2023: 46 (cfr. Plut. *Num.* 8.15). Sul rapporto tra Numa e Pitagora cfr. Panitschek 1990 e Buchheit 1993.

⁴⁷ Galinsky 1998: 320, Segal 2001: 94-95, Feeney 2004: 17, Garani 2014: 143-148.

⁴⁸ Barchiesi 1989: 78-82, Hardie 1997a: 185, Wheeler 1999: 190-192, Gauly 2018: 135.

⁴⁹ Fantham 1992b: 47-49, Newlands 1995: 35, Gale 2000: 107-109, Feeney 2004: 12, Green 2008b: 46, Garani 2013: 237.

⁵⁰ Feldherr 2010: 156-157 collega la responsabilità divina dei sacrifici all'antropomorfizzazione delle divinità nelle *Metamorfosi*. Per il ruolo delle divinità cfr. *met.* 15.104 *quisquis fuit ille †deorum†* (sul problema testuale cfr. Luck 2017: 30).

⁵¹ Green 2004a: 166-167, Pieper 2012: 297-298; cfr. anche Garani 2021: 458.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

Il rapporto con la posizione di Pitagora mette dunque in luce una tensione nella rappresentazione del sacrificio nel poema calendariale: il poeta dei *Fasti* guarda con empatia agli animali sacrificati, ma non mette in discussione la legittimità dei riti e la loro autorizzazione divina⁵². Proprio questa oscillazione fa emergere per contrasto la coerenza dello sguardo critico delle *Metamorfosi* sullo stesso tema: la problematizzazione del sacrificio è una costante di tutto il poema e la voce di Pitagora risulta così pienamente in linea con quella del narratore principale⁵³.

Allo stesso tempo, però, lo scarto tra la prospettiva del narratore dei *Fasti* e quella di Pitagora mette in guardia dal riconoscere in questo personaggio un portavoce dell'autore. Il lungo discorso che chiude le *Metamorfosi* mostra molti punti in comune con l'opera nel suo complesso e la figura di Pitagora ha un peso significativo per la genealogia letteraria del poema, ma il filosofo che espone la dottrina sul mutamento universale non si può identificare con il poeta che spiega la chiave di lettura del testo⁵⁴. In questa prospettiva, lo scarto rispetto alla posizione del narratore dei *Fasti* sul tema del sacrificio animale aiuta a riconoscere lo statuto di personaggio di Pitagora, smascherando la sua retorica tendenziosa: la grande lezione del filosofo mira in primo luogo a dimostrare la necessità di una dieta vegetariana⁵⁵.

La divergenza tra i punti di vista adottati nel brano degli *Agonalia* e nel discorso di Pitagora è ulteriormente rimarcato dalla diffrazione dei modelli intertestuali. Mentre Pitagora lascia anonimo l'autore del sacrificio del bue, secondo il motivo topico del biasimo del *πρῶτος εὐρετής* (*met.* 15.122-126), il poema calendariale collega eziologicamente questa prassi alla bugonia di Aristeo (*fast.* 1.363-380): il richiamo all'intertesto virgiliano sottolinea l'autorizzazione divina del sacrificio (*georg.* 4.534-558)⁵⁶. La bugonia in realtà non è del tutto assente dal passo delle *Metamorfosi*: più avanti nel discorso di Pitagora le api che nascono dalla carcassa del bue forniscono un esempio di metempsicosi (*met.* 15.362-367). Rispetto al mito di Aristeo rielaborato nei *Fasti*, però, il brano delle *Metamorfosi* sviluppa la prima descrizione virgiliana della bugonia (*georg.* 4.281-314), in cui questo tema si presenta come una zoogonia dai tratti empedoclei e lucreziani⁵⁷.

⁵² Green 2008b; Pieper 2012 individua invece una critica velata nelle giustificazioni via via meno convincenti. Un altro esempio è *fast.* 4.413-414: sul rapporto con gli *Agonalia* cfr. Fantham 1992b: 43-49, Feeney 2004: 13-15.

⁵³ Sissa 2023: 46-50. Per il tema del sacrificio nelle *Metamorfosi* cfr. Feldherr 2010: 125-159. Anche Schmidt 2021: 265 sostiene che il rapporto con la voce narrante dei *Fasti* conferma Pitagora come figura autoriale, ma non coglie gli scarti.

⁵⁴ Solodow 1988: 162-168, Barchiesi 1989: 73-75, Feeney 1991: 205, Galinsky 1998: 332-334, Green 2008b: 45, Hardie 2015: 487-488; più sfumato Holzberg 1997: 151-153; più in generale cfr. Segal 2001: 63-69, Schmitzer 2006: 50-54, Gauly 2018.

⁵⁵ Per l'effetto destabilizzante della cornice sul discorso di Pitagora cfr. Segal 1969: 280-284, Wheeler 2000: 116 n. 49, Myers 1994: 137 n. 19, Hardie 2015: 490.

⁵⁶ Aristeo come *primus inuentor* del sacrificio del bue non ha riscontri: cfr. Lefèvre 1976: 46, Porte 1985: 444-445, Prescendi 2000: 42-44. Sul rapporto con Virgilio cfr. Landolfi 2003a, Feeney 2004: 7-11, Newlands 2020, Boyd 2023: 182-186.

⁵⁷ Sulla bugonia di Pitagora cfr. Segal 2001: 69-70, Schmidt 2021: 311-315. Sulla zoogonia come tema empedocleo-lucreziano cfr. Nelis 2009, Kelly 2025: 48-51.

Le due versioni della bugonia tra *Metamorfosi* e *Fasti* scompongono dunque il medesimo intertesto virgiliano e ne districano le divergenti affiliazioni letterarie, distribuendole in modo complementare⁵⁸. Da un lato, il discorso di Pitagora recupera dietro il testo delle *Georgiche* le voci di Empedocle e Lucrezio, che si propongono come autorevoli modelli per una condanna razionalistica del sacrificio animale (Emped. fr. 136-137 Diels – Kranz, Lucr. 1.80-101, 2.352-365)⁵⁹. Dall'altro lato, il brano degli *Agonalia* non solo accoglie lo sguardo mitico-religioso di Virgilio, ma ne esplicita anche la dimensione eziologica, risalendo in qualche misura verso Varrone⁶⁰.

Allo stesso tempo, le due versioni della bugonia nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* si specchiano anche l'una nell'altra, a partire da una serie di convergenze espressive (*fast.* 1.377 *obrue mactati ~ met.* 15.364 *mactatos obrue*; *fast.* 1.379-380 *putri | de boue ~ met.* 15.365 *de putri uiscere*)⁶¹. Al di là delle polarizzazioni contrastive, che esplicitano e almeno in parte mettono in discussione la complessa sintesi tentata da Virgilio, emergono così anche le contaminazioni tra i diversi intertesti. Da una parte, le *Georgiche* di Virgilio sono un modello importante per l'umanizzazione delle vittime sacrificali da parte di Pitagora e gli accenni eziologici, pur rifiutati, preparano il successivo tono paradossografico del discorso⁶². Dall'altra parte, il brano degli *Agonalia* rinvia a Lucrezio attraverso l'accenno al sacrificio di Ifigenia (*fast.* 1.387-388 *quod semel est geminae pro uirgine caesa Dianae, | nunc quoque pro nulla uirgine cerua cadit*) e le offerte di ungenti, mirra e incenso che mancano nel culto primitivo sono proprio quelle descritte da Empedocle (Emped. fr. 128.5-6 Diels – Kranz *μύροισι τε δαιδαλεόδομοις | σμύρνης τ' ἀκρήτου θυσίαις λιβάνου τε θυώδους ~ fast.* 1.339-341 *lacrimatas cortice murras ... tura ... costum*)⁶³.

Come la dialettica tra mondo greco e romano, le diverse declinazioni del tema del sacrificio e la problematica credibilità di Pitagora, anche questo complesso rapporto con i modelli intertestuali emerge appieno da un'interpretazione dei due passi l'uno alla luce dell'altro, esemplificando ancora una volta la bidirezionalità di lettura che si instaura tra i due poemi. In sintesi, tutta la rete di raccordi testuali, contenutistici e tematici tra l'ultimo libro delle *Metamorfosi* e il primo dei *Fasti* costruisce una chiara contiguità tra i due testi: il collegamento in serie tra le due opere si traduce in una doppia direttrice di lettura, dalle *Metamorfosi* ai *Fasti* ma sempre anche viceversa.

⁵⁸ Landolfi 2003a: 187-189.

⁵⁹ Gale 2000: 103-105, Green 2008b: 41-43, Garani 2013: 236-237, Schmidt 2021: 268-274. Per i riscontri in Ovidio cfr. Feldherr 2010: 153-155, Hardie 2015: 501, Galasso 2022b: 677-679. In generale su Lucrezio ed Empedocle nel discorso di Pitagora cfr. Hardie 1995: 204-209, Hardie 1997a: 189, Setaioli 1999: 504-508, Segal 2001, Schmidt 2021: 252-325, Sissa 2023: 38-41, Kelly 2025: 92-95, 110-112.

⁶⁰ Varrone è la fonte delle eziologie degli altri sacrifici animali: Varro *rust.* 1.2.18-19 (capro), 2.4.9 (scrofa). La bugonia è rapidamente menzionata in Varro *rust.* 2.5.5, 3.16.4.

⁶¹ Bömer 1958: 45, Bömer 1986: 349, Green 2004a: 171; cfr. anche Lefèvre 1976: 46-47.

⁶² Myers 1994: 139, Gale 2000: 109 n. 166, Galasso 2022b: 678-679.

⁶³ Garani 2013: 238. Per altri contatti cfr. Garani 2013: 240-254.

2.2. In parallelo

Dagli episodi discussi nelle pagine precedenti emerge un rovesciamento nella cronologia delle storie attese tra *Metamorfosi* e *Fasti*: le remote vicende mitiche narrate nel primo libro del poema calendariale (Giano, Saturno, Evandro) precedono le loro controparti nell'ultimo libro del poema delle trasformazioni, ambientate in epoca storica (Miscelo, Pitagora, Esculapio). Dopo la soglia che separa le due opere, dunque, la traiettoria cronologica tracciata tra i due proemi si inverte: una volta raggiunto il presente augusteo alla fine delle *Metamorfosi*, i *Fasti* iniziano tornando indietro – o meglio, all'inizio. A ben vedere, infatti, le eziologie di riti e cerimonie del mese di gennaio risalgono soprattutto al tempo delle origini più remote, cioè all'avvio dell'altra metà del dittico⁶⁴: ai contatti tra l'ultimo libro delle *Metamorfosi* e il primo dei *Fasti* si affiancano dunque rimandi dal primo libro dei *Fasti* al primo delle *Metamorfosi*. Questa seconda serie di raccordi imposta un'altra dimensione del rapporto tra i due poemi: al collegamento in serie, che si muove sul piano sintagmatico, si associa il parallelismo sull'asse paradigmatico. Come si avrà modo di vedere nelle interpretazioni dei singoli brani, anche questa seconda direttrice di lettura del dittico si caratterizza per una spiccata bidirezionalità.

Giano, Pitagora e la *Ringkomposition* delle *Metamorfosi*

I *Fasti* iniziano dove si concludono le *Metamorfosi*, ma allo stesso tempo iniziano come iniziano le *Metamorfosi*. Questa duplice dimensione del raccordo tra i due testi si incarna nella figura di Giano e nel dialogo che essa instaura con il discorso di Pitagora. Il primo episodio dei *Fasti*, infatti, procede dall'origine del mondo fino al presente e ripercorre così l'intera parabola delle *Metamorfosi*, proprio come accade nel monologo del filosofo alla fine dell'opera⁶⁵. All'interno di questa corrispondenza, un ruolo centrale è svolto dai rimandi, in entrambi i passi, all'inizio delle *Metamorfosi*.

Nel discorso di Pitagora, la descrizione dell'età dell'oro prima dell'invenzione dei sacrifici animali riprende l'ampia trattazione di questo tema nel primo libro del poema (*met.* 15.96-103 ~ 1.89-112): anche lì, secondo il motivo topico dell'αὐτόματον, viene descritta la dieta vegetariana dell'umanità primitiva (*met.* 1.101-106). Pitagora fa di nuovo riferimento al mito delle età quando illustra la legge del mutamento universale: *sic ad ferrum uenistis ab auro, / saecula* (*met.* 15.260-261). Questo secondo rinvio all'età dell'oro è incorniciato da ulteriori rimandi al primo libro: l'equilibrio instabile dei quattro elementi (*met.* 15.237-251 ~ 1.5-31) e il diluvio (*met.* 15.262-272 ~ 1.253-312)⁶⁶.

⁶⁴ Per la spinta verso l'alba dei tempi nel primo libro dei *Fasti* cfr. e.g. Labate 2010a: 162.

⁶⁵ Gesztelyi 1980: 55-56, Hardie 1991: 52, Wheeler 2000: 122-123.

⁶⁶ Al diluvio si riallaccia anche la zoogonia (*met.* 15.361-367 ~ 1.416-437). Allo stesso modo, la condanna del consumo di carne può richiamare il cannibalismo di Licaone, che è la causa il diluvio (*met.* 1.211-239): cfr. Myers 1994: 139, Wheeler 2000: 118, Hardie 2015: 545.

Attraverso queste riprese il discorso di Pitagora crea una chiara *Ringkomposition* con l'inizio dell'opera, costruendo un'elaborata cornice scientifico-didascalica che racchiude tutto il poema⁶⁷.

Proprio su tale *Ringkomposition* si innesta l'intervista a Giano, anch'essa caratterizzata dall'impostazione didascalica e da temi scientifici, come risulta evidente fin dal punto di avvio del discorso del dio-incipit, cioè la cosmogonia (*fast.* 1.103-114):

me Chaos antiqui (nam sum res prisca) uocabant:

aspice quam longi temporis acta canam.

lucidus hic aer et quae tria corpora restant, 105

ignis, aquae, tellus, unus aceruus erat.

ut semel haec rerum secessit lite suarum

inque nouas abiit massa soluta domos,

flamma petit altum, proprior locus aera cepit

sederunt medio terra fretumque solo. 110

tunc ego qui fueram globus et sine imagine moles,

in faciem redii dignaque membra deo.

nunc quoque confusae quondam nota parua figurae,

ante quod est in me postque uidetur idem.

Il fatto che Giano ometta del tutto le tre parti del cosmo (cielo, terra, mare) e si concentri subito sui quattro elementi (acqua, fuoco, terra, aria) è uno scarto interessante rispetto alla tradizione letteraria sull'origine dell'universo: questa preferenza accordata alla teoria empedoclea quadra con il discorso di Pitagora, in cui si insiste ampiamente sull'equilibrio instabile dei quattro elementi (*met.* 15.237-251)⁶⁸. Allo stesso tempo, però, Giano fa riferimento a questo tema non per dimostrare il perenne movimento del cosmo come fa Pitagora, ma per spiegarne l'origine: in questo modo i *Fasti* si riallacciano all'avvio delle *Metamorfosi*, in cui il demiurgo organizza il caos iniziale dividendo i quattro elementi (*met.* 1.26-31)⁶⁹. Proprio la menzione del *chaos* con cui Giano si identifica e la descrizione della massa informe originaria sono infatti elementi che rinviano al primo libro delle *Metamorfosi* (*fast.* 1.103, 106, 108, 111 ~ *met.* 1.7-8)⁷⁰.

⁶⁷ Knox 1986: 74, Myers 1994: 133, Galinsky 1998: 326-327, Wheeler 2000: 118-122, Segal 2001: 75, 82-83, Schmitzer 2006: 45, Hardie 2015: 488, Schmidt 2021: 255-256. Più in generale sulla *Ringkomposition* delle *Metamorfosi* cfr. Buchheit 1966: 83-84, 89-92, Davis 1980, Knox 1986: 75-76, Bach 2020: 57-63.

⁶⁸ *fast.* 1.109 *flamma petit altum* ~ *met.* 15.243 *alta petunt aer atque aere purior ignis*: cfr. Green 2004a: 78. Nel primo libro delle *Metamorfosi* l'avvio è invece costituito dalle tre parti dell'universo (*met.* 1.5-6 *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae uultus in orbe*). Sulla tradizione letteraria della cosmogonia tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Helzle 1993, Myers 1994: 27-60, Bernabé 2018, Berno 2019, Schmidt 2021: 21-59.

⁶⁹ *fast.* 1.109 *proprior locus aera cepit* ~ *met.* 1.28 *proximus est aer illi leuitate looque*: cfr. Bömer 1969: 28.

⁷⁰ Hinds 1987a: 42-43, Hardie 1991: 62-63. Sul rapporto tra Giano e il caos, in particolare a partire dalla speculazione antiquaria ed etimologica riflessa in Paul. Fest. p. 45 Lindsay, cfr. Pfligersdorffer 1973: 179-193, Labate 2010a: 193-199,

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

Il rapporto tra Giano e la cosmogonia delle *Metamorfosi* apre spazi interpretativi interessanti a una lettura di ciascun brano alla luce dell'altro⁷¹. Mentre nelle *Metamorfosi* la figura di un anonimo *deus* mette fine alla discordia degli elementi, nei *Fasti* è proprio la lotta tra gli elementi a dare forma al cosmo, senza alcun intervento divino (*met.* 1.25 *dissociata locis concordia pace ligavit ~ fast.* 1.107 *haec rerum secessit lite suarum*)⁷². Allo stesso tempo, il fatto che il *chaos* delle *Metamorfosi* sia definito *unus ... uultus* (*met.* 1.6) assume tutt'altro significato sulla base del brano dei *Fasti*, in cui Giano giustifica il proprio doppio volto come un residuo dell'antico stato confusionale del mondo (*fast.* 1.113-114)⁷³. Il dio degli inizi si sostituisce dunque al demiurgo come divinità primordiale e iscrive la propria presenza nel *chaos* delle origini: l'unico testimone oculare della cosmogonia smaschera lacune e interpolazioni nella ricostruzione dei fatti offerta dal poeta delle *Metamorfosi*⁷⁴. Ma proprio lo scarto tra le parole di Giano e la versione offerta dal narratore principale nell'altra metà del dittico getta il dubbio sulla narrazione autodiegetica di questo personaggio dei *Fasti*: potendo finalmente presentarsi da solo, il dio si sta forse costruendo in modo originale un'identità prestigiosa.

Anche il mito delle età, che lega in *Ringkomposition* il primo e l'ultimo libro delle *Metamorfosi*, ha preciso riscontro nel discorso di Giano. Il dio propone due eziologie consecutive che rielaborano il tema del buon tempo antico (*fast.* 1.191-254) e in entrambi i casi, rispetto all'età dell'oro descritta da Pitagora, Giano risale alla presentazione di quest'epoca nel primo libro delle *Metamorfosi*⁷⁵. La prima parte del discorso di Giano giustifica i doni in denaro in uso il primo gennaio ripercorrendo l'ascesa inarrestabile della cupidigia, che ha posto fine all'era della frugalità come si racconta nelle *Metamorfosi* (*fast.* 1.195 *tempore crevit amor, qui nunc est summus, habendi ~ met.* 1.131 *amor sceleratus habendi*)⁷⁶. La seconda declinazione del tema è impiegata nella spiegazione dell'iconografia della moneta che raffigura una barca assieme al dio bifronte: sotto Giano e Saturno il Lazio viveva ancora in un'attardata età dell'oro, contrassegnata dai motivi della convivenza tra uomini e dei e della fuga della vergine *Iustitia* che si ritrovano anche nelle *Metamorfosi* (*fast.* 1.247-252 ~ *met.* 1.149-150)⁷⁷.

Berno 2019: 124-132, Berno 2023: 319-327. Allo stesso modo, il doppio volto di Giano rispecchia le forme confuse delle creature generate dopo il diluvio (*met.* 1.426-429, 436-437): cfr. Berno 2023: 327-331.

⁷¹ Pfligersdorffer 1973: 209 e Frings 2005: 37-39 si fermano all'indagine sulla cronologia relativa di composizione.

⁷² Bömer 1969: 24-25, Pfligersdorffer 1973: 184-186, Hardie 1991: 52 n. 15, Barchiesi 2005: 155, Labate 2010a: 196, Berno 2019: 126 (cfr. anche Berno 2023: 326, 329), Badura 2022: 127-128, Galasso 2022a: 338, Kelly 2025: 64, 70.

⁷³ Berno 2019: 122. Sul valore di *uultus* nella cosmogonia delle *Metamorfosi* cfr. Schwindt 2021b: 489-490, 492.

⁷⁴ Sul rapporto tra Giano e il demiurgo cfr. Gesztelyi 1980: 56, Berno 2019: 124, Berno 2023: 323-324, Kelly 2025: 29.

⁷⁵ Il motivo dell'età dell'oro è introdotto attraverso i termini *saecula* e *mel* e dal riferimento ai *Saturnia regna* all'inizio della spiegazione (*fast.* 1.191-193). Su questo tema tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Galinsky 1981, Barchiesi 1994: 221-225, Landolfi 1996: 63-118, Labate 2010a: 138-152, Van Noorden 2015: 204-260, Schmidt 2021: 61-68, Ntanou 2025: 227-255.

⁷⁶ Bömer 1958: 27, Bömer 1969: 63.

⁷⁷ Bömer 1958: 33, Bömer 1969: 69, Landolfi 1996: 113-116. Il dialogo tra i brani si riflette anche nella distribuzione complementare dei modi per indicare Δίκη: *met.* 1.150 *uirgo Astraea ~ fast.* 1.249 *Iustitia*.

Anche qui in una lettura sinergica dei brani si sviluppa una dialettica culturale tra *Metamorfosi* e *Fasti*. Come tra il discorso di Pitagora e gli *Agonalia*, infatti, al mito greco dell'età dell'oro si contrappone la prospettiva moralistica latina sulla perdita dell'antica frugalità: il paradigma metallico di ascendenza esiodea si rovescia nella retorica dei materiali poveri delle origini (*fast.* 1.202-203) e nell'esaltazione dell'*aurea Roma* (*fast.* 1.221-224)⁷⁸. Allo stesso tempo, però, il mito greco trova una sua prosecuzione in Italia, secondo la rappresentazione virgiliana dei *Saturnia regna* nel Lazio primitivo: attraverso il tema del viaggio, dunque, *Metamorfosi* e *Fasti* costruiscono una continuità tra il mondo greco e quello romano.

Un ulteriore esempio di triangolazione tra il primo libro dei *Fasti*, l'ultimo e il primo delle *Metamorfosi* è fornito dal tema delle stagioni. Dialogando con Giano, il narratore dei *Fasti* si domanda perché l'anno inizi in pieno inverno e si dilunga in un'ampia descrizione della primavera (*fast.* 1.149-160): la sezione non ha riscontro solo in altre sezioni del poema calendariale, ma anche nel discorso di Pitagora, in cui l'alternarsi delle stagioni dimostra il mutamento universale (*met.* 15.199-213)⁷⁹. Anche questo è uno dei punti dell'ultimo libro delle *Metamorfosi* che tracciano una *Ringkomposition*: le coincidenze formali rimandano al primo libro, in cui l'età dell'oro coincide con l'eterna primavera, interrotta dall'avvio del ciclo delle stagioni da parte di Giove (*met.* 1.107-108, 116-118)⁸⁰. Ancora una volta non mancano contatti diretti tra il passo dei *Fasti* e il primo libro delle *Metamorfosi*: la ripresa delle attività agricole rovescia puntualmente il motivo dell'αὐτόματον (*fast.* 1.159 *tum patitur cultus ager et renouatur aratro* ~ *met.* 1.110 *nec renouatus ager grauidis caneabat aristis*)⁸¹.

Proprio l'interazione dei tre brani proietta sulla rappresentazione apparentemente topica e retorica della primavera una luce nuova. Sulla base delle *Metamorfosi*, che iniziano appunto dalla primavera del mondo, la domanda del narratore dei *Fasti* assume un valore metapoetico: perché l'anno non comincia con il punto di avvio per eccellenza?⁸² Altrettanto autoriflessiva, però, diventa anche la risposta di Giano: il solstizio d'inverno è l'ultimo giorno dell'anno passato e il primo dell'anno nuovo (*fast.* 1.163 *bruma noui prima est ueterisque nouissima solis*), così come l'inverno segna l'ultima tappa del ciclo delle stagioni nella presentazione di Pitagora. Il rapporto tra il dialogo con Giano e la *Ringkomposition* delle *Metamorfosi* riflette quindi sulle modalità di collegamento tra i due testi: per tornare all'inizio dell'altra metà del dittico, il poema calendariale parte dalla fine.

⁷⁸ Barchiesi 1994: 222-223, Leidecker 2019: 110-112. Sulla retorica dei materiali cfr. Varro VPR fr. 6 Pittà con Pittà 2015: 90-92. Per i riscontri tra Giano e il moralismo romano cfr. Green 2004a: 98-108.

⁷⁹ *fast.* 1.151 *omnia tunc florent* ~ *met.* 15.204 *omnia tum florent*; cfr. Green 2004a: 88, Hardie 2015: 512. Per altre descrizioni della primavera nei *Fasti* cfr. Bömer 1958: 24, Green 2004a: 87, Badura 2022: 95-96.

⁸⁰ *met.* 15.199 *quattuor annum* = *met.* 1.118; cfr. Hardie 2015: 511, con rimando in generale a Lucr. 5.737-750.

⁸¹ Green 2004a: 90. Un tratto formale condiviso è l'anafora di *tum* in *fast.* 1.157/159 ~ *met.* 1.119/121/123.

⁸² Badura 2022: 96-103 sviluppa tale riflessione nel rapporto con Lucrezio e le *Georgiche* (cfr. Hardie 1991: 50 n. 6): il dialogo con le *Metamorfosi* esplicita così la revisione dei modelli didascalici. Per un'altra lettura cfr. Green 2001: 604-607.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

In questa prospettiva, le figure di Giano e Pitagora si specchiano l'una nell'altra, per contrasto e analogia. Il dio bifronte instaura col narratore dei *Fasti* uno scambio dialogico, mentre al filosofo nelle *Metamorfosi* è affidato un lungo monologo rivolto ad un pubblico in silenzio⁸³. Come si è già visto, però, sia la voce dell'informatore eziologico sia quella del maestro didascalico si rivelano caratterizzate da precisi interessi di parte e in fondo non troppo affidabili. Una lettura in dittico illumina inoltre lo statuto metapoetico di entrambi i personaggi. La ciclicità personificata da Giano, dio dell'inizio ma anche della fine, conferma quella predicata da Pitagora e sviluppa le sue implicazioni in termini di *Ringkomposition* tra la conclusione e l'avvio del poema. Per converso, il discorso di Pitagora illustra un principio di ricorsività che rinvia ai *Fasti*: il costante movimento circolare spiegato dal filosofo non invita solo a rileggere da capo l'intera storia del mondo in questa nuova ottica, ma prepara anche l'inizio di un nuovo testo che proprio a partire da Giano ripercorre tutte le *Metamorfosi* secondo la logica ciclica del tempo calendariale⁸⁴.

La duplicità di Giano, che incarna in modo programmatico quella di tutto il poema, dà quindi forma anche al raccordo con le *Metamorfosi*⁸⁵. Se infatti il dialogo con Esculapio ne metteva in luce la funzione di soglia permeabile tra i due poemi, quello con Pitagora ne pone in evidenza il compito di collegare l'inizio della nuova opera all'avvio dell'altra. In questo senso, il dio bifronte incarna la Roma contemporanea (*fast.* 1.223-226), ma allo stesso tempo risulta antico quanto il mondo con cui si identifica (*fast.* 1.103, 140): il presente dell'*Urbs* si specchia alla storia universale dell'*orbis* e i *Fasti* si impostano così fin dalla scena iniziale come un doppio simmetrico delle *Metamorfosi*. Attraverso Giano il collegamento in serie tra i due poemi si salda a quello in parallelo: le due dimensioni di lettura si intersecano costruendo uno spazio tridimensionale nel rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti*.

Romolo e gli astronomi

Sulla base dell'innesco fornito da Giano, non è difficile riconoscere un'ampia rete di raccordi tra il primo libro dei *Fasti* e il primo delle *Metamorfosi*. Tuttavia non è solo il poema calendariale a guardare verso l'altra metà del dittico, ma anche viceversa. Basti considerare l'episodio di Apollo e Dafne, che per molti versi ha uno statuto proemiale e programmatico pari a quello di Giano⁸⁶. La

⁸³ *fast.* 1.145-146 *dixerat et uultu, si plura requirere uellem | difficilem mihi se non fore fassus erat ~ met.* 15.66-67 *in medium discenda dabat coetusque silentum | dictaque mirantum.*

⁸⁴ Krasne 2022: 247 «it become clear that cyclicity is as endemic to the *Metamorphoses* as to the *Fasti*, encoded in cycles of cosmic rather than calendrical repetition». Pitagora condivide con Giano tratti di apertura: cfr. Badura 2022: 147.

⁸⁵ Sullo statuto autoriflessivo di Giano cfr. Hardie 1991: 62-64, Barchiesi 1994: 219, Newlands 1995: 6-7, Schiesaro 2002: 64, Berno 2019: 129, Leiendecker 2019: 73-74, Šterbenc Erker 2023: 9-11. A partire dalla figura del dio, Badura 2022: 187-197 rintraccia nei *Fasti* una poetica della duplicità simile alla *Denkfigur* del dittico: cfr. e.g. Badura 2022: 205, 213, 215.

⁸⁶ Barchiesi 2005: 203-204, 206-207; cfr. Nicoll 1980, Knox 1986: 14-17, Schmidt 1991: 96-108, Holzberg 1999, Hardie 2002a: 45-50, Schwindt 2021b: 487-489.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

utque duae dextra caelum totidemque sinistra
parte secant zonae (quinta est ardentior illis),
sic onus inclusum numero distinxit eodem
cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.

La figura del demiurgo, obliterata nella cosmogonia raccontata da Giano, trova nei *Fasti* una sua controparte in Romolo, presentato già nella sua forma divina: il *conditor Urbis* (*fast.* 1.27), che organizza il tempo romano, si specchia nel *fabricator mundi* (*met.* 1.57) a cui si deve la sistemazione dello spazio cosmico. La complementarità tra *Fasti* e *Metamorfosi* non potrebbe essere più chiara: tempo contro spazio, *Urbs* contro *orbis*, eroe divinizzato contro dio filosofico. Proprio questa serie di contrapposizioni mette però in luce un principio generale: la leggenda di fondazione di Roma prende il posto di un mito cosmogonico e viceversa l'origine del mondo diventa l'immagine della nascita della sua nuova capitale⁹¹.

Questo parallelismo si traduce nella sovrapponibilità tra l'operazione di Romolo e quella del demiurgo: in entrambi i casi la materia viene disposta in forme stabili, coerenti e leggibili (*fast.* 1.27 *digereret* ~ *met.* 1.7 *indigestaque moles*, 47 *distinxit*, 21 *diremit*, 32 *dispositam ... congeriem*, 69 *dissaepserat*) e sia per i mesi dell'anno sia per le zone climatiche l'organizzazione procede su base cinque e secondo un'analogia tra cielo e terra (*fast.* 1.28 *quinque bis* ~ *met.* 1.45-46 *duae ... totidemque ... quinta*; *fast.* 1.35 *totidem* ~ *met.* 1.47-48 *numero ... eodem ... totidemque*)⁹². Proprio la corrispondenza fin nei dettagli mette in luce però le direzioni opposte dei due interventi: mentre il demiurgo riporta la divisione dello spazio celeste su quello terrestre, Romolo proietta nel cielo il tempo umano della gravidanza e del lutto. Tale cortocircuito tra il piano naturale e quello culturale smaschera i limiti della sistemazione calendariale proposta dal primo re di Roma: il confronto con un dio razionale che dispone matematicamente il cosmo secondo le leggi della natura sottolinea la critica alle scarse competenze astronomiche di Romolo (*fast.* 1.29-30), che organizza il calendario a misura d'uomo.

Rispetto alla perfezione del cosmo creato dal demiurgo non stupisce dunque che la sistemazione del tempo di Roma data dal primo re debba essere più volte rivista: a ciò provvedono le riforme di Numa e di Cesare (*fast.* 1.43-44, 3.99-166)⁹³. Proprio il rapporto con questa ricorsiva rinegoziazione del calendario destabilizza anche la perfezione dell'opera del demiurgo. Anche nelle *Metamorfosi*, infatti, le forme stabilite in apertura sono tutt'altro che definitive: l'ordine costruito

⁹¹ Un caso simile di sovrapposizione tra (ri)fondazione di Roma e del mondo è il rispecchiamento tra Numa che ristabilisce la pace tra gli dei e i Romani (*fast.* 3.285-378) e Deucalione e Pirra da cui rinasce l'umanità dopo il diluvio (*met.* 1.348-415): cfr. Ursini 2024: 22-23.

⁹² Più in generale, per il carattere spiccatamente didascalico di entrambi i brani cfr. Green 2004a: 44, Barchiesi 2005: 157.

⁹³ *fast.* 3.156 *Caesaris ... cura* ~ 1.37 *cura Quirini*; cfr. Badura 2022: 66. Per l'instabilità del calendario di Romolo cfr. Schiesaro 2002: 68. Sul valore politico cfr. Pasco-Pranger 2006: 31-33. Per i problemi antiquari cfr. Stok 1989.

all'inizio del poema viene rovesciato già con l'episodio del diluvio e più in generale la violazione ripetuta dei confini tra esseri animati e inanimati, tra piante, animali, uomini e dei ridiscute costantemente l'organizzazione del cosmo⁹⁴. In tal senso, sia il demiurgo sia Romolo diventano figure riflessive, che mettono in scena all'inizio delle rispettive opere l'organizzazione della materia su cui si esercita poi l'azione creativa del poeta. Ma l'interpretazione metapoetica segna anche uno scarto: mentre il demiurgo incarna la sicurezza dell'autore delle *Metamorfosi*, Romolo rappresenta i limiti mai nascosti del narratore nei *Fasti*⁹⁵.

Un esempio più articolato di parallelismo tra i libri iniziali dei due poemi si può individuare a partire dall'elogio degli astronomi che introduce nei *Fasti* il tema stellare (*fast.* 1.295-310):

quid uetat et stellas, ut quaeque oriturque caditque,
 dicere? promissi pars sit et ista mei.
 felices animae, quibus haec cognoscere primis
 inque domos superas scandere cura fuit!
 credibile est illos pariter uitisque locisque
 altius humanis exeruisse caput. 300
 non Venus et uinum sublimia pectora fregit
 officiumque fori militiaeue labor;
 nec leuis ambitio perfusaque gloria fuco
 magnarumque fames sollicitauit opum.
 admouere oculis distantia sidera nostris 305
 aetheraque ingenio subposuere suo,
 sic petitur caelum, non ut ferat Ossan Olympus
 summaque Peliacus sidera tangat apex.
 nos quoque sub ducibus caelum metabimur illis,
 ponemusque suos ad stata⁹⁶ signa dies.

Lo slancio verso il cielo per riportare agli uomini le verità sulla natura crea una specifica simmetria con la rappresentazione di Pitagora nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* (*met.* 15.62-64):

⁹⁴ Sul collasso dell'ordine stabilito dal demiurgo cfr. McKim 1984, Wheeler 1995: 117, Holzberg 1997: 129-130, Wheeler 2000: 23-32, 40-46, Schiesaro 2002: 67, Kelly 2025: 43-60. Per la metamorfosi come rinegoziazione della cosmogonia cfr. Feeney 1991: 194-198, Hardie 1993: 61, Pianezzola 2010. In tale prospettiva risulta cruciale il nesso tra il demiurgo e Giano, figura di instabilità: cfr. Hardie 1992: 73, Berno 2019: 127. Sulla persistenza del *chaos* nelle *Metamorfosi* cfr. Moser 2019, Kelly 2025: 14-42.

⁹⁵ Il rapporto tra il poeta e Romolo è esplicitato dalle riprese del proemio (*fast.* 1.27 *tempora digereret cum conditor Urbis* ~ *fast.* 1.1-2 *tempora cum causis Latium digesta per annum | ... canam*) e dal termine *conditor* per indicare entrambi: *fast.* 3.24 *Romanae conditor urbis* ~ 6.21 *o uates, Romani conditor anni* (cfr. *fast.* 4.23); cfr. Pasco-Pranger 2006: 79, Badura 2022: 61.

⁹⁶ La lezione *uaga*, stampata da tutti gli editori, non risulta affatto perspicua, perché sembra evocare etimologicamente i pianeti, ma nei *Fasti* si parla solo di costellazioni: cfr. Green 2004a: 143-144. Preferisco quindi accogliere la variante *stata*, testimoniata non solo da alcuni codici recenziatori ma anche da un florilegio prosodico di IX secolo: cfr. Cossu 2019.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

isque licet caeli regione remotos
mente deos adiit et quae natura negabat
uisibus humanis, oculis ea pectoris hausit.

Questa corrispondenza, che ha anche implicazioni critico-testuali⁹⁷, si inserisce in una consolidata tradizione retorica dell'elogio dei filosofi e degli uomini di scienza, in cui l'immagine del volo della mente è un motivo centrale⁹⁸. Ma proprio all'interno di questa topica, il brano dei *Fasti* insiste su un elemento che nella presentazione di Pitagora resta invece solo in filigrana: le conquiste scientifiche rovesciano in chiave positiva l'empio tentativo dei Giganti di raggiungere il cielo⁹⁹.

In questo modo l'elogio degli astronomi non esplicita solo il paradigma gigantomachico sotteso alla rappresentazione di Pitagora, ma vi rintraccia anche un altro spunto di *Ringkomposition* del poema. L'accenno all'assalto al cielo risale infatti dall'ultimo al primo libro delle *Metamorfosi*, in cui è brevemente narrato questo episodio (*met.* 1.151-162):

neue foret terris securior arduus aether,
adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas
altaque congestos struxisse ad sidera montes.
tum pater omnipotens musso perfregit Olympum
fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae. 155
obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine Terram
immaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
et, ne nulla suae stirpis monimenta maneret,
in faciem uertisse hominum. sed et illa propago 160
contemprix superum saeuaeque audissima caedis
et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.

La sconfitta dei Giganti fornisce l'eziologia della violenza connaturata al genere umano, nato dal loro sangue: l'episodio raddoppia e rovescia la prima antropogonia del poema, in cui l'umanità non nasce dalla caduta dal cielo dei figli della terra, ma è il prodotto del demiurgo (e/o di Prometeo),

⁹⁷ In *fast.* 1.306, AWC 1997 stampano al posto del tradito *nostris* la congettura *mentis* (cfr. AWC 1973: 145, Parroni 2010: 140-141), basata sul parallelismo con Pitagora (*met.* 15.63 *mente deos adiit*, 64 *oculis ... pectoris*). Il medesimo confronto, però, mostra che la congettura non è necessaria (rifiutata da Schilling 1992; cfr. Green 2004a: 141-142): l'antitesi *oculis ... nostris* ~ *ingenio ... suo* imposta la stessa dinamica didascalica di Pitagora e del suo modello Epicuro, che riportano agli uomini le verità da loro scoperte (*met.* 15.65-66 *cumque animo et uigili perspexerat omnia cura, | in medium discenda dabat*; cfr. *Lucr.* 1.75 *unde refert nobis uictor quid possit oriri, 79 nos exaequat uictoria caelo*).

⁹⁸ Cfr. *met.* 15.143-149, *Hor. carm.* 1.28.1-6 (Archita), con Nisbet – Hubbard 1970: 324-325, e *Manil.* 1.40-65 (astronomi orientali); cfr. Buchheit 1993: 84-85, Setaioli 1999: 493-501, Hardie 2002a: 10, Green 2004a: 138, Schiesaro 2014: 74-75.

⁹⁹ Per alcuni paralleli cfr. Bömer 1958: 37-38, Green 2004a: 138; cfr. anche Sharrock 1994: 136-138, Volk 2001: 102-114.

che impasta il cielo con la terra. Questi uomini sono modellati a immagine degli dei e il fatto che possano alzare lo sguardo verso il cielo li eleva sopra lo stato ferino (*met.* 1.76-86)¹⁰⁰:

sanctius his animal mentisque capacius altae
 deerat adhuc et quod dominari in cetera posset.
 natus homo est, siue hunc diuino semine fecit
 ille opifex rerum, mundi melioris origo,
 siue recens tellus seductaque nuper ab alto 80
 aethere cognati retinebat semina caeli,
 quam satus Iapeto mixtam pluuiialibus undis
 finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.
 pronaque cum spectent animalia cetera terram,
 os homini sublime dedit caelumque uidere 85
 iussit et erectos ad sidera tollere uultus.

Il tema dello sguardo al cielo collega questa prima antropogonia delle *Metamorfosi* all'elogio degli astronomi nei *Fasti*, che spiccano proprio per tale caratteristica (*fast.* 1.300 *altius ... exeruisse caput*)¹⁰¹.

Il brano del poema calendariale mette dunque a sistema le due descrizioni dell'umanità proposte nell'altra metà del dittico: gli astronomi dei *Fasti* danno chiara testimonianza della mente superiore insita nel genere umano (*fast.* 1.301 *sublimia pectora ~ met.* 1.76 *mentisque capacius altae*), ma allo stesso tempo la loro audace conquista del cielo li rende anche pienamente eredi dei Giganti (*fast.* 1.298 *inque domos superas scandere cura fuit*, 306 *aetheraque ingenio subposuere suo*). In tal senso, il dialogo con i *Fasti* chiarisce l'apparente incoerenza tra le due antropogonie delle *Metamorfosi*: le due storie sull'origine del genere umano non vanno intese solo in senso diacronico e dunque sostitutivo, ma anche come spiegazioni multiple, complementari e sovrapponibili, che illustrano da punti di vista opposti la medesima natura umana.

Per converso, il dialogo con la duplice antropogonia delle *Metamorfosi* scompone il brano dei *Fasti* e ne mette in luce il tentativo ambizioso di armonizzare modelli intertestuali divergenti tra loro. Da un lato, il rapporto con la Gigantomachia esplicita il rapporto tra gli astronomi e l'Epicuro lucreziano, rappresentato nel suo assalto violento al cielo (*Lucr.* 1.66-79, 5.113-121); dall'altro lato, il legame con gli uomini creati alla vigilia dell'età dell'oro corrobora i richiami al *makarismos* dei contadini virgiliani, che al pari degli scienziati incarnano la piena umanità tenendosi lontani dalla guerra (*Verg. georg.* 2.458-474)¹⁰². Proprio la diffrazione di questi modelli nelle *Metamorfosi* fa

¹⁰⁰ Sull'uomo a immagine del dio cfr. Schmidt 1991: 25-29, Lieberg 1999. Sul tema dello sguardo dell'uomo verso l'alto cfr. Bömer 1969: 46, Barchiesi 2005: 165.

¹⁰¹ Bömer 1958: 37, Bömer 1969: 46.

¹⁰² Per i modelli del passo dei *Fasti* cfr. Bömer 1958: 37, Newlands 1995: 32-35, Gee 2000: 47-65.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

emergere le tensioni che si innescano all'interno della sintesi dei *Fasti*. Sul piano del genere letterario, l'elogio degli astronomi sembra recuperare lo slancio lucreziano verso il sublime, in risposta alla rinuncia virgiliana ai temi scientifici più impegnativi (*fast.* 1.290-291 *quid uetat et stellas ... | dicere?* ~ Verg. *georg.* 2.490-494), ma la trattazione della materia astronomica nel poema si limiterà a brevi indicazioni calendariali e narrazioni di miti eziologici. Sul piano politico, poi, il rinvio all'integrità morale dei contadini delle *Georgiche* dovrebbe disinnescare i tratti sovversivi del paradigma lucreziano del filosofo-gigante (e dell'apoteosi del filosofo), ma il rapporto dei *Fasti* con il potere resta comunque teso, riaffiorando obliquamente proprio alla fine del passo: accanto agli astronomi, i *duces* sotto la cui egida il poeta affronterà il cielo sono anche i *principes*¹⁰³.

Macrostruttura e *Leitzzitate*

I raccordi tra i libri iniziali dei due poemi impostano uno sviluppo parallelo che sembra confermato dai doppioni nei libri successivi: le storie di Callisto e Marsia sono raccontate nel secondo e nel sesto libro di entrambe le opere (*fast.* 2.153-192 ~ *met.* 2.401-530; *fast.* 6.693-710 ~ *met.* 6.382-400)¹⁰⁴. In questa prospettiva si potrebbe quasi immaginare una corrispondenza macrostrutturale tra i dodici libri dei *Fasti* e i primi dodici delle *Metamorfosi*, con la sezione finale del poema delle trasformazioni (libri 13-15) a fungere da ponte tra le due opere. Questa ipotesi non è solo troppo rigida, ma anche inverificabile: la mancanza della seconda metà del poema calendariale pone ogni ricostruzione su un piano puramente speculativo.

Proprio l'assenza di un finale dei *Fasti*, del resto, impedisce di chiudere il cerchio: sarebbe interessante sapere se e come la conclusione del poema calendariale si raccordasse alla fine e/o all'inizio delle *Metamorfosi*. A tal proposito, la sezione restante dei *Fasti* offre qualche indizio per solleticare l'immaginazione: il sesto libro del poema calendariale, che per molti versi costituisce un'anticipazione e un surrogato della conclusione vera e propria, non è caratterizzato solo da diversi elementi di *Ringkomposition* con il primo libro, ma anche da numerosi raccordi con le *Metamorfosi*, tra i quali la vicenda di Esculapio è senz'altro quello più significativo (*fast.* 6.733-762)¹⁰⁵. D'altra parte non è difficile immaginare come la descrizione del mese di dicembre potesse collegarsi all'avvio delle *Metamorfosi*: la sezione sui *Saturnalia* avrebbe fornito un ottimo spunto per tornare non solo a Giano, ma anche ai tempi delle origini descritti all'inizio dell'altra metà del dittico¹⁰⁶.

¹⁰³ Sulla lettura metapoetica e politica del passo cfr. Hinds 1992: 115-116, Barchiesi 1994: 166-168, Newlands 1995: 37-40, Pasco-Pranger 2006: 73-79, Schiesaro 2014: 91-94, Badura 2022: 220-222. Per la *recusatio* virgiliana e Lucrezio cfr. Hardie 1986: 33-51. Sui Giganti e la trasgressione cfr. Hor. *carm.* 1.3.38-40 *caelum ipsum petimus*, con Nisbet – Hubbard 1970: 57.

¹⁰⁴ Murgatroyd 2005: 246 n. 31.

¹⁰⁵ Il raccordo con le *Metamorfosi* è interpretato come segnale di chiusura da Barchiesi 1994: 270-271. Sulla funzione strutturale dei rimandi cfr. Goode 2012: 128-131, 160-161. Per il valore conclusivo cfr. Appendice III.

¹⁰⁶ Per una ricostruzione ipotetica dei *Saturnalia* di Ovidio cfr. Donninelli 2024b.

Rispetto a questa sfuggente simmetria macrostrutturale, il parallelismo tra *Metamorfosi* e *Fasti* si può impostare anche su un piano più circoscritto e concreto. Ancora una volta si può ripartire dai contatti tra l'inizio dei *Fasti* e il finale delle *Metamorfosi*: come notato da Carole Newlands, all'elogio degli astronomi, che corrisponde alla presentazione di Pitagora, è seguito dalla sezione sugli *Agonalia*, che ha la sua controparte proprio nella prima parte del discorso del filosofo¹⁰⁷. Questa giustapposizione di raccordi in sequenza suggerisce come *Fasti* e *Metamorfosi* talvolta si muovano in modo parallelo anche tra libri non corrispondenti in un ipotetico schema macrostrutturale.

Questa dinamica si può osservare anche a partire dal doppiante paradigmatico di Proserpina. Le due narrazioni del ratto della dea si trovano in libri non esattamente paralleli, ma sono introdotte in entrambi i casi da due inni a Cerere in chiaro rapporto tra loro (*met.* 5.341-345 ~ *fast.* 4.395-416). Nei due passi l'esaltazione della dea impiega gli stessi temi (avanzamento della civiltà e invenzione dell'agricoltura) e le stesse forme espressive, a partire dallo stilema innodico *prima Ceres* (*met.* 5.341 ~ *fast.* 4.401)¹⁰⁸. Allo stesso tempo, tra i due brani emerge una netta complementarità: il narratore dei *Fasti* adotta una prospettiva callimachea, fornendo prescrizioni rituali in una cornice liturgica, mentre il breve inno di Calliope nelle *Metamorfosi* serve da *exordium* rapsodico per passare al racconto del ratto di Proserpina¹⁰⁹. In tal senso le transizioni metapoetiche che segnano la conclusione entrambi gli inni e avviano la sezione narrativa di entrambi entrano in dialogo tra loro (*met.* 5.344-345 ~ *fast.* 4.417-418):

illa canenda mihi est; utinam modo dicere possim
carmina digna dea! certe dea carmine digna est.

exigit ipse locus raptus ut uirginis edam:
plura recognosces, pauca docendus eris.

L'espressione *illa canenda mihi est* impiegata da Calliope si riflette sulla formulazione *exigit ipse locus* usata dal narratore dei *Fasti*, che in effetti è una variazione sulle espressioni paraformulari al gerundivo che scandiscono tutto il poema calendariale (cfr. e.g. *fast.* 5.148 *interea Diua canenda Bona est*). Al di là del rispecchiamento tra intenzione del poeta e condizionamento contestuale, principi strutturali che si intrecciano e sovrappongono tra *Metamorfosi* e *Fasti*, ciascuna transizione proietta sull'altra l'attesa di una narrazione del ratto di Proserpina, esplicitando così il principio di sviluppo parallelo tra i due poemi in dittico¹¹⁰.

¹⁰⁷ Newlands 1995: 33-35.

¹⁰⁸ Bömer 1976a: 313, Fantham 1998: 170. Sulla formula *prima Ceres* e sui modelli condivisi da questi due passi (*am.* 3.10.5-14, Verg. *georg.* 1.147-149) cfr. Perutelli 1975, Fantham 1992b: 43-49. In entrambi i casi lo stilema si espande in una ripetizione anaforica, ma in modo variato: *met.* 5.341-342 *prima ... prima* ~ *fast.* 4.401/404 *prima ... primum*.

¹⁰⁹ L'avvio innodico innesca, sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti*, il dialogo con il modello condiviso dell'*Inno omerico a Demetra*: cfr. Hinds 1987a: 97-98.

¹¹⁰ Il rapporto di reduplicazione tra i due passi è glossato nei versi delle *Metamorfosi* dal raddoppiamento speculare *carmina digna dea ~ dea carmine digna*, su cui cfr. Rosati 2009a: 195.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

La duplice narrazione del ratto di Proserpina non esaurisce però il parallelismo innescato dal raccordo tra i due inni a Cerere: attorno al doppione si può riconoscere una rete più ampia di riscontri tra il quarto libro dei *Fasti* e il quinto delle *Metamorfosi*. In primo luogo, il dominio universale di Venere enunciato nel proemio al mese a lei dedicato (*fast.* 4.1-130) si riflette nel discorso imperialistico di Venere a Cupido che dà avvio al rapimento di Proserpina (*met.* 5.359-384)¹¹¹. D'altra parte, la cornice eziologica dei *Megalensia*, in cui Cibele lascia la parola a Erato (*fast.* 4.189-196), corrisponde alla visita di Minerva sull'Elicona e al discorso dell'anonima Musa in cui è inserita la narrazione di Calliope (*met.* 5.254-263)¹¹². Da ultimo, il pericolo di carestia scongiurato attraverso i riti dei *Fordicidia* e dei *Robigalia* (*fast.* 4.629-672, 901-942) duplica il superamento della crisi agraria provocata dalla disperazione di Cerere (*met.* 5.474-486)¹¹³.

Alla luce di questa rete di corrispondenze il ruolo dei dopponi nell'analisi del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* si può impostare su basi nuove: anziché fungere da casi isolati e paradigmatici, sulla base dei quali interpretare tutto il dialogo tra i due poemi, le scene ripetute possono indicare un orizzonte più ampio di confronti e aprire così l'indagine a un'esplorazione a tutto campo. In tal senso i dopponi tra *Fasti* e *Metamorfosi* funzionano dunque come *Leitzitate*. Questa categoria, messa a punto da Georg N. Knauer nello studio dei rapporti tra l'*Eneide* e i poemi omerici e ripresa più di recente da Joseph Farrell, descrive in modo efficace il carattere vischioso dell'intertestualità: una volta attivato un riferimento al modello, soprattutto attraverso una ripresa testuale precisa, quest'ultimo tende a essere persistente e a proiettare corrispondenze più ampie. I riscontri puntuali con l'*Iliade* e l'*Odissea* svolgono così la funzione di proiettare sullo sviluppo lineare dell'*Eneide* quello dei suoi intertesti, talvolta sovrapponendo possibilità multiple¹¹⁴.

Il principio delle *Leitzitate* si presta a essere esteso all'interpretazione dei raccordi tra *Metamorfosi* e *Fasti*: più ancora che dalla macrostruttura, il parallelismo tra i due poemi viene costruito dai dopponi e dalle reti di rapporti che essi proiettano. Allo stesso modo si possono descrivere anche le connessioni esplorate nelle pagine precedenti: le corrispondenze tra l'ultimo libro delle *Metamorfosi* e il primo dei *Fasti* si costruiscono attorno al raccordo fornito da Esculapio, così come la figura di Giano imposta una serie di rispecchiamenti tra i libri iniziali delle due opere¹¹⁵.

¹¹¹ Il dominio di Venere nei *Fasti* è declinato in termini sia politici (*fast.* 4.85-116; cfr. Fantham 1998: 108) sia metaletterari (*fast.* 4.1-18): per un'interpretazione analoga del discorso della dea a Cupido cfr. Johnson 1996b, Barchiesi 1999.

¹¹² *fast.* 4.191 *doctas ... neptes*, 193 *Heliconis alumnae* ~ *met.* 5.254 *Helicon*, 255 *doctas ... sorores*; cfr. Fantham 1998: 130.

¹¹³ I *Fordicidia* e i *Robigalia* recuperano così un elemento scartato nella narrazione del ratto di Proserpina nei *Fasti*, in cui la crisi agraria è marginalizzata (*fast.* 4.617-618).

¹¹⁴ Knauer 1979: 145-147, in cui *Leitzitat* si oppone a *Strukturzitat*, cioè la corrispondenza macrostrutturale tra scene o libri. Farrell 2021: 53-54, 66-67, 76, 91-97 rielabora il concetto in termini più dinamici a partire dall'analisi di alcuni passi del primo libro dell'*Eneide*.

¹¹⁵ Per un ulteriore esempio cfr. Newlands 1991: 253.

Attorno all'inno a Bacco

Rispetto al paradigma di lettura offerto da Knauer e Farrell occorre però ribadire una differenza. Le *Leitzitate* che legano l'*Eneide* all'*Iliade* e all'*Odissea* impostano una direzione di lettura chiara: dal testo virgiliano si risale ai modelli omerici, che si proiettano sulla rielaborazione latina. In questo percorso intertestuale è inscritta una irriducibile asimmetria. L'interpretazione dell'*Eneide* si costruisce infatti a partire da Omero, ma solo indirettamente quella dell'*Iliade* e dell'*Odissea* si fonda sull'*Eneide*: benché dalla prospettiva del lettore il rapporto tra le opere si possa sempre impostare in modo bidirezionale, resta comunque il fatto che uno dei due poli esiste prima e senza l'altro¹¹⁶. Tale dislivello risulta chiaro dal confronto con *Metamorfosi* e *Fasti*: tra i due poemi in dittico le *Leitzitate* costruiscono un'autentica reciprocità e un dialogo compiutamente circolare. Un esempio concreto di questo rapporto a filo doppio, che imposta una lettura bidirezionale, è fornito dalla rete di corrispondenze che si articolano attorno all'inno per Bacco tra il quarto libro delle *Metamorfosi* e nel terzo dei *Fasti*.

Si deve a John F. Miller la principale discussione della descrizione dei *Liberalia*, strutturata secondo la forma dell'inno (*fast.* 3.713-790), in parallelo con l'inno intonato dalle donne tebane dopo l'affermazione del culto di Bacco in città (*met.* 4.4-32)¹¹⁷. Entrambi i passi prendono avvio dalla celebrazione della nascita del dio (*fast.* 3.715-718 ~ *met.* 4.12); vengono poi passate in rassegna, nel medesimo ordine, le stesse imprese del dio: il trionfo in India, le uccisioni di Penteo e Licurgo, la trasformazione dei pirati tirreni (*fast.* 3.720-724 ~ *met.* 4.20-24); infine, sia le donne tebane sia il narratore dei *Fasti* invocano Bacco affinché si dimostri *mitis* e *placidus* (*fast.* 3.789 ~ *met.* 4.31)¹¹⁸. Inoltre, la lunga lista di epiteti che apre l'inno delle *Metamorfosi* trova variamente riscontro nel brano dei *Fasti*: il dio è *Nisaeus* (*met.* 4.13 ~ *fast.* 3.769-770; cfr. *met.* 3.313-315), *parens* (*met.* 4.15 ~ *fast.* 3.761, 775, 789 *pater*), *genialis consitor uuae* (*met.* 4.14 ~ *fast.* 3.726 *uitisator*, 785 *uuae commentor*)¹¹⁹.

Tutti questi elementi sono tipici nella tradizione innografica per Bacco, ma almeno due dettagli tutt'altro che scontati nel passo delle *Metamorfosi* suggeriscono un rapporto diretto con quello dei *Fasti*, come ha proposto Stephen Hinds¹²⁰. Da un lato, la rassegna degli epiteti del dio si

¹¹⁶ Sul problema della reversibilità interpretativa dei rapporti intertestuali cfr. Fowler 1997: 27-28, Conte 2014: 76, 104, Conte 2022: 48. Per questo dibattito metodologico cfr. e.g. Giusti 2023: 872-883 in risposta a Farrell 2021: 21-28.

¹¹⁷ Miller 2002b. Per la struttura parallela dei due brani cfr. Danielewicz 1990, Barchiesi 1994: 180-182, La Bua 1999: 254-259, 269-273, Donninelli 2023b: 168-169, Ursini 2024: 747.

¹¹⁸ Bömer 1958: 198, Bömer 1976a: 17, 21, 24, Miller 2002b: 223, Rosati 2007: 249-250, Heyworth 2019: 233, 244, Ursini 2024: 748, 753, 800-801.

¹¹⁹ Sul piano critico-testuale, a *fast.* 3.726 il confronto con le *Metamorfosi* corrobora la lezione *uitisator* (stampata da AWC 1997) rispetto a *uilis anus* dei recensori (accolta da Bömer 1957a e Schilling 1992); cfr. Ursini 2024: 758.

¹²⁰ Hinds 2005: 209. Sugli inni a Bacco in poesia latina cfr. Bömer 1976a: 16, Heyworth 2019: 229-230, Galasso 2022a: 446. Tra i possibili modelli spicca Prop. 3.17: per i contatti specifici cfr. Santini 2004a: 15-16, Ursini 2024: 747-748.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

conclude con il nome romano di *Liber* (*met.* 4.16-17 *et quae praeterea per Graias plurima gentes / nomina, Liber, habes*), piuttosto straniante in un contesto greco, ma efficace per rinviare alla festività descritta nel poema calendariale. Dall'altro lato, la cornice di celebrazione liturgica in cui si inserisce l'inno delle donne tebane insiste su alcune parole tematiche dei *Fasti*, fungendo così quasi da *cross-reference* verso l'altra metà del dittico (*met.* 4.4 *festum celebrare ~ fast.* 3.713-714 *tertia post Idus lux est celeberrima Baccho: / Bacche, faue uati, dum tua festa cano*)¹²¹. Per converso, anche il passo dei *Fasti* guarda verso le *Metamorfosi*. Il fatto che il narratore scarta in modo ostentato la trasformazione dei pirati tirreni (*fast.* 3.723-724 *ecce libet subitos pisces Thyrraenaeque monstra / dicere; sed non est carminis huius opus*) non va inteso come semplice rimando alla tradizione letteraria degli inni a Bacco (in questo caso soprattutto l'*Inno omerico a Dioniso*), ma assume piena pregnanza come rinvio metapoetico all'altra metà del dittico, in cui in effetti sono narrati quasi tutti gli episodi menzionati nella preterizione¹²².

Un rapporto bidirezionale tra i due brani emerge anche sul piano interpretativo, a partire dal confronto tra le modalità diegetiche: nei *Fasti* l'inno è innalzato direttamente dal narratore, che in questo modo si sostituisce al sacerdote-*uates* che prescrive il rito nelle *Metamorfosi* (*met.* 4.8-9). Al di là dell'identificazione dei ruoli, che è rilevante per la costruzione della voce del poeta calendariale, il confronto con l'uniformità della voce autoriale nel brano dei *Fasti* pone in evidenza per contrasto la confusione tra narratore primario e secondario in quello delle *Metamorfosi*: l'inno inizia in *oratio obliqua* (*met.* 4.11 *uocant Bromiumque Lyaeumque*), passa poi al *Du-Stil* adottando la focalizzazione interna in una sorta di discorso indiretto libero (*met.* 4.17 *nomina, Liber, habes. tibi enim inconsumpta iuuenta*) e infine segnala esplicitamente che a parlare sono le donne tebane (*met.* 4.31 *'placatus mitisque' rogant Ismenides 'adsis'*)¹²³. Per converso, proprio questo illusionismo con cui il narratore delle *Metamorfosi* scompare e riappare dietro la voce dei suoi personaggi punta l'attenzione sul fatto che anche nei *Fasti*, benché non si esprima in discorso diretto, va tenuta presente la voce di Bacco, invocato come ispiratore all'inizio del brano (*fast.* 3.714 *Bacche faue uati, dum tua fesa cano*)¹²⁴.

Allo stesso tempo, la rappresentazione mimetica di un inno liturgico nelle *Metamorfosi* si trasforma nei *Fasti* in una cornice eziologica: da un lato la descrizione del corteo rituale con Sileno e i satiri viene trasferito al racconto della scoperta del miele (*met.* 4.25-27 ~ *fast.* 3.745-750), dall'altro l'invocazione epifanica finale diventa una preghiera per il successo poetico (*met.* 4.31 ~ *fast.* 3.790)¹²⁵.

¹²¹ L'insistenza lessicale crea anche un legame con la chiusa del libro precedente: *met.* 3.732-733 *talibus exempli monitae noua sacra frequentant / turaque dant sacrasque colunt Ismenides aras*.

¹²² Bömer 1958: 194, Miller 2002b: 207, Ursini 2024: 755.

¹²³ Danielewicz 1990: 76-78, Hardie 2002a: 171, Galasso 2022a: 446.

¹²⁴ Un altro caso in cui Bacco è introdotto come istanza narrativa ma non si esprime in discorso diretto è *fast.* 6.483-484 *Bacche racemiferos hedera distincte capillos, / si domus illa tua est, derige uatis opus*, su cui cfr. Murgatroyd 2005: 57-59.

¹²⁵ Miller 2002b: 211. Su inno ed eziologia cfr. Miller 1992: 26-28, Barchiesi 1994: 180-182, Donninelli 2023b: 172-174.

In questa prospettiva, gli elementi del culto bacchico descritti nelle *Metamorfosi* si ritrovano come eziologie di prassi culturali romane nei *Fasti*: il corteo di donne munite di tirsi (*met.* 4.7, 29-30) spiega la presenza di una figura femminile al centro del rito dei *liba* (*fast.* 3.763-764); l'età incerta di Bacco, tra la fanciullezza e la giovinezza (*met.* 4.17-18), fornisce il motivo della connessione tra i *Liberalia* e la cerimonia di assunzione della *toga libera* (*fast.* 3.771-774). Questi rispecchiamenti creano però anche un'antitesi in termini culturali tra barbarie e civiltà: la figura violenta e inquietante della baccante vestita di pelli di animali (*met.* 4.5-6), è sostituita da una vecchietta avvinazzata (*fast.* 3.765-766) e da una discussione sull'abito che simboleggia l'acquisizione dei diritti politici del cittadino romano. Tale tensione si presta a essere letta in due direzioni opposte e complementari. Da una parte, il richiamo ai tratti selvaggi del culto di Dioniso descritti nelle *Metamorfosi* fa emergere l'addomesticamento di questa figura divina conturbante attraverso il discorso eziologico dei *Fasti*. In quest'ottica, la storia della scoperta del miele non solo sostituisce vicende brutali come quella di Penteo, ma propone anche una figura di divinità civilizzatrice che riattiva la funzione agricola del *Liber* italico¹²⁶. Dall'altra parte, l'attualizzazione che conclude l'inno delle *Metamorfosi* produce un effetto di straniamento: il lettore è invitato a riconoscere nel culto offerto al dio dalle donne tebane una controfigura delle feste romane contemporanee, di cui si scoprono così tensioni violente e inquietanti, in un rapporto di sovrapposizione tra Tebe e Roma che Philip Hardie ha già esplorato a partire dai contatti con l'*Eneide*¹²⁷. Dal dialogo tra i due inni a Bacco di *Metamorfosi* e *Fasti* non emerge dunque una semplice polarizzazione tra mondo greco e mondo romano, ma un discorso culturale complesso, che va molto al di là della lettura in termini di contrapposizione tra epica con spinte tragiche ed elegia con aperture verso lo spazio comico, mimico e satiresco suggerita da Hinds¹²⁸.

In entrambi i poemi l'inno a Bacco risulta inserito in una rete di rapporti con gli episodi circostanti: nelle *Metamorfosi* funge snodo centrale per le storie tebane del terzo e quarto libro, nei *Fasti* è il perno attorno al quale si sviluppano le ricorrenze della seconda metà del terzo libro¹²⁹. Il dialogo tra i due inni si propone dunque come *Leitzitat* che invita a leggere in parallelo questa due sezioni dei poemi in dittico. Un primo rapporto, come suggerito da Hinds, si può istituire tra le laboriose Minieidi e le *Quinquatrus*, festa di Minerva patrona dei mestieri che nei *Fasti* segue immediatamente i *Liberalia* (*fast.* 3.809-848)¹³⁰. Nelle *Metamorfosi*, all'inno delle donne tebane risponde il rifiuto da parte delle figlie di Minia a partecipare ai riti per Bacco (*met.* 4.32-41):

¹²⁶ Per il fondo italico della rappresentazione di *Liber*, ad esempio in Verg. *georg.* 2.385-396, cfr. Miller 2002b: 201-202.

¹²⁷ Hardie 1990. Sulla figura di Dioniso a Roma si vedano i contributi raccolti in Mac Góráin 2020.

¹²⁸ Hinds 2005: 209 n. 13; cfr. già Hinds 1992: 111 n. 40. Per il carattere tragico delle storie dionisiache del terzo e quarto libro delle *Metamorfosi* cfr. Hardie 2002a: 165-172, Keith 2002: 258-267, Keith 2010: 188-195; su quello satiresco di Sileno cfr. Barchiesi 1994: 228.

¹²⁹ Sui rapporti tra l'inno a Bacco e i brani vicini cfr. Keith 2010: 195-214 per le *Metamorfosi* e Santini 2004a per i *Fasti*.

¹³⁰ Hinds 2005: 209-211.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

solae Minyeides intus
intempestiua turbantes festa Minerua
aut ducunt lanas aut stamina pollice uersant
aut haerent telae famulasque laboribus urgent. 35
e quibus una leui deducens pollice filum
«dum cessant aliae commentaque sacra frequentant,
nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet – inquit –,
utile opus manuum uario sermone leuemus
perque uices aliquid, quod tempora longa uideri 40
non sinat, in medium uacuas referamus ad aures».

L'insistenza lessicale sul tema della festa religiosa (33 *festa*, 37 *sacra*) prosegue la dinamica di *cross-reference*, collegando il brano che segue l'inno a Bacco nelle *Metamorfosi* a quello che occupa la stessa posizione nei *Fasti*¹³¹. Proprio al poema calendariale, del resto, sembra puntare anche la descrizione dell'attività delle Miniedi come *intempestiua ... Minerua* (33): tale espressione densa e tornita non è solo una metonimia per la tessitura, ma evoca anche il culto della dea (38 *nos quoque, quas Pallas melior dea detinet*) e rispetto ai possibili modelli greci insiste sulla dimensione della temporalità¹³². Entrambi gli elementi diventano pregnanti alla luce del brano delle *Quinquatrus*: l'attività delle Minieidi risulta fuori tempo perché sovrappone all'inno a Bacco la festa di Minerva che nel calendario romano si svolge tre giorni dopo. Per converso, anche il brano dei *Fasti* si collega a quello delle *Metamorfosi* attraverso un preciso riscontro testuale: l'espressione con cui, nel catalogo di arti patrocinate da Minerva, viene descritta la tessitura corrisponde a quella che presenta l'attività dell'ultima delle Minieidi (*fast. 3.819-820 illa etiam stantes radio percurrere telas | erudit ~ met. 4.275 quae radio stantis percurrens stamina telae*)¹³³.

Il parallelismo con le *Metamorfosi* fornisce una chiave di lettura importante per la collocazione strutturale di questo passo dei *Fasti*. In primo luogo, la competizione tra Bacco e Minerva definita dalle Minieidi pone in evidenza la dialettica di simmetria e contrapposizione tra *Liberalia* e *Quinquatrus* nel poema calendariale. I due brani sono infatti strutturati in modo simmetrico

¹³¹ Sul valore di *festa* come rinvio ai *Fasti* cfr. Hinds 1987b: 21; si può aggiungere anche la presenza della parola-titolo *tempora* in *met. 4.40*. Questo campo semantico torna alla fine dell'episodio: *met. 4.390 festum*, 414 *celebrant*; cfr. Walter 2025: 192-194. Risulta rilevante il fatto che in Plut. *quaest. gr.* 38 l'episodio delle Minieidi fornisca l'eziologia di una festa di Orcomeno (cfr. Galasso 2022a: 444-445).

¹³² Rosati 2007: 252 confronta l'espressione con Ant. Lib. 10.1 = Nicandr. fr. 55 Schneider ἐκτόπως φιλεργοί, in cui l'inappropriatezza si traduce in una metafora spaziale. Bömer 1976a: 25 offre come parallelo formale proprio *fast. 3.823-824 inuita ... Pallade*. Accanto all'attacco spondaico e al peso sillabico dell'aggettivo, che occupa tutto il primo emistichio, il nesso è posto in rilievo anche dall'iperbato a cornice, dall'omoteleuto e dall'omeoarcto incrociato rispetto alle parole del verso precedente (*Minyeides intus ~ intempestiua ... Minerua*); cfr. Rosati 2007: 252.

¹³³ Bömer 1976a: 105 individua come modello comune Verg. *Aen. 7.14 arguto tenuis percurrens pectine telas* (cfr. anche *georg. 1.293 arguto coniunx percurrit pectine telas*), che attiva il paradigma di Circe (cfr. *met. 4.391-394 ~ Aen. 7.10-20*).

(rassegna delle competenze della divinità e sequenza eziologica con quattro *causae* multiple) e adottano movenze innodiche complementari: l'inno per Bacco si articola in *Du-Stil*, mentre quello per Minerva adotta l'*Er-Stil* e contiene indicazioni da maestro di cerimonie, assenti nei *Liberalia*¹³⁴. Dall'altra parte, il dialogo con le Minieidi aiuta a interpretare anche il rapporto tra le *Quinquatrus* e i *Tubilustria*. La purificazione delle trombe di guerra l'ultimo giorno della festa per la dea si specchia nell'epifania sonora di Bacco che chiude il passo parallelo (*fast.* 3.849-850 ~ *met.* 4.391-393)¹³⁵:

summa dies e quinque tubas lustrare canoras
admonet et forti sacrificare deo.

tympana cum subito non apparentia raucis
obstrepuere sonis et adunco tibia cornu
tinnulaque aera sonant

Molti interpreti dei *Fasti*, accogliendo la lezione *deae* (A), hanno ricondotto il rito a Minerva anziché a Marte, con un significativo scarto ovidiano rispetto alla tradizione¹³⁶. Tuttavia, il confronto con la conclusione del brano delle Minieidi invita a riconsiderare la lezione *deo* (UŽ): al pari di quanto accade nelle *Metamorfosi*, anche alla fine della festa di Minerva potrebbe comparire a sorpresa la divinità maschile contrapposta, in questo caso Marte anziché Bacco¹³⁷.

Per converso, anche il brano dei *Fasti* può offrire spunti significativi per leggere l'episodio delle Minieidi. Nelle *Quinquatrus* il catalogo dei mestieri sotto la tutela di Minerva culmina con le forme artistiche e il poeta invoca la dea come protettrice della poesia (*fast.* 3.833-834 *certe dea carminis illa est; | si mereor, studiis adsit amica meis*)¹³⁸. Proprio il patronato di Minerva sui poeti sembra chiarire la vocazione narrativa delle Minieidi, fedeli seguaci della dea: alla luce dei *Fasti* le tre sorelle si presentano come letterate professioniste e l'adozione di un'estetica schiettamente callimachea conferma la loro *doctrina*, che nel passo sulle *Quinquatrus* è garantita a chi venera Minerva (*fast.* 3.816 *qui bene placarit Pallada doctus erit*)¹³⁹. Allo stesso tempo, si innesca una corrispondenza tra la *dubitatio* retorica con cui la prima delle tre sorelle scarta varie storie prima di scegliere quella di Piramo e Tisbe e la strategia eziologica delle *causae* multiple impiegata dal narratore per spiegare l'epiteto di *capta* riferito a Minerva (*met.* 4.43-52 *illa quid e multis referat - nam plurima norat - | cogitat et dubia est, de te, Babylonia, narret, | ... an magis ut ... Nais an ut ... an quae pomis alba ferebat, | ut nunc nigra ferat*

¹³⁴ Sui tratti innodici delle *Quinquatrus* cfr. Miller 1992: 24-28, La Bua 2010a: 55-63, Heyworth 2019: 251, 252, 255, 256.

¹³⁵ Questa corrispondenza finale mette in luce anche lo scarto tra le conclusioni: il poeta dei *Fasti* innalza una preghiera alla dea (*fast.* 3.847-848), mentre il narratore delle *Metamorfosi* sottolinea l'empietà delle Minieidi (*met.* 4.390).

¹³⁶ Hinds 1992: 101-102, Merli 2000: 125-127; per l'identificazione di Minerva con Nerio, controparte femminile di Marte, cfr. Bömer 1958: 191-192, Heyworth 2019: 258-259.

¹³⁷ Sulla rivalutazione della variante *deo* (già segnalata con *fort. recte* in AWC 1997) cfr. Ursini 2024: 852-853,

¹³⁸ La connessione tra Minerva e la poesia è ulteriormente sviluppata nelle *Quinquatrus* di giugno: *fast.* 6.709-710 *sum tamen inuentrix auctorque ego carminis huius; | hoc et cur nostros ars colat ista dies.*

¹³⁹ Per lo statuto metapoetico e l'estetica callimachea delle Minieidi cfr. Myers 1994: 80, Janan 1994: 435, Rosati 1999b: 241-248, Rosati 2007: 244, 252, 254, 255.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

conctatu sanguinis arbor ~ fast. 3.839-848 nominis in dubio causa est ... an quia ... an quia ... an quod). Questo rispecchiamento risulta straniante: la ricerca di oscure storie esotiche da raccontare per catturare la curiosità del pubblico si contrappone alla discussione di etimologie trasparenti in un orizzonte culturale romano. Proprio un tale contrasto ribadisce la piena padronanza dell'attività narrativa da parte delle Minieidi: mentre infatti la valutazione di varie possibilità non porta il narratore dei *Fasti* a una conclusione precisa (*fast. 3.847 a quacumque trahis ratione uocabula, Pallas*), nel brano delle *Metamorfosi* le strade scartate con sfoggio di erudizione portano alla selezione della storia giusta per conquistare l'attenzione del pubblico (*met. 4.53 hoc placet*).

Un secondo esempio dei rapporti tra *Metamorfosi* e *Fasti* che si innescano attorno all'inno a Bacco è il dialogo tra il secondo dei racconti delle Miniedi e l'ultima eziologia collegata ad Anna Perenna nel brano immediatamente precedente a quello sui *Liberalia*. I motteggi rituali delle fanciulle alle Idi di Marzo vengono spiegati con un mito latino: Marte aveva chiesto ad Anna Perenna di combinare una notte d'amore con Minerva, ma quando il dio si reca all'appuntamento si ritrova nel talamo la vecchia dea travestita (*fast. 3.675-696*). Non è difficile mettere questa scena a confronto con un'altra avventura erotica di Marte finita in ridicolo: la scappatella con Venere scoperta da Vulcano, che è uno degli episodi narrati dalle Miniedi (*met. 4.171-189*). Il parallelismo è particolarmente evidente nel finale dei due episodi (*fast. 3.692-696 ~ met. 4.186-189*)¹⁴⁰:

nunc pudor elusum, nunc subit ira deum.
ridet amatorem canae¹⁴¹ noua diua Mineruae
nec res hac Veneri gratior ulla fuit.
inde ioci ueteres obscenaque dicta canuntur
et iuuat hanc magno uerba dedisse deo.

illi iacuere ligati
turpiter atque aliquis de dis non tristibus optat
sic fieri turpis; superi risere diuque
haec fuit in toto notissima fabula caelo.

In entrambi i brani Marte diviene oggetto di scherno da parte degli altri dei: nei *Fasti* è Anna a canzonare l'adultero colto in flagrante, dando origine così a motteggi osceni contro il dio della guerra, mentre nelle *Metamorfosi* è rievocata la battuta di Mercurio (*aliquis de dis non tristibus*), che accetterebbe volentieri la vergogna di essere colto sul fatto e messo in catene pur di giacere con Venere¹⁴². Anche quest'ultima nei *Fasti* si unisce all'irrisione generale di Marte: la risata della dea risulta pregnante perché rinvia a quella di cui è vittima lei stessa nell'altra metà del dittico¹⁴³.

¹⁴⁰ Heyworth 2019: 224; cfr. anche Schilling 1992: 161 n. 232, Boyd 2021: 252-255.

¹⁴¹ Heyworth 2019: 224 rivaluta in modo convincente la lezione *canae* (ζ) al posto di *carae* (AU) stampato da AWC 1997 (per un'interpretazione secondo questa variante cfr. Fucecchi 2004: 39); sul problema cfr. Ursini 2024: 727.

¹⁴² Cfr. Hom. *Od.* 8.339-342, *ars* 2.585-586. Sullo squilibrio di potere tra Marte e i suoi derisori: cfr. Newlands 1996: 331-332, Newlands 2019: 141-142. Per le diverse funzioni del riso nelle varie rielaborazioni dell'episodio cfr. Dance 2020.

¹⁴³ Boyd 2021: 254-255. Il confronto con *met. 4.188 superi risere* corrobora a *fast. 3.693* la lezione *ridet* (ζ), accolta da AWC 1997, rispetto a *ludis* (AU), stampata da Bömer 1957a, Schilling 1992 e difesa da Parroni 2010: 152-153.

Dietro l'episodio delle *Metamorfosi* c'è però una lunga tradizione letteraria che risale fino a Omero: gli amori di Marte e Venere costituiscono il tema del canto di Demodoco nell'*Odissea* (Hom. *Od.* 8.266-366), un passo autoriflessivo al pari dei racconti delle Minieidi¹⁴⁴. Proprio questo modello prestigioso mette in luce per contrasto il pedigree letterario tutt'altro che nobile della vicenda di Marte e Anna: la storia è nota dal solo passo dei *Fasti* ed è stato proposto che il modello sia un mimo di Laberio intitolato *Anna Peranna* (frr. 2-3 Panayotakis), ma di quest'ultimo è difficile precisare il contenuto¹⁴⁵. In una lettura in dittico, dunque, una delle più celebri vicende del mito greco (*met.* 4.189 *haec fuit in toto celeberrima fabula caelo*) si specchia in una storia italica pressoché sconosciuta alla tradizione poetica: questo rapporto illustra un procedimento caratteristico dei *Fasti* nella costruzione di miti per le divinità romane. Benché infatti venga generalmente esclusa l'ipotesi che la storia di Marte e Anna sia un'invenzione ovidiana¹⁴⁶, la sua stretta sinergia con l'episodio omerico ripreso nelle *Metamorfosi* mette a fuoco l'operazione di riscrittura della vicenda italica, inserita nella tradizione letteraria attraverso l'assimilazione al mito greco narrato nell'altra metà del dittico.

L'opposto accade se si considera l'episodio del Sole e di Leucotoe, che nel racconto della Minieide fungono da seguito e doppio degli amori di Venere e Marte. Questa sezione del brano delle *Metamorfosi* entra in dialogo con la storia di Marte e Anna nei *Fasti* per il tema del riconoscimento nel talamo: il dio innamorato della fanciulla si introduce nella camera da letto di quest'ultima assumendo le sembianze della regina e una volta rimasto solo con Leucotoe rivela la propria identità (*met.* 4.218-226)¹⁴⁷. Il rapporto con l'oscura vicenda italica riscritta nei *Fasti* lascia emergere come pure nelle *Metamorfosi* ci sia margine per la mitopoiesi, soprattutto in ambientazioni esotiche: anche l'episodio di Leucotoe, infatti, è compiutamente attestato dal solo Ovidio e benché non inventato *ex novo* potrebbe essere una creazione originale del poeta per quanto riguarda le forme letterarie¹⁴⁸. Ma nei due brani il tema del riconoscimento porta a svolgimenti narrativi opposti: nei *Fasti* si ha uno scioglimento farsesco, in linea con modelli comici¹⁴⁹; nelle *Metamorfosi*, invece, la violenza del Sole su Leucotoe impaurita (*met.* 4.228-233) e la condanna a morte della fanciulla da parte del padre (*met.* 4.237-240) costruiscono una storia fortemente patetica. Un'interpretazione

¹⁴⁴ Tra le riprese in poesia latina, oltre a Lucr. 1.31-40, cfr. soprattutto Verg. *georg.* 4.345-346, in cui gli amori di Venere e Marte compaiono in un contesto di narrazione femminile simile a quello delle Minieidi: cfr. Rosati 2007: 271.

¹⁴⁵ Per il rapporto con Laberio cfr. Wiseman 1998: 72-74, Wiseman 2002: 283-287, Wiseman 2019: 6-10; cfr. anche Littlewood 1980: 316-318, Barchiesi 1994: 292-293 n. 38, Newlands 1996: 331 (cfr. Newlands 2019: 140-141), Merli 2000: 61, Heyworth 2019: 188. Per le varie ipotesi sul contenuto del testo mimico cfr. Panayotakis 2010: 118-119.

¹⁴⁶ Bömer 1958: 191, Ursini 2024: 713.

¹⁴⁷ Un contatto tra il Sole ed Anna è fornito dall'identificazione di questa dea con la Luna: *met.* 4.226 *ille ego sum - dixit - qui longum metior annum ~ fast.* 3.657 *sunt quibus haec Luna est, quia mensibus impleat annum.*

¹⁴⁸ Sul problema delle fonti della vicenda di Leucotoe cfr. Bömer 1976a: 75, Cameron 2004: 287, 298, Rosati 2007: 269-270.

¹⁴⁹ L'esempio comico più ampio è il finale della *Casina* di Plauto (cfr. Heyworth 2019: 224), ma il tema è anche alla base della storia satiresca di Ercole, Onfale e Fauno (*fast.* 2.303-358): cfr. Fantham 1983: 192-201.

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

del rapporto tra i due passi in termini di genere letterario mette dunque in luce una dinamica più complessa dell'antitesi tra epica ed elegia. *Metamorfosi* e *Fasti* partono infatti dallo stesso modello omerico, il cui statuto in termini di genere letterario è già per gli antichi ambiguo e problematico¹⁵⁰, ma lo sviluppano poi in direzioni divergenti: da una parte verso il livello giocoso del mimo, dall'altra verso quello a tinte forti dell'epillio ellenistico.

La condivisione del modello omerico tra il brano dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* si interseca anche con le auto-ripreses rispetto alle opere ovidiane precedenti: l'episodio omerico degli amori di Venere e Marte era già stato rielaborato dal poeta in una digressione dell'*Ars amatoria* (*ars* 2.561-600)¹⁵¹. La riscrittura dell'episodio nei *Fasti* si intreccia dunque con le dinamiche di complementarità nelle riprese del passo dell'*Odissea* tra *Ars* e *Metamorfosi*¹⁵². In particolare, il poema calendariale condivide con quello didascalico alcuni elementi della storia obliterati in quello epico: la descrizione dell'innamoramento di Marte, tralasciata dalla Minieide, trova perfetto riscontro nei *Fasti* (*ars* 2.563-566 ~ *fast.* 3.681-682, 687-688), così come la risata finale di Venere nel passo di Anna Perenna sviluppa la scena di derisione di Vulcano che caratterizza in modo peculiare il racconto nell'*Ars* (*ars* 2.567-570)¹⁵³. D'altra parte, il brano delle *Metamorfosi* e quello dei *Fasti* sono accomunati da uno scarto rispetto al modello omerico e alla sua riscrittura nell'*Ars*: la trasposizione della storia in un contesto femminile. Nel testo omerico, infatti, Efesto invita solo gli dei a osservare gli adulteri colti in flagrante, mentre le dee rimangono in casa per pudore: l'*Ars* rifunzionalizza questo elemento per presentare gli amori di Marte e Venere a un pubblico esplicitamente maschile¹⁵⁴. Nelle *Metamorfosi*, invece, l'episodio è narrato proprio dai personaggi femminili (una delle Minieidi alle sue sorelle) e il fatto che nei *Fasti* la storia fornisce l'eziologia delle battute delle *puellae* conferma la prospettiva femminile alla base di questa storia che esalta Anna in veste di *lena*. Questo intreccio di rapporti intertestuali, interni ed esterni, conferma la complessità in termini di generi letterari: tra *Fasti* e *Metamorfosi* si diffrange un episodio profondamente ibrido, di ascendenza epica ma di recente rifunzionalizzazione elegiaca. Allo stesso tempo, il legame con Omero e con l'*Ars amatoria* conferma la stretta sinergia tra i due poemi in dittico, che offrono una risposta congiunta ai modelli condivisi, in particolare con il rovesciamento delle coordinate di genere nell'interpretazione della storia¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Castellani 1980: 45-46, Boyd 2016: 48; cfr. e.g. *schol. Od.* 8.267, con i paralleli in Pontani 2020: 143-145. Sullo statuto problematico del brano all'interno delle *Metamorfosi* cfr. Heinze 1919 [1960]: 318.

¹⁵¹ Castellani 1980: 44-48, Baldo 1986: 124-128, Häußler 1999, Daams 2003: 93-97, 109-114, 125-127, 131-137, 142-145, Boyd 2016. Altre menzioni cursorie del mito nel *corpus* ovidiano sono *am.* 1.9.39-40 e *trist.* 2.377-378.

¹⁵² Sulla distribuzione del modello omerico tra *Ars* e *Metamorfosi* cfr. Baldo 1986: 125-127, Boyd 2016: 61.

¹⁵³ Pianezzola – Baldo – Cristante 1991: 331. Holzberg 1990: 147-148 e Dance 2020: 415 rinviando a Hom. *Il.* 1.599-600.

¹⁵⁴ Hom. *Od.* 8.324 θηλύτεραι δὲ θεαὶ μένον αἰδοί οἴκοι ἑκάστη. Sul pubblico maschile del brano ovidiano cfr. *ars* 2.557 o *iuuenes*, 2.593-596. Sulla riconfigurazione della funzione del passo per il pubblico dell'*Ars* cfr. Holzberg 1990: 146-150.

¹⁵⁵ Sulla rappresentazione della prospettiva femminile nei racconti delle Minieidi cfr. Janan 1994.

Un ultimo aspetto di diffrazione tra il passo dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* riguarda la dimensione scenica delle due storie. Gli amori di Venere e Marte sono infatti attestati come argomento di drammi satireschi e pantomimi e alla dimensione teatrale allude anche il brano dell'*Ars*, in cui gli adulteri colti in flagrante sono presentati come *spectaculum* (*ars* 2.581)¹⁵⁶. La riscrittura dell'episodio nella vicenda di Marte e Anna esplicita questa coordinata: la vicenda non ha solo un possibile modello mimico, come si è già detto, ma si inserisce in un contesto festivo fortemente legato a forme teatrali (*fast.* 3.535 *illic et cantant quicquid didicere theatris*) e nella serie di storie licenziose di matrice satiresca che attraversa l'intero poema¹⁵⁷. Alla luce del passo dei *Fasti* diventa significativo che gli amori di Venere e Marte nelle *Metamorfosi* siano presentati come *fabula*, termine che nel poema calendariale spesso introduce gli episodi legati al mondo del palcoscenico¹⁵⁸. Ma nel racconto delle Minieidi mancano del tutto riferimenti al teatro: persino il termine *obscenus* (*fast.* 3.675, 695), che può rimandare obliquamente a contesti drammatici, viene sostituito con il più moralistico *turpis* (*met.* 4.187, 188)¹⁵⁹. Questo scarto fornisce quindi un elemento di caratterizzazione della narratrice e del suo pubblico: rifiutandosi di riconoscere Bacco, le Minieidi escludono polemicamente dal loro mondo letterario la dimensione teatrale di cui questa divinità è patrona e che è stato il principale orizzonte intertestuale delle vicende legate al dio nel libro precedente.

In sintesi, l'esplorazione dei contatti tra *Metamorfosi* e *Fasti* che si innescano attorno al duplice inno a Bacco non illustra solo le potenzialità di un'interpretazione dei doppioni come *Leitzitate*, ma anche la circolarità di lettura che ne deriva: le sezioni dei due poemi impostate in parallelo generano un dialogo bidirezionale, fornendo l'una le chiavi di lettura per l'altra. Il rispecchiamento tra il terzo libro dei *Fasti* e il quarto delle *Metamorfosi* non è però affatto esclusivo: l'inno a Bacco si inserisce in una rete di *Leitzitate*, che costruiscono nessi con varie sezioni dei poemi. Il doppione della corona di Arianna (*fast.* 3.459-516 ~ *met.* 8.169-182) innesca un dialogo tra Mamurio Veturio e Dedalo (*fast.* 3.379-392 ~ *met.* 8.152-168), mentre l'episodio dei pirati tirreni trova la sua controparte nella vicenda di Arione (*met.* 3.577-691 ~ *fast.* 2.79-118), mettendo così in rapporto la storia di Eco e quella di Muta (*met.* 3.359-369 ~ *fast.* 2.583-616). Il sistema di *Leitzitate* non mappa dunque una corrispondenza biunivoca tra i due testi, ma raccoglie una molteplicità di percorsi sovrapposti¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Luc. *salt.* 63; cfr. Ingleheart 2010: 306. Bömer 1976a: 68 rinvia al dramma satiresco *Efesto* di Acheo. Per i riferimenti scenici nel passo dell'*Ars* cfr. Boyd 2016: 56.

¹⁵⁷ Per la dimensione teatrale cfr. Merli 2000: 59-67, Boyd 2021: 253-254; cfr. anche Heyworth 2019: 223 su *fast.* 3.684 *conueniunt partes hae tibi*. Sulle storie satiresche dei *Fasti* cfr. Fantham 1983, Barchiesi 1994: 226-237.

¹⁵⁸ Cfr. *fast.* 2.304, 3.738, 6.320. Per *fabula* in senso elegiaco cfr. Janka 1997: 406-407; cfr. anche *am.* 1.9.40, *ars* 2.561.

¹⁵⁹ Su *turpis* e *obscenus* (cfr. anche *trist.* 2.378 *in obsceno ... toro*), cfr. Bömer 1976a: 74. Per la connessione tra *obscenus* e *scaena* cfr. Maltby 1991: 421. Per la risata finale come unico tratto teatrale del passo cfr. Keith 2010: 205.

¹⁶⁰ In questo senso si può rileggere l'affermazione di Hinds 1987a: 43 «From that point on, one cannot but be alive to possibilities for cross-reference between the two poems; and the possibilities are not few».

2. Raccordi tra i testi e direttrici di lettura

*

**

Alla luce delle corrispondenze analizzate in questo capitolo emerge chiaramente che una lettura in dittico di *Metamorfosi* e *Fasti* non è un semplice effetto prospettico generato dall'organizzazione del *corpus* ovidiano, ma risulta solidamente inscritta nei testi. Un'ampia rete di raccordi collega le due opere secondo una duplice prospettiva: sia in serie sull'asse sintagmatico, sia in parallelo su quello paradigmatico. Entrambe queste dimensioni, che si intersecano tra loro, impostano un legame reciproco: tanto la contiguità tra i due poemi quanto la loro simmetria crea rapporti circolari e sempre reversibili, in cui ciascun poema punta verso l'altro. Il dialogo tra i testi proietta dunque percorsi interpretativi bidirezionali, dalle *Metamorfosi* ai *Fasti* ma sempre anche viceversa. Questa direttrice di lettura sistematicamente duplice non supera soltanto la domanda di ricerca sulla cronologia relativa dei due poemi, ma mette anche a fuoco una specificità del rapporto in dittico, che si distingue così dalle continuazioni, dalle palinodie e dalle riscritture, in cui resta invece un margine irriducibile di asimmetria tra il testo primario e quello secondario.

Nel corso del capitolo sono inoltre emerse a più riprese tutte le principali forme di interazione che si possono osservare tra *Fasti* e *Metamorfosi*: la continuazione delle storie, la caratterizzazione incrociata dei personaggi, la riproposizione di schemi narrativi, lo smascheramento di istanze narrative, la gestione divergente o convergente degli stessi temi, l'applicazione di principi strutturali condivisi o contrapposti, il rapporto intertestuale con gli stessi modelli e la loro diffrazione, le ibridazioni di genere letterario, la contrapposizione temporale, spaziale e culturale tra mondo greco e mondo romano. Se nelle pagine precedenti la lettura lineare di alcune sezioni dei due poemi ha messo in luce come queste dinamiche si presentino sempre intrecciate le une alle altre, i capitoli successivi procederanno invece in modo trasversale, indagando separatamente ciascuna di esse. Tale organizzazione sistematica dell'analisi porta inevitabilmente alla ripetizione di alcuni esempi, discussi di volta in volta per approfondire forme diverse di dialogo tra i poemi: proprio la ricorsività di questi brani, oltre a tenere insieme i singoli capitoli in un unico discorso organico, ribadirà l'intersezione costante tra le varie dimensioni di lettura del dittico. Come i testi di cui tratta, anche questo lavoro si potrà leggere sia in serie sia in parallelo.

CAPITOLO 3.

Storie e personaggi

Sulla scia del saggio fondamentale di Heinze, l'analisi del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* si è spesso concentrata sugli episodi narrati per esteso in entrambi i poemi. Ma come è emerso nell'analisi del sistema di *Leitzitate*, i dopponi tra le due opere costituiscono soprattutto un punto di partenza: questi raccordi macroscopici, che tengono insieme il dittico, invitano a esplorare più ad ampio raggio l'interdipendenza tra i due testi. Se le pagine precedenti hanno adottato una prospettiva lineare, mettendo a fuoco i contatti che si impostano attorno ai dopponi, questo capitolo procederà invece in chiave tipologica. Al di là della piena duplicazione di intere sezioni, infatti, il dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* si struttura anche attorno alla persistenza di alcuni personaggi, protagonisti di storie diverse, e alla ricorsività degli stessi schemi narrativi applicati a varie figure. Un'analisi trasversale di questa sfaccettata rete di contatti contenutistici lascia emergere una significativa organicità tra i due poemi, confermandone lo statuto di sistema unitario.

3.1. Accenni e allusioni

Nel rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti*, i dopponi costituiscono, per così dire, solo la punta dell'iceberg: al di sotto di queste macroscopiche ripetizioni, che spiccano anche a una lettura cursoria, c'è una base ben più larga di raccordi microscopici, perlopiù ridotti allo spazio di un singolo verso. In questa trama di brevi accenni e allusioni, che rimandano costantemente e reciprocamente all'altra metà del dittico, si manifesta la complementarità contenutistica dei due poemi, che è la controparte della sovrapposibilità visualizzata dai dopponi. Da questi rinvii si può partire per impostare l'intreccio di storie e personaggi tra *Fasti* e *Metamorfosi*.

Doppioni evitati e 'strade non prese'

L'eccezionalità dei dopponi è messa a fuoco dal fatto che non sono quasi mai indispensabili nell'economia narrativa del singolo testo e anzi talvolta vengono più o meno esplicitamente evitati. Il caso forse più eclatante è la fondazione di Roma nelle *Metamorfosi*, condensata in due emistichi a cavallo di un enjambement: *festisque Palilibus urbis / moenia conduntur (met. 14.774-775)*¹. A una così drastica minimizzazione, estremamente marcata anche in chiave politica, sono state date varie

¹ Sulla rapidità di tutta la sequenza cfr. Wheeler 2000: 111-113. Questa condensazione è compensata dalla narrazione della fondazione di Crotona all'inizio del libro successivo: cfr. Feeney 1999: 22, Hardie 2002b: 194, Behm 2022: 267-268.

3. Storie e personaggi

spiegazioni, dall'assenza di trasformazioni da poter legare a questo episodio, fino all'elusione di una competizione diretta con il modello enniano². Una giustificazione forse più immediata è però fornita proprio dal rapporto con i *Fasti*: il breve accenno nelle *Metamorfosi* rinvia alla trattazione estesa della fondazione di Roma che si trova nel poema calendariale in occasione dei *Palilia* (*fast.* 4.807-862)³. In quest'ottica risulta pregnante l'indicazione temporale nelle *Metamorfosi*, che è fornita non nei termini cronologici che ci si aspetterebbero in un poema che ripercorre la parabola della storia universale, ma calendariali (*festis Palilibus*): nella menzione delle feste si può individuare un preciso rimando al passo corrispondente nei *Fasti*⁴. Il fatto che la fondazione di Roma nelle *Metamorfosi* costituisca un doppione mancato è reso ancora più evidente dal contesto narrativo in cui si inserisce questo breve rimando: sia il catalogo dei re albanici poco prima, sia il racconto sulle fonti calde del tempio di Giano e l'apoteosi di Romolo subito dopo sono brani raddoppiati nei *Fasti* (*met.* 14.609-621 ~ *fast.* 4.39-52, *met.* 14.778-804 ~ *fast.* 1.260-276, *met.* 14.805-828 ~ *fast.* 2.475-512). La complementarità tra i due poemi suggerita dall'accenno si affianca dunque in modo contrastivo alla sovrapposibilità messa a fuoco dai doppioni.

Non stupisce che questa dinamica si possa facilmente osservare in entrambe le direzioni. Un buon esempio è la presentazione di Numa come riformatore del calendario romano (*fast.* 3.151-154):

primus, oliuiferis Romam deductus ab aruis,

Pompilius menses sensit abesse duos,

siue hoc a Samio doctus, qui posse renasci

nos putat, Egeria siue monente dea.

Il rapporto tra Numa e Pitagora, cui accenna il brano dei *Fasti*, riassume in sole quattro parole (*posse renasci / nos putat*) gli oltre quattrocento versi del discorso del filosofo a cui assiste anche il futuro re di Roma nelle *Metamorfosi* (*met.* 15.60-479)⁵. Nel poema calendariale è la seconda alternativa, cioè l'ispirazione da parte di Egeria, a risultare preponderante: è proprio la dea a indicare a Numa come spiare i fulmini di Giove nell'ampia sezione che culmina con il dono dell'*ancile* (*fast.* 3.261-294). In questo modo i *Fasti* sviluppano ciò che nelle *Metamorfosi* rimane solo implicito (*met.* 15.479-484):

talibus atque aliis instructum pectora dictis

in patriam remeasse ferunt ultroque petitum 480

accepisse Numam populi Latialis habenas;

² Bömer 1986: 229-230, Granobs 1997: 108-109, Wheeler 2000: 113; cfr. però Tissol 2002: 327-328, Behm 2022: 269-270.

³ Cfr. Bömer 1986: 230-231 su «Kurzfassung» e «ausführliche Beschreibung», ma in termini di cronologia relativa.

⁴ Feeney 1999: 22; cfr. Behm 2022: 269, 276, Walter 2025: 186. Myers 2009: 195 rinvia a Prop. 4.4.73-75 *urbi festus erat (dixere Parilia patres), | hic primus coepit moenibus esse dies, | annua pastorum conuiuia*, un modello che richiama i *Fasti*.

⁵ Heyworth 2019: 112, Ursini 2024: 239. L'antonomasia *Samius* corrisponde a *met.* 15.60 *uir ... Samius* (cfr. pure *trist.* 3.3.62).

coniuge qui felix nympha ducibusque Camenis
sacrificos docuit ritus gentemque feroci
adsuetam bello pacis traduxit ad artes.

Rispetto al riepilogo del rapporto con Pitagora (*instructum pectora*), la menzione di Egeria in forma anonima (*coniuge ... nympha*) si affianca a un riferimento generico alle Camene, oscurando così la precisa funzione didascalica della dea su cui insistono i *Fasti*. Nelle *Metamorfosi*, infatti, la moglie di Numa ha un ruolo ben diverso ed entra in scena solo dopo la morte del re, in un brano che ne descrive il lutto e la metamorfosi (*met.* 15.487-551), episodio di cui non c'è traccia nel poema calendariale⁶. La giustapposizione tra l'insegnamento di Pitagora e i consigli di Egeria come fonti della sapienza di Numa, binomio ben attestato e discusso nella tradizione storiografica (Liv. 1.18-19, DH 2.59-61), viene dunque ripetuta in entrambi i poemi e funge da doppio raccordo incrociato: ciascuna opera insiste su ciò a cui l'altra dedica soltanto un breve accenno. La complementarità tra *Metamorfosi* e *Fasti* si esprime dunque anche come selezione e sviluppo di segmenti differenti dello stesso mito, in rapporto di compensazione reciproca⁷.

In questa prospettiva, la dinamica dell'accenno si iscrive in quella più generale della 'strada non presa', analizzata da Tarrant in merito alle varianti mitiche evocate ma scartate dai narratori interni delle *Metamorfosi*⁸. Nell'economia del dittico la via evitata in modo più o meno esplicito in una delle due opere risulta spesso quella battuta nell'altro poema, come accade per esempio a proposito di uno dei racconti tralasciati dalle Minieidi (*met.* 4.43-46):

illa quid e multis referat (nam plurima norat)
cogitat et dubia est, de te, Babylonia, narret,
Derceti, quam uersa squamis uelantibus artus
stagna Palaestini credunt motasse figura.

La trasformazione in pesce della dea Derceto, equivalente babilonese di Venere, è appena accennata nelle *Metamorfosi*, ma trova spazio all'interno dei *Fasti* nel catasterismo dei Pesci (*fast.* 2.457-474)⁹. Nel poema calendariale, però, viene adottata una versione del mito alquanto diversa: in questo caso non è la dea a trasformarsi in pesce, ma sono i pesci ad aiutare la dea a mettersi in salvo da Tifone

⁶ Sui riferimenti complementari al personaggio di Virbio che legano i due brani (*fast.* 3.265-266 ~ *met.* 15.492-546) cfr. §3.2. Una diffrazione analoga si riscontra anche per la moglie di Romolo, Ersilia (*met.* 14.829-851 ~ *fast.* 3.205-228).

⁷ La distribuzione dei segmenti del mito può tener conto anche del diverso rapporto dei due poemi con la tradizione storiografica: cfr. Aresi 2020, *contra* Fox 1996: 202-205; cfr. anche Granobs 1997: 114-117; per il caso analogo di Romolo cfr. Gosling 2002: 57-58. Su Numa tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Deremetz 2013: 233-238, Martínez Astorino 2021.

⁸ Tarrant 2005. L'espressione rielabora e rovescia i κέλευθοι ἄτριπτοι di Call. fr. 1.27-28 Pfeiffer; cfr. Harder 2012: 66-67.

⁹ Rosati 2007: 255.

3. Storie e personaggi

sulle rive dell'Eufrate. Malgrado le vistose differenze, è chiaro che le due storie sono varianti dello stesso mito eziologico circa il rapporto tra i pesci e Derceto/Venere in ambito orientale¹⁰. In questa prospettiva, la ripartizione complementare delle versioni dell'episodio fra *Fasti* e *Metamorfosi* mette a fuoco l'opposizione tra i temi caratteristici di ciascun poema: da un lato la trasformazione, dall'altro il catasterismo¹¹.

Un esempio speculare nei *Fasti* si trova all'interno della rassegna di possibili eziologie per l'uso dell'acqua e del fuoco durante i riti dei *Palilia* (*fast.* 4.793-794):

uix equidem credo: sunt qui Phaethonta referri
credant et nimias Deucalionis aquas.

Ricondurre un uso rituale tutto romano ai miti greci del volo di Fetonte e del diluvio è quanto meno stravagante e tale ipotesi viene prontamente scartata dal narratore (*uix equidem credo*). Proprio l'apparente gratuità di queste due spiegazioni sul piano eziologico pone in evidenza la funzione di rimando a due ampi brani di grande rilevanza nelle *Metamorfosi* (*met.* 1.253-415, 1.750-2.400), confermandone tra l'altro la profonda sinergia¹². L'accento alle trattazioni estese dell'incendio cosmico e del diluvio risulta pregnante sul piano della dialettica culturale che percorre i due testi: da un lato si instaura una contrapposizione tra mito e rito in ambito eziologico; dall'altro ancora una volta i miti cosmologici delle *Metamorfosi* sono messi a confronto con la fondazione di Roma nei *Fasti*¹³. La dinamica della 'strada non presa' che si delinea attraverso i brevi rimandi all'altra metà del dittico non si limita dunque a segnalare la complementarità tra le due opere, ma evocando in filigrana la variante scartata innesca anche sovrapposizioni dal chiaro potenziale interpretativo.

Cross-references e rinvii obliqui

Alla luce del rapporto con le *Metamorfosi*, risulta significativo l'impiego del termine *referri* per inserire l'incendio cosmico e il diluvio tra le eziologie dei *Palilia*: giustapposto alla *Alexandrian footnote*, che rimanda a fonti non meglio identificate (*sunt qui ... credant*), il verbo assume il valore specifico di *cross-reference* rispetto all'altra metà del dittico. Quest'uso non è affatto isolato nei *Fasti*: in espressioni negative e soprattutto all'interno di preterizioni, *referre* glossa spesso un rapporto

¹⁰ Bömer 1958: 115, Bömer 1976a: 29, Robinson 2011: 291-292, Pàmias – Zucker 2013: 224-225, 321-322.

¹¹ Per questa opposizione tematica cfr. §4.2. La versione delle *Metamorfosi* (cfr. anche *met.* 5.331 *pisce Venus latuit*) è più vicina alle fonti orientali (Diod. Sic. 2.4.3), mentre quella dei *Fasti* attinge agli elementi conservati dalla mitografia astrale (fuga da Tifone: Hyg. *astr.* 2.30, Manil. 4.579-582; ruolo dei pesci: Eratosth. *cat.* 38, Hyg. *astr.* 2.41); cfr. Newlands 1995: 156, Robinson 2011: 286. Sulle diverse implicazioni politiche delle due versioni del mito cfr. §6.1.

¹² Bömer 1958: 279, Fantham 1998: 240. Sull'intera sezione e sulle eziologie inverosimili cfr. Porte 1985: 116-118.

¹³ Walter 2020b: 185. Tra le altre eziologie proposte per i riti dei *Palilia*, Fantham 1998: 239-240 sottolinea i rimandi sia allo squilibrio degli elementi (*fast.* 4.787-789 ~ *met.* 1.9), sia alla zoogonia (*fast.* 4.791 ~ *met.* 1.415-433).

con le *Metamorfosi*: basti ricordare la preterizione che scandisce l'inno a Bacco (*fast.* 3.715 *nec referam*, cfr. §2.2). Un caso particolarmente chiaro è la lista di *exempla* di ira divina che introducono lo sdegno di Flora per i mancati sacrifici in suo onore (*fast.* 5.305-312):

respice Thestiaden: flammis absentibus arsit;
 causa est, quod Phoebes ara sine igne fuit.
 respice Tantaliden: eadem dea uela tenebat;
 uirgo est, et spretos bis tamen ultra focos.
 Hippolyte infelix, uelles coluisse Dionem,
 cum costernatis diripereris equis. 310
 longa referre mora est correctae obliuia damnis:
 me quoque Romani praeteriere patres.

Il fatto che tutti e tre gli episodi passati in rassegna siano narrati per esteso nelle *Metamorfosi* (*met.* 8.267-525: morte di Meleagro; *met.* 12.24-38, 13.181-195: sacrificio di Ifigenia; *met.* 15.497-531: uccisione di Ippolito) conferisce particolare rilevanza alla formula convenzionale per concludere il catalogo (*longa referre mora est*). La funzione di *cross-reference* del verbo *referre* è inoltre segnalata dall'anafora di *respice*, che visualizza lo spostamento dell'attenzione verso l'altra metà del dittico¹⁴.

Nell'economia del dittico, lo stilema elegiaco del catalogo di *exempla* si reimposta dunque anche come lista di accenni all'altro poema¹⁵. Non tutti e tre i riferimenti si rivelano significativi allo stesso modo per interpretare l'episodio dei *Fasti*, ma almeno il primo sembra innescare un rapporto interessante. La rappresentazione dell'ira di Flora nei versi immediatamente precedenti al catalogo si può infatti confrontare con quella di Diana che nelle *Metamorfosi* dà inizio all'episodio del cinghiale calidonio (*fast.* 5.297-304 ~ *met.* 8.276-282)¹⁶:

<p>«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.</p>	<p>coeptus ab agricolis superos peruenit ad omnes ambitiosus honor; solas sine ture relictas praeteritae cessasse ferunt Letoidos aras. tangit et ira deos; «at non impune feremus, quaeque inhonoratae, non et dicemur inultae» 280 inquit et Oeneos ultorem spreta per agros misit aprum</p>
---	--

¹⁴ In questa funzione, si può confrontare l'uso dello stesso imperativo nel catalogo di eroine all'inizio del terzo libro dell'*Ars*, che rimanda non solo genericamente a celebri episodi del mito, ma anche alla loro specifica trattazione ovidiana nelle *Heroides*: *ars* 3.17 *respice Phylaciden* ~ *her.* 13; cfr. Gibson 2003: 93-94.

¹⁵ Kyriakidis 2006: 109-111 analizza il passo in relazione alle divergenze tra cataloghi delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*.

¹⁶ Il rimando è corroborato dalla precisa ripresa testuale nella descrizione del supplizio di Meleagro: *fast.* 5.305 *flammis absentibus arsit* ~ *met.* 8.515 *absens flamma ... uritur*; cfr. Bömer 1958: 310, Basso 2022: 313.

3. Storie e personaggi

I riscontri tra i due brani sono piuttosto chiari, a partire dal piano formale: l'espressione incipitaria nel passo dei *Fasti* (*nos quoque tangit honor*) corrisponde a quella che precede il discorso diretto della dea nelle *Metamorfosi* (*tangit et ira deos*) e il nesso *ambitiosus honor* che descrive il culto ricevuto dalle divinità duplica in modo speculare la definizione degli dei stessi come *turba ... ambitiosa*¹⁷. Il parallelismo, del resto, è evidente anche sul piano dei contenuti: entrambe le figure, adirate per la negligenza umana verso il loro culto, generano un disastro agricolo che colpisce le stesse tipologie di colture (*met.* 8.290-295: cereali, frutti, ulivo ~ *fast.* 5.315-324: frutti, ulivo, cereali, vite). Ma tra le due reazioni si può osservare anche una netta antitesi: la devastazione del territorio di Calidone è dovuta alla violenza del cinghiale inviato da Diana, mentre la crisi agraria provocata da Flora si fonda sulla mestizia della dea, che trascura per tristezza la tutela della fioritura (*fast.* 5.315-316 *excidit officium tristi mihi: nulla tuebar | rura, nec in pretio fertilis hortus erat*).

Il confronto con il brano delle *Metamorfosi* mette dunque in luce la specifica fisionomia di Flora come dea dolce e delicata, incapace di un'ira violenta come quella che caratterizza le divinità dell'epica e della tragedia (*fast.* 5.325 *nec uolui fieri nec sum crudelis in ira*). Per converso, la forma stessa del passo dei *Fasti*, con la rappresentazione della dea che in prima persona valuta la propria vendetta procedendo per confronti con altre divinità, esplicita i modelli epico-tragici alla base della scena di Diana¹⁸. L'accenno all'altra metà del dittico contenuto nell'*exemplum* mitologico configura dunque una vera e propria allusione, invitando a considerare personaggi diversi come protagonisti di storie simili. Ne emergono non soltanto scarti significativi in termini di genere letterario, ma anche analogie notevoli in termini di mitopoiesi: una vicenda ben nota della tradizione poetica greca offre il paradigma per costruire il mito inedito di una divinità italica.

In questa funzione allusiva, la dinamica del rinvio può assumere anche forme ben più oblique rispetto a quelle vistose della *cross-reference*¹⁹. Un esempio affascinante nelle *Metamorfosi* è fornito dal personaggio di Atteone, che alla sua prima comparsa viene caratterizzato come *Hyantius* (*met.* 3.147). Si tratta di un epiteto assai ricercato per indicare la provenienza beotica del personaggio con un riferimento a Hyas, progenitore degli abitanti della regione prima dell'arrivo di Cadmo²⁰. Come ha notato Barchiesi, però, questo aggettivo può rinviare anche a un altro Iante, il fratello delle

¹⁷ Bömer 1977: 101, Basso 2022: 308; cfr. anche Fabre-Serris 1995: 81.

¹⁸ Leiendecker 2019: 431 confronta il discorso di Flora con la rappresentazione di Giunone in Verg. *Aen.* 1.39-45, 7.304-307 (in cui è menzionato anche il cinghiale calidonio), che è chiaramente l'archetipo della scena delle *Metamorfosi*. Per il rapporto tra il passo delle *Metamorfosi* e il prologo del *Meleagro* di Euripide (fr. 516 Kannicht), plausibilmente ascrivibile ad Artemide come *persona* προλογίζουσα, cfr. Galasso 2022b: 417. Basso 2022: 313-314 nota che tutti e tre gli *exempla* menzionati da Flora sono proprio riconducibili a tragedie euripidee (*Meleagro*, *Ifigenia in Tauride*, *Ippolito*).

¹⁹ Una categoria specifica sono i toponimi citati nei *Fasti* che rinviano a episodi narrati per esteso nelle *Metamorfosi*: cfr. Myers 2020: 403, 413-414.

²⁰ Bömer 1969: 490. Il preziosismo è confermato da *met.* 5.312 *fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe*, in cui l'epiteto raro si accompagna alla ricercatezza metrica della clausola quadrisillabica con iato dopo il quarto piede spondiaco.

Iadi, il cui mito è narrato per esteso nei *Fasti* (*fast.* 5.169-182)²¹. Questo personaggio subisce un destino simile a quello di Atteone, trasformandosi anch'egli da cacciatore in preda (*fast.* 5.177-178 *dumque petit latebras fetae catulosque leaenae, / ipse fuit Libycae praeda cruenta ferae*): in una lettura in dittico, quindi, l'accento all'episodio di Iante nei *Fasti* si configura come un'allusione ominosa al destino che attende Atteone nelle *Metamorfosi*. Il richiamo all'altra metà del dittico però non mette solo personaggi diversi nei panni l'uno dell'altro, ma legando tra loro figure che condividono la stessa storia costruisce un paradigma ricorsivo del cacciatore cacciato, che include anche i casi di Adone (*met.* 10.710-739) e Orione (*fast.* 5.537-544)²².

Proprio all'interno di questa rete di rispecchiamenti che si snoda a cavallo del dittico emergono gli scarti tra le diverse declinazioni del medesimo schema narrativo: se per Adone, Iante e Orione la trasformazione o il catasterismo seguono la morte, nel caso di Atteone gli elementi sono invece invertiti e il dibattito sull'eccessiva crudeltà della dea che ha punito il cacciatore (*met.* 3.253-255) si contrappone al lutto dei genitori e delle sorelle di Iante (*fast.* 5.179-182), che trova riscontro nel compianto di Venere su Adone (*met.* 10.717-739), mentre per Orione si passa direttamente al premio per l'eroe (*fast.* 5.543-544). L'insistenza sul pianto nelle storie di Adone e Iante pone in evidenza la focalizzazione profondamente empatica adottata anche nel racconto della morte di Atteone²³, mentre il distacco ironico che mette in scena le diverse valutazioni sulla colpevolezza di quest'ultimo (*met.* 3.255 *pars inuenit utraque causas*) porta l'attenzione sull'adozione nei *Fasti* della variante del mito più favorevole a Orione all'interno di un varietà di tradizioni contrapposte²⁴.

In sintesi, al pari dei macroscopici dopponi, gli accenni e le allusioni che legano i due poemi in dittico mettono a fuoco una variegata gamma di contatti: tra *Metamorfosi* e *Fasti* si ripartiscono segmenti complementari dello stesso ciclo mitico, figure diverse sono protagoniste di vicende simili e si incontrano anche varianti alternative dello stesso episodio. Queste molteplici forme di sinergia tra i due testi impostano il dittico come un livello privilegiato su cui lavorare con gli strumenti dell'intra- e dell'inter-testualità, della narratologia e della teoria dei personaggi²⁵.

²¹ Barchiesi 2007: 151. La connessione è corroborata dai riferimenti paralleli ad Aurora (*met.* 3.149-150 ~ *fast.* 5.160) e dall'accostamento di entrambi i brani con le menzioni di Bacco affidato alle nutrici (*met.* 3.314-315 ~ *fast.* 5.167).

²² Cfr. e.g. Boyd 2000a: 83-84 sui rapporti tra Iante e Orione.

²³ In quest'ottica è rilevante che sia il brano di Iante sia quello di Atteone rielaborino la *Pathosformel* della ripetizione del nome, scomponendo un medesimo modello virgiliano: Verg. *ecl.* 6.43-44 *Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus 'Hyla, Hyla' omne sonaret* ~ *fast.* 5.179/182 *mater Hyan et Hyan fleuere sorores ... nomina fecit Hyan* ~ *met.* 3.243-244 *oculisque Actaeona quaerunt / et uelut absentem certatim Actaeona clamant*; cfr. Bömer 1958: 304, Bömer 1969: 513; cfr. anche Wills 1996: 53-54 e Basso 2022: 226 per ulteriori riscontri.

²⁴ Sul mito di Orione nei *Fasti* cfr. Newlands 1995: 112, Gee 2000: 201-202, Stok 2010: 98-106, Berti 2016b: 259-264. Per le diverse versioni del mito cfr. Le Bœuffe 1977: 201, Pàmias – Zucker 2013: 162 n. 98, Berti 2020. Per l'interpretazione del commento del narratore come spie delle varie versioni della storia di Atteone cfr. Aresi 2015: 160-166.

²⁵ Per l'applicazione della teoria dei personaggi a *Fasti* e *Metamorfosi* cfr. Murgatroyd 2005: 141-169 e Cordes c.d.s.

3.2. Stessi personaggi per storie diverse

L'elemento contenutistico più evidente che lega *Metamorfosi* e *Fasti* è la condivisione di alcuni personaggi. Questi ultimi sono solo in casi eccezionali protagonisti delle medesime storie in entrambi i poemi: più spesso i due testi si concentrano su vicende diverse, come si è già visto nel caso di Numa. Un altro esempio significativo è quello del corvo di Apollo: nelle *Metamorfosi* viene narrato il cambiamento del colore del piumaggio a seguito della spiata dell'uccello sul tradimento da parte di Coronide (*met.* 2.531-632), mentre i *Fasti* ne descrivono il catasterismo raccontando la punizione per la disobbedienza e il tentato inganno ai danni del dio (*fast.* 2.243-266)²⁶. Il rapporto tra questi due episodi, giustapposti anche nelle fonti mitografiche (*Hyg. astr.* 2.40.1-2), è stato interpretato da Newlands secondo la consueta antitesi tra generi letterari: al raccontino favolistico dei *Fasti* si oppone la vicenda drammatica e patetica di Coronide nelle *Metamorfosi*²⁷.

Ulteriori riflessioni si possono però sviluppare sul piano narrativo. La caratterizzazione del protagonista risulta invertita: all'eccesso di zelo e alla sincerità del corvo delle *Metamorfosi* (*met.* 2.546 *non exorabilis index*, 632 *non falsae praemia linguae*) si contrappongono la negligenza e la menzogna di quello dei *Fasti* (*fast.* 2.255 *immemor imperii*, 258 *fictaque uerba refert*, 261 *addis ... culpae medacia*). Se si tratta davvero del medesimo corvo, come suggerisce la stretta connessione con Apollo, il radicale mutamento può collegare linearmente le due storie: forse proprio per aver sperimentato i danni della sua condotta nelle *Metamorfosi*, nei *Fasti* il corvo cambia atteggiamento, pur incorrendo di nuovo nella punizione²⁸. D'altra parte, il castigo finale non è l'unico elemento in cui i due episodi, pur diversi, si specchiano l'uno nell'altro: le forme eziologiche e la chiusa moraleggiante del passo dei *Fasti* trovano riscontro nella vicenda della cornacchia, incassata all'interno del brano delle *Metamorfosi* (*met.* 2.569-595)²⁹, e proprio alla sproporzionata loquacità di questa narratrice secondaria sembra reagire il richiamo alla *breuitas* che introduce il catasterismo del corvo (*fast.* 2.248 *non faciet longas fabula nostra moras*). Al livello del dittico si instaura dunque un intreccio complesso, che invita a esplorare la coerenza narrativa e il rispecchiamento tra le varie storie, con particolare attenzione alle implicazioni per la caratterizzazione dei personaggi.

²⁶ Bömer 1958: 99, Newlands 1991: 252-254, Keith 1992: 50-52, Robinson 2011: 198, Galasso 2022a: 399. Callisto funge da *Leitzitat*: Newlands 1991: 252, Newlands 1995: 158; cfr. anche *fast.* 2.89-90 come *cross-reference*: Keith 1992: 48-50.

²⁷ Newlands 1991: 252-254. Il carattere favolistico dell'episodio dei *Fasti* (cfr. *Aesop.* 167 *Chambry* = 323 *Parry*, *Phaedr.* 4.3; *Labate* 2010a: 180, *Pàmias – Zucker* 2013: 338) si riflette anche sul passo delle *Metamorfosi*, a partire dall'incipit secondo lo schema del 'c'era una volta': *fast.* 2.247 *forte* (cfr. *Phaedr.* 1.7.1, 3.7.3, 5.6.1) ~ *met.* 2.534 *quondam*, 2.552 *tempore quondam* (cfr. *Phaedr.* 1.6.3, 1.24.2, 1.28.3; *Barchiesi* 2005: 282).

²⁸ Il riferimento alle unghie nere del corvo in *fast.* 2.257 può alludere al fatto che la trasformazione narrata nelle *Metamorfosi* si sia già compiuta, chiarendo così la cronologia relativa degli episodi: cfr. *Robinson* 2011: 204.

²⁹ *fast.* 2.246 *quae tibi, cur tria sint tam sociata, canam* ~ *met.* 2.551 *quid fuerim quid simque uide meritumque require*; *fast.* 2.265 *antiqui monumenta perennia facti* ~ *met.* 2.564-565 *mea poena uolucres | admonuisse potest ne uoce pericula quaerant*.

Prosecuzioni e profezie

Gli episodi che hanno per protagonista lo stesso personaggio tra *Metamorfosi* e *Fasti* si legano per lo più in modo coerente come segmenti di un'unica storia. L'esempio più lampante è senza dubbio quello di Pegaso. Nelle *Metamorfosi* la nascita di questa figura mitica è raccontata da Perseo in appendice all'uccisione di Medusa (*met.* 4.782-786)³⁰ e proprio il personaggio di Pegaso fornisce da transizione all'episodio successivo, in cui Minerva si reca in visita alla fonte Ippocrene fatta scaturire dal cavallo alato sull'Elicono (*met.* 5.256-263). I due episodi sono collegati in modo esplicito: la dea racconta infatti di aver assistito alla nascita di Pegaso, con chiaro rinvio al libro precedente (*met.* 5.259 *uidi ipsum materno sanguine nasci ~ 4.786 matris de sanguine natos*)³¹. Nei *Fasti* Pegaso compare all'interno del catasterismo del Cavallo (*fast.* 3.449-458): il rapporto di questo passo con l'altra metà del dittico è esplicitato non solo dai paralleli verbali (*met.* 5.256-257 *noui fontis ... | dura Medusaei quem praepetis ungula rupit ~ fast.* 3.456 *cum leuis Aonias ungula fodit aquas*)³², ma anche dalle innovazioni rispetto al modello arateo. Mentre infatti nei *Fenomeni* viene menzionata soltanto la fonte Ippocrene (Arat. 216-224), i *Fasti* aggiungono anche un'allusione alla nascita del cavallo da Medusa (*fast.* 3.451-452 *creditur hic caesae grauida ceruice Medusae | sanguine respersis prosiluisse iubis*): l'uso di una spia intertestuale (*creditur*) non si configura solo come rimando alle fonti mitografiche a completamento di Arato (Hyg. *astr.* 2.18.1), ma funge anche da *cross-reference* rispetto all'altra metà del dittico³³. Il catasterismo narrato nei *Fasti* si pone quindi come la conclusione della storia iniziata nelle *Metamorfosi* e la connessione viene ben scandita sul piano diacronico: la creazione della fonte Ippocrene è proiettata nel passato (*fast.* 3.455 *iamque*), mentre l'uso di *nunc* (*fast.* 3.457) individua il catasterismo come nuovo segmento del mito.

Se nel caso di Pegaso la coerenza narrativa tra i due poemi si stabilisce soprattutto in chiave retrospettiva, in quello dei Dioscuri si può osservare la stessa dinamica applicata alle anticipazioni. Nelle *Metamorfosi* i gemelli divini compaiono brevemente durante la caccia al cinghiale calidonio (*met.* 8.372-375):

at gemini, nondum caelestia sidera, fratres,
ambo conspicui, niue candidioribus ambo
uctabantur equis, ambo uibrata per auras
hastarum tremulo quatiebant spicula motu.

³⁰ Il concepimento è accennato nell'arazzo di Aracne: *met.* 6.119-120 *sensit uolucrum crinita colubris | mater equi uolucris*.

³¹ Bömer 1976a: 224. Il collegamento lineare è sottolineato anche dall'uso di *nouus* a *met.* 5.256.

³² Bömer 1976a: 286, Hinds 1987a: 21-24, Galasso 2022a: 490.

³³ Heyworth 2019: 172; cfr. Gee 2000: 199-200 e Berti 2016b: 265-268 per il rapporto con la mitografia astrale; cfr. anche Hinds 1987a: 6-16 sulle implicazioni metapoetiche delle diverse rielaborazioni del modello tra *Metamorfosi* e *Fasti*.

3. Storie e personaggi

Il cosiddetto *schema Cornelianum* del primo verso inserisce all'interno dell'iperbato *gemini ... fratres*, che funge da cornice del verso, l'apposizione *nondum caelestia sidera*: questa anticipazione trova il suo completamento nei *Fasti*, in cui viene raccontato il catasterismo di Castore e Polluce nella costellazione dei Gemelli (*fast.* 5.693-720)³⁴. Le *Metamorfosi* guardano quindi in avanti verso la conclusione della storia nell'altra metà del dittico e proprio nell'ottica di un rinvio al poema calendariale risulta pregnante l'insistenza stilistica sul tema della gemellarità, con la triplice ripetizione di *ambo* a inizio, fine e metà verso³⁵. Il sistema delle prolessi e delle analessi si estende dunque dal singolo poema al livello del dittico, generando una stretta organicità tra i due testi.

Le anticipazioni non funzionano però solo dalle *Metamorfosi* verso i *Fasti*, ma anche viceversa. Nel poema calendariale Cerere tenta di donare l'immortalità al piccolo Trittolemo, ma pur non ottenendo questo risultato a causa dell'intromissione della madre Metanira profetizza al bambino il futuro ruolo nella diffusione dell'agricoltura (*fast.* 4.559-560):

iste quidem mortalis erit: sed primus arabit
et seret et culta praemia tollit humo.

Questo riferimento prolettico si discosta in modo vistoso dal modello dell'*Inno omerico a Demetra*³⁶ e crea una connessione con le *Metamorfosi*, in cui la missione civilizzatrice di Trittolemo compare in appendice al ratto di Proserpina (*met.* 5.645-647):

atque leuem currum Tritonida misit in urbem
Trittolemo partimque rudi data semina iussit
spargere humo, partim post tempora longa recultae.

Benché il ruolo di Trittolemo come *primus inuentor* dell'agricoltura sia circoscritto a una parziale riscoperta, nel brano delle *Metamorfosi* arriva a compimento la profezia enunciata nei *Fasti*³⁷. La connessione è corroborata dalla coerenza nella rappresentazione dei personaggi: come nel poema calendariale, anche nelle *Metamorfosi* Trittolemo è una figura in balia degli eventi e oggetto delle attenzioni di Cerere, che lo salva dall'aggressione del re Linco (*met.* 5.648-661).

³⁴ Kenney 2011: 343. Il rimando prolettico rovescia quello analettico di un esempio canonico di questo *ordo uerborum*: Verg. *ecl.* 1.74 *ite meae, felix quondam pecus, ite capellae*.

³⁵ Sui dettagli stilistici cfr. Hollis 1970: 82. Il tema del doppio caratterizza anche il passo dei *Fasti*: cfr. *fast.* 5.699 *Phoeben Phoebesque sororem, 701 et frater et Idas*; cfr. anche 702/704 *pactus uterque gener ... ex causa pugnat uterque pari*.

³⁶ Fantham 1998: 188. Nel modello greco il figlio di Metanira è Demofonte (*HH* 2.234) e la profezia riguarda un generico onore durante le feste di Demetra (*HH* 2.263-267), mentre Trittolemo ha un ruolo del tutto secondario (*HH* 2.153).

³⁷ Fantham 1998: 198. Il legame tra i riferimenti a Trittolemo nei due poemi è corroborato anche dalle descrizioni del carro della dea subito prima (*met.* 5.562-564) e subito dopo (*fast.* 4.561-562).

La bidirezionalità nel rapporto lineare tra i due poemi abbraccia dunque un doppio piano: se nel caso di Pegaso e dei Dioscuri le vicende dei *Fasti* seguono quelle delle *Metamorfosi*, per Trittolemo invece le *Metamorfosi* contengono il seguito del brano dei *Fasti*; allo stesso tempo, il sistema di prolessi e analessi che lega tra loro i due testi funziona ora nell'una ora nell'altra direzione. Il massimo della complessità di questi cortocircuiti nella cronologia relativa si raggiunge forse nella rete di storie che si dipanano attorno alle profezie di Ociroe (*met.* 2.635-675). Prima di essere trasformata in cavalla, la figlia di Chirone offre due predizioni, speculari tra loro: il giovane Esculapio, affidato da Apollo al centauro, sarà punito con la morte per l'esercizio delle sue arti ma verrà poi divinizzato; Chirone, colpito dal veleno dell'Idra, rinuncerà invece all'immortalità per mettere fine alla propria sofferenza. La metamorfosi lascia il discorso di Ociroe in sospeso (*met.* 2.655 *restabat fatis aliquid*, 657-658 *uetorque / plura loqui*), ma il completamento delle sue predizioni non si trova nel resto del poema, bensì nei *Fasti*, come hanno osservato Alison Keith ed Elena Merli: con ordine inverso rispetto a quello delle profezie, a maggio viene raccontato il catasterismo di Chirone (*fast.* 5.379-414), a giugno quello di Esculapio (*fast.* 6.735-762)³⁸.

Mentre però il compimento del destino di Chirone risulta lineare, quello di Esculapio si scompone in molteplici segmenti distribuiti tra i due poemi, ai quali si intreccia anche la vicenda di Ippolito/Virbio³⁹. Nelle parole di Ociroe il personaggio resuscitato da Esculapio non viene identificato esplicitamente, ma che si tratti di Ippolito diventa chiaro nell'ultimo libro delle *Metamorfosi*, quando Virbio racconta a Egeria la sua morte, la resurrezione grazie al figlio di Apollo e il trasferimento nel bosco di Ariccia (*met.* 15.497-546)⁴⁰. Sul destino di morte e resurrezione di Esculapio, però, non viene detto nulla e poco più avanti nello stesso libro il personaggio ricompare già divinizzato al momento del suo viaggio verso Roma (*met.* 15.622-744)⁴¹. Proprio da qui, come discusso nel capitolo precedente, ripartono i *Fasti*: il primo giorno dell'anno si celebra il *dies natalis* del tempio di Esculapio sull'isola Tiberina (*fast.* 1.289-294). Un secondo breve richiamo si ha nella presentazione del personaggio di Egeria, ninfa del bosco di Ariccia in cui si nasconde Virbio (*fast.* 3.265-266), ma solo nel sesto libro si realizza compiutamente la profezia di Ociroe: dopo un breve riassunto degli episodi già noti (storia di Ippolito, resurrezione come Virbio, occultamento ad Ariccia)⁴², arriva finalmente il racconto della punizione di Esculapio da parte di Giove e della sua divinizzazione, associata al catasterismo del Serpentario. Questo brano conclusivo chiude il cerchio

³⁸ Keith 1992: 68-81, Merli 2004a. Sulla duplicità di Chirone come riflesso del rapporto tra i poemi cfr. Keith 1992: 78-79.

³⁹ Stok 1992: 161-163, Aresi 2017: 304-307, Galasso 2022b: 691. L'analisi degli incastri narrativi può sostituire l'indagine sulla cronologia relativa di composizione su cui si dilunga Bömer 1986: 385. L'articolazione dei materiali completa e scompone un mito unitario in Verg. *Aen.* 7.761-782: cfr. Stok 1992: 156-163.

⁴⁰ Bömer 1969: 393 registra un parallelo con Ociroe: *met.* 15.535 *Dite indignante* ~ *met.* 2.645 *dis indignantibus*.

⁴¹ Anche qui c'è una ripresa di Ociroe: *met.* 15.632, 744 *salutifer* ~ *met.* 2.642 (Keith 1992: 71-72, Galasso 2022a: 403).

⁴² *fast.* 6.737 *notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei*, con Littlewood 2006: 216; cfr. *met.* 15.497 *fando* (Aresi 2017: 255).

3. Storie e personaggi

e riannoda i fili narrativi distribuiti lungo il dittico con una serie di richiami non solo alle parole di Ociroe e di Virbio⁴³, ma anche alla descrizione del tempio di Esculapio a Roma⁴⁴. A uno sguardo complessivo, gli episodi di Esculapio e Ippolito/Virbio si dispongono secondo una simmetria chiastica attorno all'asse che corre tra la fine delle *Metamorfosi* e l'inizio dei *Fasti*:

profezia di Ociroe (<i>met.</i> 2.642-648)	Virbio ed Egeria: racconto (<i>met.</i> 15.497-546)	Esculapio a Roma: viaggio (<i>met.</i> 15.622-744)		Esculapio a Roma: tempio (<i>fast.</i> 1.289-294)	Virbio ed Egeria: accenno (<i>fast.</i> 3.265-266)	catasterismo di Esculapio (<i>fast.</i> 6.735-762)
---	--	---	--	--	---	---

Questa rappresentazione schematica visualizza la contiguità bidirezionale che lega le storie narrate nei due poemi. I *Fasti* contengono sia il futuro sia il passato delle *Metamorfosi* e la complementarità delle storie è segnalata da un sistema di accenni e richiami reciproci: i *Fasti* rievocano in breve vicende raccontate per esteso nelle *Metamorfosi*, mentre le *Metamorfosi* anticipano i completamenti che si trovano nei *Fasti*.

Gli esempi analizzati fin qui mettono bene in luce l'organicità contenutistica tra *Fasti* e *Metamorfosi*: gli stessi personaggi compaiono in entrambi i poemi e i segmenti delle loro storie si ricompongono in una narrazione unitaria, per quanto talvolta assai scompagnata nell'intreccio. In tale organicità si sovrappongono due prospettive complementari: da una parte la coerenza intratestuale delle singole opere si estende all'intero dittico; dall'altra il rapporto tra i due poemi esemplifica due dinamiche peculiari dell'intertestualità ovidiana, cioè la continuità delle storie ripartite fra testi diversi e la persistenza dei personaggi attraverso più opere⁴⁵.

Le storie di Ercole

Alla luce della coerenza del dittico, ci si può domandare come l'integrazione tra i vari segmenti narrativi ridefinisca l'identità dei personaggi che ne sono protagonisti. Un caso che si presta bene a questa analisi è fornito dalle vicende di Ercole, una delle figure più ricorsive sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti*. La parabola dell'eroe e il ciclo delle sue imprese abbraccia la totalità dei due poemi, tra racconti estesi e riferimenti cursori che costruiscono a livello del dittico un sistema organico:

⁴³ *fast.* 6.735 *iuuenis telis adflatus auitis* ~ *met.* 2.646 *flamma prohibebere auita*; *fast.* 6.745 ~ *met.* 2.644; *fast.* 6.745 *multum indignante Diana* ~ *met.* 2.645 *dis indignantibus*; *fast.* 6.739 *Troezena petebat* ~ *met.* 15.506 *Troezena petebam*; *fast.* 6.743 *exciderat curru lorisque morantibus artus* ~ *met.* 15.524 *excitior curru lorisque tenentibus artus*; *fast.* 6.744 ~ *met.* 15.532; *fast.* 6.747 ~ *met.* 15.534 (cfr. Keith 1992: 69-71, Myers 1994: 127 n. 140, Hardie 2015: 557, Aresi 2017: 260).

⁴⁴ *fast.* 6.740 *diuidit obstantes ... aquas* ~ *fast.* 1.292 *insula diuidua quam premit amnis aqua*; *fast.* 6.735 *et gemino nexas porrigit angue manus* (una marcata innovazione rispetto all'iconografia del Serpentario) ~ *met.* 15.739-741 *scinditur in geminas partes circumfluus amnis | (Insula nomen habet) laterumque a parte duorum | porrigit aequales media tellure lacertos*.

⁴⁵ Per le due dinamiche cfr. Barchiesi 1986 e Hinds 1993; a proposito dei personaggi trans-testuali cfr. anche Murgatroyd 2005: 119-126, Cordes c.d.s. Sulle strategie di coerenza intratestuale nelle *Metamorfosi* cfr. Böttcher 2023: 65-86.

3.2. Stessi personaggi per storie diverse

<i>met.</i>	7.409-415: Ercole e Cerbero 9.4-89: Ercole e Acheloo 9.101-272: Nesso, Deianira, Lica, morte e apoteosi 9.281-323: nascita di Ercole 11.211-215: Ercole distrugge Troia 12.536-576: Ercole e Centauri, Ercole e Periclimeno 15.12-59: Ercole presso Crotone, Ercole e Miscelo 15.281-284: Ercole contro i Centauri	<i>fast.</i>	1.543-584: Ercole e Caco 2.303-358: Ercole, Onfale e Fauno 4.66-68: Ercole in Italia 5.379-414: Ercole e Chirone 5.621-662: Ercole e gli Argei 6.77-82: Ebe ed Ercole 6.519-526: Ercole e Ino
-------------	---	--------------	---

Nella distribuzione degli episodi sono evitati i raddoppiamenti: in quest’ottica di complementarità alcune notevoli assenze che si possono riscontrare in ciascuna opera presa singolarmente trovano giustificazione proprio alla luce dell’altra metà del dittico. In particolare, rispetto al ruolo che la storia di Ercole e Caco ha in Virgilio (*Aen.* 8.190-267), la mancanza di tale episodio nelle *Metamorfosi* risulta marcata, tanto che qualche antico lettore ha sentito la necessità di rimediare interpolando un riferimento a questa vicenda nell’esaustivo catalogo di imprese fornito dall’eroe stesso in punto di morte (*met.* 9.197-197a)⁴⁶:

his elisa iacet moles Nemeaea lacertis
[his Cacus horrendum Tiberino in litore monstrum].

In realtà l’assenza di Caco nelle *Metamorfosi* quadra perfettamente nell’economia del dittico: l’episodio, ben noto alla tradizione antiquaria (Liv. 1.7.3-15, DH 1.39-42) e presente nell’elegia eziologica di Propertio (Prop. 4.9), viene riservato ai *Fasti*, che lo narrano nel primo libro sottolineandone così il ruolo di cardine per agganciarvi le altre storie di Ercole ambientate in Italia. Per converso, il brano di Caco si conclude con una profezia di apoteosi (*fast.* 1.583-584 *prope tempus adesse / Hercule quo tellus sit satis usa suo*): malgrado la centralità del tema della divinizzazione nei *Fasti*, la salita di Ercole al cielo non trova spazio nel poema calendariale, mentre costituisce il fulcro del ciclo narrativo dell’eroe nelle *Metamorfosi*.

Al netto dei doppioni evitati, la ripartizione degli episodi tra i due poemi non è affatto perspicua: sul piano temporale, la cronologia relativa è tutt’altro che lineare e ciascun testo contiene vicende sia precedenti sia successive a quelle narrate nell’altra metà del dittico⁴⁷; sul piano spaziale, nelle *Metamorfosi* trovano spazio soprattutto le avventure dell’eroe in ambito greco, mentre nei *Fasti* prevalgono le vicende ambientate nello spazio italico, ma non mancano eccezioni (Crotone da un lato, Onfale e Chirone dall’altro). Il tessuto narrativo unitario che si dipana a livello

⁴⁶ Il verso, unanimemente espunto dagli editori a partire da Naugerius e Heinsius (cfr. Tarrant 2004, Kenney 2011, Galasso 2022b), è a testo in **Mon B** e riportato a margine in **F L N φ**. Più che un marginale caduto a testo, la qualità stilistica indica che si tratta di un’interpolazione deliberata: cfr. Kenney 2011: 416.

⁴⁷ Per le implicazioni strutturali di questo complesso intreccio di cronologia relativa cfr. §5.2.

3. Storie e personaggi

del dittico resiste dunque ai tentativi di districarlo in modo netto, tenendo così indissolubilmente legati i due poemi. In tal senso, ciascun testo non solo fornisce ciò che manca del tutto nell'altro, ma sviluppa anche ciò che è presente solo in parte: nella coerenza contenutistica del dittico la complementarità lascia il posto alla supplementarità, che a partire dai margini di sovrapposizione lascia scoprire in ognuno dei due testi la presenza dell'altro.

Tale supplementarità incide in modo significativo nella caratterizzazione del personaggio. Entrambi i poemi presentano Ercole come una figura estremamente sfaccettata: nelle *Metamorfosi* l'eroe passa dalla distruzione di Troia e di Pilo alla κτίσις di Crotona, nei *Fasti* dal *seruitium amoris* nei confronti di Onfale alla riforma dei riti degli Argei. Ma proprio la ricomposizione di tutto il ciclo delle avventure di Ercole a livello del dittico mette a fuoco i volti dell'eroe che restano in ombra in una lettura delle singole opere. La vicenda di Ercole e Onfale fornisce una prospettiva diversa sugli amori dell'eroe rispetto alla storia di Deianira, ponendo in primo piano la componente meno nobile del personaggio che nelle *Metamorfosi* è obliterata dai tratti più titanici. Per converso, se nei *Fasti* emerge un volto generoso di Ercole, che si precipita in difesa dei deboli e degli indifesi come nel caso di Ino giunta nel Lazio e attaccata dalle baccanti, le *Metamorfosi* ne mettono in luce la furia e la violenza cieca verso figure innocenti con l'episodio di Lica scaraventato in mare⁴⁸.

Questa sfaccettatura di Ercole attraverso la supplementarità dei due poemi trova spazio non solo nell'integrazione tra segmenti diversi all'interno del ciclo, ma anche nei rispecchiamenti reciproci tra di essi. Come ha mostrato Mario Labate, non è raro che all'interno di serie catalogiche i singoli episodi si richiamino a vicenda in modo trasversale: nelle *Metamorfosi* è l'eroe stesso a esplicitare tali rapporti, paragonando la lotta contro Acheloo, trasformatosi in serpente, allo strangolamento delle vipere nella culla e all'uccisione dell'Idra di Lerna (*met.* 9.62-79)⁴⁹. Questo procedimento paradigmatico, che qui si struttura soprattutto sul piano intertestuale, sia esterno (Pind. *Nem.* 1.35-45, Theocr. 24.11-33; *her.* 9.21-22, 85-86, *ars* 1.187-188), più avanti si riscontra anche su quello intratestuale: quando Ercole devastato dal veleno richiama le sue imprese passate, la menzione della cattura di Cerbero innesca un richiamo al breve accenno a questo episodio come eziologia dell'aconito usato da Medea per avvelenare Teseo (*met.* 9.185 ~ 7.409-415).

Non stupisce dunque che analoghi rispecchiamenti si ritrovino anche al livello del dittico: basti considerare il rapporto tra la morte di Chirone nei *Fasti* e lo scontro tra Ercole e Nesso nelle *Metamorfosi*. In entrambi i casi un centauro viene ucciso dalla freccia dell'eroe, estratta dal corpo quando ha ormai già contaminato il sangue con il veleno dell'Idra (*fast.* 5.405-406 ~ *met.* 9.129-130):

⁴⁸ Sulla caratterizzazione di Ercole cfr. Bömer 1977: 278-279 e Galasso 2022b: 450 per le *Metamorfosi*; Parker 1997: 101-124, Stok 2000: 120, Robinson 2011: 226-227 per i *Fasti*; cfr. anche Jouteur 2001: 329-340, Duso 2008.

⁴⁹ Labate 2020b; cfr. già Labate 2010a: 91.

3.2. Stessi personaggi per storie diverse

sanguine Centauri Lernaee sanguis echidnae
mixtus ad auxilium tempora nulla dabat

quod simul euulsum est, sanguis per utrumque foramen
emicuit mixtus Lernaei tabe ueneni

Questa precisa connessione testuale pone in evidenza la differenza che intercorre tra i due episodi: la morte di Chirone, centauro saggio e ospitale, è infatti accidentale e viene compianta da Ercole, mentre l'uccisione di Nesso è la deliberata eliminazione di un nemico ostile contro cui l'eroe dà prova della sua forza⁵⁰. La specularità tra queste due scene mette in luce volti assai diversi dell'eroe protagonista: da un lato l'orgoglioso sterminatore di mostri, dall'altro l'allievo devoto capace persino di piangere.

Come emerge dal confronto tra le figure antitetiche di Chirone e Nesso⁵¹, gli effetti di caratterizzazione innescati da questi rispecchiamenti non si limitano al solo protagonista, ma si estendono anche agli altri personaggi: in tal senso si può leggere anche il rapporto tra lo scontro con Caco e quello con Acheloo, che nelle *Metamorfosi* sostituisce il brano riservato al poema calendariale. Proprio nel punto in cui la narrazione dei *Fasti* si allontana dal modello virgiliano, ovvero il corpo a corpo tra Ercole e Caco e il ricorso, da parte di quest'ultimo, a strategie alternative per compensare la propria inferiorità, si riscontra una chiara convergenza con il racconto delle *Metamorfosi* (*fast.* 1.571-572 ~ *met.* 9.62-63)⁵²:

quis ubi nil agitur, patrias male fortis ad artes
confugit, et flammis ore sonante uomit

inferior uirtute meas deuertor ad artes
elaborque uiro longum formatus in anguem

Le tecniche impiegate dai due avversari sono diverse: Acheloo si trasforma prima in serpente sibilante e poi in toro, mentre Caco emette rumorosamente fiamme dalla bocca ed è paragonato a Tifeo (*fast.* 1.573-574). Proprio il riferimento a Tifeo, però, crea un ulteriore punto di contatto: nella tradizione esiodea (*theog.* 823-835), infatti, questo mostro ha teste di serpente ed emette numerosi rumori, tra cui versi taurini, e perciò si presta a riassumere le diverse forme assunte da Acheloo⁵³. Proprio queste strette connessioni tra i due scontri mettono a confronto i due avversari sconfitti da Ercole. In contrasto con il rozzo Caco, abitatore di un antro da ciclope, emerge il carattere raffinato di Acheloo, la cui dimora rustica ha una sua eleganza (*fast.* 1.555-558 ~ *met.* 8.562-564) e

⁵⁰ Le varianti mitiche corroborano le sovrapposizioni tra i vari centauri nella saga di Ercole: secondo Hyg. *astr.* 2.38.2, l'incidente che uccide Chirone ha luogo quando viene verificata l'efficacia delle frecce usate da Ercole per uccidere i centauri; per Diod. 4.12.8 e [Apoll.] 2.5.4, Ercole uccide Chirone proprio mentre lottava con i centauri.

⁵¹ Sulla caratterizzazione di Chirone in contrasto con gli altri centauri cfr. Newlands 1995: 115-117.

⁵² Bömer 1958: 64, Bömer 1977: 292, Merli 2000: 302 n. 46, Galasso 2022b: 453. Sullo scarto dal modello virgiliano in questo punto cfr. Merli 2000: 300-306, Green 2004a: 264.

⁵³ L'elemento taurino di Acheloo trova un riscontro obliquo anche nel contesto fortemente bovino dell'episodio di Caco, che si conclude con un sacrificio di tori e l'etimologia del foro Boario (*fast.* 1.579-582). La similitudine con i tori che si scontrano per una giovenca (*met.* 9.46-49) può corrispondere allo scontro tra Ercole e Caco per i capi di bestiame rubati.

3. Storie e personaggi

che è capace di comportarsi come educato e accogliente padrone di casa. Per converso, l'assimilazione dello scontro con Caco nei *Fasti* al duello con Acheloo nelle *Metamorfosi* corrobora la rimodulazione del modello virgiliano nel poema calendariale: lo scontro tra potenze cosmiche secondo l'immaginario gigantomachico viene ridotto al livello di una sfida personale, quale è appunto quella tra Ercole e il dio-fiume per la mano di Deianira⁵⁴.

In conclusione, la complementarità contenutistica tra *Metamorfosi* e *Fasti* si sviluppa su un doppio piano: sull'asse sintagmatico i vari segmenti di uno stesso ciclo mitico si integrano in un racconto unitario, mentre su quello paradigmatico i singoli episodi appartenenti alla medesima storia si rispecchiano gli uni negli altri. In entrambi i casi, l'organicità che si osserva tra i due poemi diventa uno strumento importante nella caratterizzazione dei personaggi: da un lato le varie figure si definiscono meglio le une a confronto con le altre; dall'altro, episodi diversi inquadrano di volta in volta aspetti differenti dello stesso protagonista. In questo senso una lettura in dittico lascia emergere appieno la complessità dei personaggi: la ricomposizione dei molteplici frammenti della loro identità distribuiti tra i due poemi genera spesso un'esperienza di straniamento, che fa affiorare tensioni e contrasti. Nel caso specifico di Ercole, il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* porta all'estremo la caratterizzazione dell'eroe come figura ambigua e poliedrica e i supplementi forniti dai *Fasti* possono così esplicitare le spinte ironiche e devianti che già Karl Galinsky rintracciava nell'Ercole delle *Metamorfosi*⁵⁵. Ma la stessa dinamica può anche disinnescare queste tensioni, rimuovendo ciò che è assente: la diffrazione dei volti del personaggio tra i due poemi mostra come ciascun passo ne colga sempre uno alla volta, selezionandolo in base al contesto. Una lettura in dittico ribadisce così che una figura a tutto tondo di Ercole esiste solo al di là del singolo testo.

3.3. Stesse storie per personaggi diversi

Nei rispecchiamenti tra Chirone e Nesso e tra Caco e Acheloo è emerso come tra *Fasti* e *Metamorfosi* personaggi diversi svolgano talvolta ruoli narrativi sovrapponibili, ritrovandosi per così dire gli uni nei panni degli altri. Ne emerge una prospettiva di analisi complementare a quella seguita fin qui: anziché tener fermo il parametro dell'identità del personaggio, si può indagare l'interazione tra i due poemi in base alla morfologia delle storie. Il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* può così mettere in luce il rapporto tra la caratterizzazione delle figure e le funzioni narrative da esse svolte⁵⁶.

⁵⁴ La riscrittura del passo dell'*Eneide* (su cui cfr. Hardie 1986: 110-118, Labate 2010a: 45-50) è studiata in dettaglio da Merli 2000: 294-300; cfr. anche Murgatroyd 2005: 36-37, 116-117, Duso 2008: 114-115, Holzberg 2012: 460. Una lettura analoga della rielaborazione dell'epica virgiliana nel brano di Acheloo è offerta da Baldo 1995: 143-157.

⁵⁵ Galinsky 1972; cfr. Fabre-Serris 1995: 354-357. Per spunti simili su Romolo cfr. Gosling 2002, Galasso 2006a: 261-263.

⁵⁶ Per una lettura di questo tipo delle *Metamorfosi* cfr. Wheeler 2000: 69. Per l'applicazione del modello teorico dei ruoli attanziali proposto da Algirdas Greimas cfr. Murgatroyd 2005: 151-156 sui *Fasti* e Videau 2019: 297-309 sulle *Metamorfosi*.

Nei panni degli altri

L'*armorum iudicium* all'inizio del tredicesimo libro delle *Metamorfosi* è una delle sezioni del poema in cui a prima vista il dialogo con i *Fasti* sembrerebbe meno produttivo: tanto più rilevanti diventano dunque le inattese corrispondenze che si possono riscontrare. La prima riguarda Aiace, screditato da Ulisse con l'accusa (tendenziosa) di non essere capace di interpretare le complesse decorazioni cosmologiche dello scudo di Achille (*met.* 13.288-295):

scilicet idcirco pro nato caerula mater
ambitiosa suo fuit, ut caelestia dona,
artis opus tantae, rudis et sine pectore miles 290
indueret? neque enim clipei caelamina nouit,
Oceanum et terras cumque alto sidera caelo
Pleiadasque Hyadasque immunemque aequoris Arcton,
diuersosque orbis nitidumque Orionis ensem:
postulat ut capiat quae non intellegit arma.

La stoccata contro l'ignoranza di Aiace recupera in modo straniante la chiusa dell'*ekphrasis* dello scudo di Enea (*Aen.* 8.730 *miratur rerumque ignarus imagine gaudet*), ma un parallelo ancor più preciso è fornito dai *Fasti*. Come ha proposto Fabio Stok, l'accusa di Ulisse ad Aiace si può confrontare con la rappresentazione di Romolo, che crea un calendario insoddisfacente perché non conosce le leggi del cosmo (*fast.* 3.99-114): in entrambi i casi un rozzo guerriero non è in grado di osservare le stelle⁵⁷.

Il richiamo al passo delle *Metamorfosi* nei *Fasti* è esplicitato dalla presentazione del contrasto tra virtù militare romana e arti greche (*fast.* 3.101-104):

nondum tradiderat uictas uictoribus artes
Graecia, facundum sed male forte genus
qui bene pugnabat, Romanam nouerat artem;
mittere qui poterat pila, disertus erat.

Al di là degli evidenti modelli virgiliani e oraziani, l'antitesi tra capacità guerriera ed eloquenza (*facundum, disertus*) rinvia anche al tema centrale dello scontro tra Aiace e Ulisse nell'*armorum iudicium*: *quid facundia posset | re patuit, fortisque uiri tulit arma disertus* (*met.* 13.382-383)⁵⁸. Nei versi

⁵⁷ Stok 1990 [1992]: 58-61, seguito da Heyworth 2019: 103. Cfr. *met.* 13.290 *rudis et sine pectore miles* ~ *fast.* 3.119 *animi indociles et adhuc ratione carentes* (cfr. anche *fast.* 1.29-30 *scilicet arma magis quam sidera, Romule, noras, | curaque finitimos uincere maior erat*).

⁵⁸ Sulla rielaborazione nei *Fasti* del discorso di Anchise e dell'epistola ad Augusto cfr. Bömer 1958: 149, Stok 1990 [1992]: 47-73, Hinds 1992: 124-127, Labate 2010a: 177-178, Heyworth 2019: 101-102, Badura 2022: 77-78, Ursini 2024: 191-194. Hardie 2015: 256 rintraccia gli stessi modelli nell'*armorum iudicium* delle *Metamorfosi*; cfr. anche Solodow 1988: 77.

3. Storie e personaggi

successivi, il legame tra il passo dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* è corroborato dal catalogo delle costellazioni (*fast.* 3.105-110):

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,
signaque quae longo frater percenseat anno,
ire per haec uno mense sororis equos?

Le soluzioni formali divergono, ma le costellazioni menzionate sono le stesse (Iadi, Pleiadi, Orse), configurando i due brani come elaborazioni parallele del medesimo modello omerico: l'inizio dell'*ekphrasis* dello scudo di Achille (*Hom. Il.* 18.483-489)⁵⁹. Il riscontro ha inoltre implicazioni critico-testuali: l'antitesi tra *signa* celesti e *signa* militari sviluppata per Romolo (*fast.* 3.113-114) può difendere dai sospetti di interpolazione l'emistichio *nitidumque Orionis ensem* (*met.* 13.294), che crea un simile gioco retorico tra gli *arma* celesti e quelli concreti ben noti ad Aiace⁶⁰.

All'interno di questi rapporti tematici e intertestuali, il rispecchiamento tra Aiace e Romolo contribuisce soprattutto alla caratterizzazione reciproca dei due personaggi. In primo luogo, il confronto con la rozzezza del re-guerriero delle origini di Roma mette a fuoco la presentazione dell'eroe greco come incarnazione di un paradigma militare arcaizzante. I segni lasciati dai due personaggi sono però ben diversi: la metamorfosi finale iscrive il ricordo di Aiace sul petalo di un fiore (*met.* 13.394-398), mentre nelle trasformazioni del calendario romano restano evidenti le tracce impresse da Romolo (*fast.* 3.97-98, 135-150). Allo stesso tempo, il disperato suicidio di Aiace (*met.* 13.384-392) attira l'attenzione sul fatto che nel passo dei *Fasti* l'apoteosi di Romolo sia rimpiazzata da quella di Cesare, senza accenni alla morte violenta (*fast.* 3.159-160 *promissumque sibi uoluit praenosceri caelum / nec deus ignotas hospes inire domos*). Il rapporto con lo scudo di Achille esplicita il valore cosmologico di tale sostituzione: se nelle *Metamorfosi* un oggetto che rappresenta l'ordine dell'universo (*met.* 13.110 *clipeus uasti caelatus imagine mundi*) viene reclamato da una figura la cui rudezza somiglia piuttosto al *chaos* (*met.* 13.290 *rudis* ~ 1.7), nei *Fasti* i tratti demiurgici del rozzo Romolo (*fast.* 3.121-132 ~ 1.27-38) sono sostituiti dalla più compiuta appropriazione di questo ruolo da parte di Cesare (*fast.* 3.156 *Caesaris ... cura*, 157 *ille deus*, 162 *disposuisse*)⁶¹.

⁵⁹ Per la complessa stratigrafia degli intertesti cfr. Ursini 2024: 195.

⁶⁰ Hardie 2015: 257. Sempre a proposito di *met.* 13.294, il riferimento alle traiettorie diseguali di sole e luna in *fast.* 3.111-112 può corroborare la lezione *diuersosque orbes* (χ) rispetto a *diuersasque urbes* (Ω). Su questo verso tormentato si veda la sintesi di problemi e proposte offerta da Rivero García 2015: 161-169 (cfr. anche Rivero García 2018: 176).

⁶¹ Su Aiace e il *chaos* cfr. Bömer 1982: 273, Hopkinson 2000: 143-144, Hardie 2015: 256. Per lo scudo di Achille come *imago mundi* e la ricezione ovidiana di tale interpretazione cfr. Hardie 1985, Wheeler 1995. Su Romolo e il demiurgo cfr. §2.2.

Mentre Aiace, nell'economia del dittico, si ritrova nei panni di Romolo (e viceversa), la figura di Ulisse trova invece una sua controparte in un altro brano dei *Fasti*. Rovesciando l'accusa di non aver compiuto nessuna impresa se non con l'inganno o con l'aiuto di Diomede (*met.* 13.98-106), Ulisse passa in rassegna i propri meriti, ben più determinanti per la caduta di Troia rispetto alle imprese di Aiace, e si sofferma in particolare sul ratto del Palladio (*met.* 13.339-349). Un 'ratto' del Palladio è raccontato anche nei *Fasti*: si tratta dell'intervento del pontefice Cecilio Metello, che nel 241 a.C., durante l'incendio del tempio di Vesta, porta in salvo il simulacro della dea (*fast.* 6.437-454). La somiglianza morfologica tra le due vicende è chiara: in entrambi i casi la statua di Minerva viene portata via dal tempio in cui è custodita attraverso un atto di forza e una violazione dello spazio sacro. Sia l'azione di Ulisse sia quella di Metello, inoltre, superano una situazione di stallo: nei *Fasti* le Vestali sono paralizzate dalla paura e continuano a piangere (*fast.* 6.441-448); nelle *Metamorfosi* invece l'intervento di Ulisse supera la vuota belligeranza di Aiace (*met.* 13.346-347).

Il rapporto tra i due passi è preparato, nei *Fasti*, da un riassunto della vicenda del Palladio e della sua traslazione a Roma (*fast.* 6.417-436), in cui vengono lasciate aperte diverse possibilità circa il responsabile dello spostamento (*fast.* 6.433-436):

seu gener Adrasti, seu furtis aptus Ulixes,
 seu fuit Aeneas, eripuisse ferunt;
 auctor in incerto est, res est Romana; tuetur
 Vesta, quod assiduo lumine cuncta uidet.

Il narratore dei *Fasti* evita di scegliere tra le varie tradizioni in competizione, riportate dalle fonti antiquarie⁶²: a confronto con questo sforzo di obiettività critica, emerge con chiarezza il carattere fortemente selettivo e orientato del narratore delle *Metamorfosi*, che per rispondere alle accuse di Aiace non esita a presentare il ratto del Palladio come un proprio merito esclusivo⁶³.

Allo stesso tempo, le molteplici alternative ricordate (Diomede, Enea, Ulisse) creano una sorta di serie paradigmatica di ratti del Palladio, all'interno della quale attori molto diversi si ritrovano a ricoprire lo stesso ruolo narrativo: proprio in questa prospettiva, il rispecchiamento tra Ulisse e Metello assume soprattutto un effetto straniante. Da una parte, infatti, l'enfasi sulla religiosità del *pontifex*, che prima di violare lo spazio del tempio compie comunque la purificazione rituale e invoca l'indulgenza della divinità (*fast.* 6.449-452), fa emergere l'assenza di scrupoli da parte dell'eroe greco: benché non affiori nelle parole del narratore autodiegetico, l'empietà disonesta di Ulisse è

⁶² Cfr. DH 2.66.5 περί οὗ πολλοὶ σφόδρα εἴρηται ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσι λόγοι; cfr. Bömer 1958: 368. Vari dettagli del racconto suggeriscono che Dionigi attinga alla stessa fonte impiegata da Ovidio.

⁶³ Per la faziosità del racconto di Ulisse cfr. Hardie 2015: 262-263, Galasso 2022b: 603.

3. Storie e personaggi

ben nota alla tradizione letteraria⁶⁴. Per converso, l'iniziativa spregiudicata di Ulisse può corroborare le implicazioni destabilizzanti che sono state individuate nell'impresa di Metello, in particolare a partire dall'uso del verbo *rapio* (*fast.* 6.453 *dea rapta ~ met.* 13.345 *eripere aede deam raptamque auferre per hostes*)⁶⁵. Nel dialogo tra i due poemi in dittico si può quindi riconoscere una duplice spinta. Da una parte i *Fasti*, modellando il salvataggio del Palladio da parte di Metello sulla tipologia di Enea anziché del *furtis aptus Ulixes*, sviluppano per contrasto la declinazione del paradigma narrativo scartata nelle *Metamorfosi*. Allo stesso tempo, però, il rapporto paradigmatico tra le due figure complica la costruzione di un archetipo encomiastico per Augusto nei *Fasti*: il *pontifex* responsabile dello spostamento del culto di Vesta, altra dea vergine al pari di Pallade, non si rispecchia solo nel devoto Metello, ma anche nell'ambiguo Ulisse⁶⁶.

I due casi di Aiace e Ulisse mettono dunque a fuoco dinamiche distinte di rispecchiamento tra la morfologia delle storie di *Metamorfosi* e *Fasti*: alcuni episodi si modellano gli uni sugli altri in un rapporto biunivoco che mette direttamente a confronto le diverse figure che svolgono le stesse funzioni narrative; altre vicende si inseriscono invece in una più ampia serie paradigmatica, all'interno della quale ciascun personaggio si cala a modo proprio, ma entra anche in dialogo con gli altri attori che hanno ricoperto il medesimo ruolo. In entrambi i casi, la ricorsività delle storie tra *Metamorfosi* e *Fasti* si riverbera sulla costruzione dei personaggi, in una costante tensione tra identificazione e straniamento rispetto alle contropartite fornite dall'altra metà del dittico.

Appoggi per la mitopoiesi

La ricorsività delle storie e soprattutto la costruzione di serie paradigmatiche tra *Metamorfosi* e *Fasti* diventa particolarmente interessante quando sono le divinità italiche a ritrovarsi nei panni di ben più celebri personaggi dei miti greci. Il silenzio delle fonti rende impossibile verificare in che misura le figure della religione romana disponessero di una tradizione mitologica, ma i particolareggiati racconti di cui sono protagonisti nei poemi ovidiani si possono con buona probabilità considerare rielaborazioni letterarie originali. Il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* può dunque mettere in luce l'operazione di riscrittura o anche di mitopoiesi con cui il poema calendariale trasforma dati religiosi o antiquari in narrazioni secondo le forme della tradizione mitologica greca⁶⁷.

⁶⁴ Basti pensare a Verg. *Aen.* 2.163-168; cfr. Hopkinson 2000: 152.

⁶⁵ Su *rapio* nell'episodio di Metello, con particolare riferimento alla dimensione sessuale, cfr. Newlands 1995: 136-138, Littlewood 2006: 137; cfr. anche Barchiesi 1994: 196.

⁶⁶ Williams 1991: 192-193, 195; su Metello in rapporto ad Augusto cfr. Herbert-Brown 1994: 70-71, Casamento 2004, Rolle 2023. L'accostamento tra Metello ed Enea apriva già le *Antiquitates rerum diuinarum* di Varrone (fr. 2a Cardauns): cfr. Rolle 2022: 268-270. Il collegamento è sviluppato anche in Manil. 4.23-25 ~ 67-68: cfr. Bocciolini Palagi 1990.

⁶⁷ Sul problema dei 'miti romani' cfr. e.g. Graf 1993. Per le invenzioni mitopoietiche ovidiane nei *Fasti*, tra invenzione originale e riscrittura ellenizzante, cfr. e.g. Bömer 1957a: 29-30, Gesztelyi 1980: 58-59.

Un esempio canonico è quello di Flora, una figura per la quale l'antiquaria poteva fornire solo pochi dati e soprattutto un personaggio letterario ancora tutto da costruire⁶⁸. All'inizio della lunga intervista in cui la dea si racconta al narratore dei *Fasti*, si scopre che Flora in origine era una ninfa di nome Chloris e ottenne le sue prerogative divine dopo la violenza subita da Zefiro (*fast.* 5.195-212). Questa vicenda mitica, non attestata altrove⁶⁹, non solo quadra perfettamente con lo schema narrativo dello stupro della ninfa, assai ricorsivo in tutto il dittico⁷⁰, ma trova anche una sua precisa controparte nella violenza di Borea nei confronti di Orizia (*met.* 6.682-718). Flora stessa infatti indica in questo episodio il modello della propria storia (*fast.* 5.201-204)⁷¹:

uer erat, errabam; Zephyrus conspexit, abibam;
 insequitur, fugio: fortior ille fuit.
 et dederat fratri Boreas ius omne rapinae,
 ausus Erecthea praemia ferre domo.

La presentazione della violenza di Borea come precedente per quella del fratello Zefiro (*dederat ... ius*) è pregnante in ottica metaletteraria: la costruzione del nuovo episodio nei *Fasti* si fonda sulla riscrittura di una storia delle *Metamorfosi*, che fornisce così una legittimazione alla mitopoiesi⁷². Allo stesso tempo, però, il rinvio all'altra metà del dittico mette a fuoco anche il margine di originalità di questa operazione: mentre la violenza di Borea richiama scenari da tragedia (*met.* 6.705-706 *puluereamque trahens per summa cacumina pallam | uerrit humum*), l'episodio che vede protagonista Zefiro, in accordo con la mitezza del vento primaverile, assume tratti quasi comici⁷³. Proprio l'identità dei ruoli narrativi rimarca la caratterizzazione antitetica degli attori che li ricoprono.

Il rapporto tra la ricorsività delle scene a livello del dittico e le operazioni di mitopoiesi si può analizzare in modo più articolato a partire dalla storia di Lara. Dopo aver descritto i riti magici che durante i *Feralia* si svolgono per la dea Tacita, il poeta dei *Fasti* identifica questa divinità con la madre dei Lari attraverso un ampio ἄγτιον mitologico (*fast.* 2.583-616). Giove desidera unirsi a Giuturna e per vincerne la resistenza si procura la complicità delle altre ninfe fluviali del Lazio; tra di esse,

⁶⁸ Sulla costruzione originale del personaggio di Flora nei *Fasti* cfr. Donninelli 2023b (con bibliografia). Per un quadro sui dati storico-antiquari a proposito della dea cfr. Fabbri 2019.

⁶⁹ Bömer 1958: 304, Boyd 2000a: 76, Fabbri 2019: 60-63; Basso 2022: 241-242 rinvia a Flora e Zefiro in *Lucretius* 5.737-740.

⁷⁰ Murgatroyd 2005: 63-95, James 2016, Rosati 2022: 72-77, Böttcher 2023: 94-99.

⁷¹ Rosati 2009a: 355, Basso 2022: 57, 244-245.

⁷² Sull'argomentazione legalistica di Flora cfr. Leindecker 2019: 388-389.

⁷³ *fast.* 5.199-200 *quae fuerit mihi forma, graue est narrare modestae; | sed generum matri repperit illa deum* ~ Ter. *Andr.* 571; 205-206 *uim tamen emendat dando mihi nomina nuptae, | inque meo non est ulla querella toro* ~ Ter. *Andr.* 780-781, *Ad.* 725-736. Sulle radici comiche dello schema di ratto e matrimonio cfr. Brecke 2024: 25-51. La caratterizzazione anti-tragica di Flora è inoltre ribadita in *fast.* 5.347-348 *scaena leuis decet hanc: non est, mihi credite, non est | illa cothurnatas inter habenda deas*. Per la rappresentazione di Borea come attore tragico nelle *Metamorfosi* cfr. Rosati 2009a: 357.

3. Storie e personaggi

però, la figlia del fiume Almona, Lara, non sa tenere a freno la lingua e non solo avverte Giuturna del piano di Giove, ma fa anche la spia a Giunone; adirato per questa delazione, Giove strappa a Lara la lingua e la condanna a diventare ninfa della palude infernale; mentre viene condotta laggiù da Mercurio, il dio si invaghisce di lei e le usa violenza in un bosco: da questo stupro nascono i Lari.

Gli elementi fondamentali di questo racconto si possono ricondurre ai pochi dati noti a proposito di Tacita/Larunda, ma la dettagliata narrazione mitologica è verosimilmente un'originale rielaborazione letteraria da parte del poeta⁷⁴. In particolare, lo schema narrativo della spiata punita con il taglio della lingua è con buona probabilità un'aggiunta ovidiana, poiché elabora un'etimologia innovativa (Lara < Lala ~ λαλεῖν) che contraddice la funzione di Tacita, non la dea zitta ma quella che mette a tacere⁷⁵. In quest'ottica assume un significato ironico la menzione incipitaria della fonte del racconto: *disce per antiquos quae mihi nota senes* (*fast.* 2.584; cfr. 612 *dicitur*). Questo rimando alla tradizione orale costituisce un ottimo esempio di *illusory Alexandrian footnote*, con cui il poeta dissimula la propria operazione mitopoietica e invita piuttosto a inserire la vicenda nel patrimonio canonico dei miti e delle leggende⁷⁶.

I vari elementi con cui è costruita la storia di Lara trovano infatti riscontro in altri episodi dei *Fasti*: il parto dei gemelli come conseguenza di uno stupro da parte della divinità si può confrontare con l'episodio di Rea Silvia (*fast.* 3.9-48), mentre la connessione tra silenzio, violenza e delazione caratterizza la vicenda di Lucrezia (*fast.* 2.725-852)⁷⁷. Tuttavia, come ha proposto Labate, i paralleli più precisi per i singoli aspetti sono forniti da tre passi delle *Metamorfosi*⁷⁸:

- 1) Il tema della spiata punita è un punto di contatto con diverse storie del secondo libro delle *Metamorfosi*; una certa analogia si riscontra in particolare con quella di Mercurio e Herse (*met.* 2.708-832): il dio cerca di procurarsi la complicità di Aglauro ma poi la punisce con la pietrificazione per aver ostacolato il suo progetto di violenza nei confronti della sorella.
- 2) Il motivo del taglio della lingua, in rapporto alla violenza sessuale e alla delazione, entra in dialogo con l'episodio di Tereo e Filomela (*met.* 6.519-562): lo stupro si compie in una stalla in mezzo alla foresta durante un viaggio e Filomela è pronta a denunciare Tereo, ma il tiranno le taglia la lingua e persevera nella violenza⁷⁹.

⁷⁴ Su Tacita/Larunda e il dibattito sull'originalità dell'αἴτιον dei *Fasti* cfr. Bömer 1957a: 30-31, Porte 1985: 448-451, Aronen 1989: 66-75, Robinson 2011: 372-374, 384. Wiseman 1998: 24 postula un'indimostrabile fonte teatrale.

⁷⁵ Monella 2004. Per questo tipo di etimologie cfr. Porte 1985: 237-240, Boyd 2000b, Magnavacca 2025.

⁷⁶ Robinson 2011: 374, 377. Per la *illusory Alexandrian footnote* cfr. Horsfall 1990. Sull'uso di aggettivi indicanti fama e celebrità per (s)mascherare invenzioni mitiche in Ovidio cfr. Delalande 2023b: 272-273.

⁷⁷ Newlands 1995: 160-162, Littlewood 2001: 923-924, MacDonough 2004: 361. Il personaggio di Rea Silvia è esplicitamente evocato, nella sua forma divinizzata, all'interno del brano di Lara: *fast.* 2.598 *Ilia diua*.

⁷⁸ Labate 2010a: 189-192; per i vari contatti cfr. anche Robinson 2011: 385, 386, Reed 2013: 337.

⁷⁹ Porte 1985: 449, Newlands 1995: 160, Monella 2004: 56 n. 24, Feldherr 2010: 225, Chiu 2016: 129, 131, Bonandini 2020: 301. Il collegamento è corroborato dall'accenno a Procne nel brano successivo (*fast.* 2.629).

- 3) Il nesso tra menomazione linguistica e parto dei gemelli si ritrova, in forma rovesciata, nella vicenda di Chione (*met.* 11.301-327): la figlia di Dedalione, vittima di una doppia violenza da parte di Mercurio e Apollo, dà alla luce Autolico e Filammone, ma poi manca di rispetto a Diana e la dea la punisce trafiggendole la lingua con una freccia.

La storia di Lara si presenta dunque come un riassetto, in ordine e forma differente, di vari schemi narrativi riconoscibili dalle *Metamorfosi*. Questo dialogo con l'altra metà del dittico non solo rende evidente l'operazione mitopoietica dei *Fasti*, ma contribuisce anche a sostenerla: la vicenda originale della divinità italica si inserisce in una rete paradigmatica di storie affini per morfologia e da essa trae una forma di convalida.

Il rapporto con i paradigmi narrativi offerti dalle *Metamorfosi* consente anche di approfondire la costruzione del personaggio di Lara. Fin dall'ingresso in scena della protagonista, il narratore insiste sulla loquacità della ninfa come atteggiamento sconsiderato (*fast.* 2.599-602):

forte fuit Nais, Lara nomine; prima sed illi
 dicta bis antiquum syllaba nomen erat,
 ex uitio positum. saepe illi dixerat Almo
 'nata, tene linguam': nec tamen illa tenet.

Rispetto al silenzio complice delle altre ninfe (*fast.* 2.597 *adnuerant*), Lara è caratterizzata fin nel nome dal chiacchiericcio e del pettegolezzo (*nomen ... ex uitio positum*), che i moniti paternalistici dell'Almo non riescono a correggere. Il brano caratterizza così la denuncia del piano di Giove di stuprare Giuturna come un ingenuo *crimen linguae* da parte di una sciocca ninfa che non sa tenersi a freno. Tuttavia il paradigma di Filomela nelle *Metamorfosi* può gettare tutt'altra luce sul gesto di Lara. La vittima di Tereo reagisce alla violenza con una risoluta volontà di denuncia e malgrado il taglio della lingua trova anche nel silenzio un modo per potare a compimento il proposito messo a tacere dallo stupratore. La vicenda dei *Fasti* è per molti versi un rovesciamento in negativo di questo schema narrativo, ma il coraggio disperato di Filomela può anche invitare a rivalutare l'audacia della denuncia di Lara, pagata con la menomazione e lo stupro⁸⁰.

La prospettiva del dittico si intreccia così con quella degli studi di genere: il dialogo con le *Metamorfosi* porta a riflettere sulla rappresentazione dei personaggi femminili nella prima parte del passo dei *Fasti*, in cui un gesto di solidarietà tra donne viene screditato come risibile tendenza al pettegolezzo⁸¹. Per converso, proprio la dinamica di genere messa a fuoco nel poema calendariale aiuta a rileggere un altro degli episodi delle *Metamorfosi* in cui si rispecchia la storia di Lara. Nella

⁸⁰ Per la lettura politica della loquacità di Lara e della sua riduzione al silenzio cfr. Feeney 1992: 12, Chiu 2016: 127-134.

⁸¹ Un'analisi dell'episodio di Lara attenta agli studi di genere è proposta da Keegan 2002: 142-145. Sullo scarto di tono tra la prima e la seconda metà dell'episodio cfr. Littlewood 2001: 923, Murgatroyd 2005: 76-78.

3. Storie e personaggi

vicenda di Chione, gli elementi della denuncia e dello stupro si presentano rovesciati: il vanto di essere piaciuta a due diversi dei e di aver generato così due gemelli è tra i motivi che scatenano l'ira di Diana. Questo ribaltamento paradossale dello schema narrativo dello stupro si può ricondurre alla focalizzazione del narratore Ceice: lo zio della fanciulla, interessato soprattutto a questioni di prestigio dinastico, dà un'interpretazione schiettamente maschile del tema degli 'amori divini', oscurando il punto di vista di Chione⁸².

L'interpretazione dell'episodio di Chione non è l'unico caso in cui il rapporto tra la storia di Lara e l'altra metà del dittico si rovescia. Un ultimo brano delle *Metamorfosi* che presenta una morfologia narrativa simile a quello dei *Fasti* è quello di Eco. La peculiare condizione vocale di questa ninfa è infatti una punizione per la sua collusione con gli amori di Giove (*met.* 3.362-369):

fecerat hoc Iuno quia cum deprehendere posset
sub Ioue saepe suo nymphas in monte iacentes,
illa deam longo prudens sermone tenebat
dum fugerent nymphae. postquam hoc Saturnia sensit, 365
«huius – ait – linguae, qua sum delusa, potestas
parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus»,
reque minas firmat; tantum haec in fine loquendi
ingeminat uoces auditaque uerba reportat.

In questa prima sezione della sua storia, Eco costituisce un'esatta controparte di Lara: mentre quest'ultima denuncia a Giunone il tentativo di Giove di stuprare Giuturna, Eco cerca di trattenere Giunone per dare alle ninfe con cui Giove si è appartato il tempo di scappare; entrambi i tentativi di difendere le proprie sorelle vengono puniti con una menomazione vocale, in un caso da Giove, nell'altro da Giunone⁸³. Questa perfetta specularità tra la ninfa greca delle *Metamorfosi* e quella latina dei *Fasti* risulta tanto più interessante perché questo segmento della storia di Eco, al pari della vicenda di Lara, non ha riscontro nel resto della tradizione mitografica⁸⁴. Benché non si possa escludere una fonte ellenistica perduta, la prospettiva del dittico invita a considerare la possibilità che questa sezione delle *Metamorfosi* sia il frutto di un'operazione mitopoietica ovidiana⁸⁵. Le due creazioni originali si modellerebbero dunque l'una sull'altra, palesandosi e sostenendosi a vicenda: il nuovo mito latino si presenta come riscrittura di un altrettanto inedito mito greco (e viceversa).

⁸² Il brano rielabora una sezione del *Catalogo delle donne* (fr. 64 Merkelbach – West; cfr. Bömer 1980: 313, Griffin 1997: 151, Reed 2013: 335, Galasso 2022b: 541), in cui gli 'amori divini' hanno funzione genealogica ed encomiastica. Un'analoga prospettiva caratterizza anche Giove: *fast.* 2.593-594 *nam quae mea magna uoluptas / utilitas uestrae magna sororis erit.*

⁸³ Labate 2010a: 191, Robinson 2011: 375, Bonandini 2020: 301.

⁸⁴ Bömer 1969: 537, Barchiesi 2007: 180, Galasso 2022a: 428.

⁸⁵ Per il rapporto con la storia gemella di Narciso cfr. Rosati 1983: 26-27; cfr. anche Hardie 2002a: 150.

Quest'ultimo esempio offre lo spunto per alcune generalizzazioni conclusive sui margini di originalità creativa nei due poemi. A prima vista la mitopoiesi, pur con tutte le cautele del caso, sembra una dinamica che oppone nettamente i *Fasti* alle *Metamorfosi*: mentre il poema calendariale può inventare storie nuove per personaggi italici che fanno il loro primo ingresso in un'opera letteraria, la storia del mondo *sub specie metamorphoseos* fruga invece tra le innumerevoli e oscure varianti dell'abbondante patrimonio mitologico greco. A un'analisi più attenta, però, questa contrapposizione non si rivela affatto efficace. Nelle *Metamorfosi* non trova solo spazio la creazione originale di una mitologia in terra d'Italia al pari di quanto avviene nei *Fasti*⁸⁶, ma un'analoga spinta creativa (dalla modesta riscrittura alla completa reinvenzione) si può riscontrare anche nelle storie ambientate tra Cipro e Babilonia, cioè in un'altra periferia dell'ecumene mediterranea che doveva forse risultare letterariamente più vuota⁸⁷. Ma anche negli spazi più familiari e saturi della mitologia greca il poeta si fa strada in modo innovativo: quando si può condurre un confronto con le fonti, si intravede bene la spigliata rielaborazione dei dettagli delle storie⁸⁸; d'altra parte dietro l'oscurità di alcuni episodi delle *Metamorfosi* talvolta si nascondono probabili invenzioni del poeta⁸⁹. In una lettura in dittico, quindi, la gestione creativa di storie e personaggi che si può facilmente documentare per i *Fasti* invita a considerare come anche nelle *Metamorfosi* il poeta non rinunci alla propria libertà di manipolare e reinventare la tradizione mitologica.

3.4. Varianti mitiche e narratori smascherati

Accanto alla mitopoiesi e alla riscrittura, il rapporto con il materiale mitologico nei due poemi si può analizzare anche a partire dalle varianti della medesima storia adottate tra *Metamorfosi* e *Fasti*. A cavallo del dittico, infatti, non si distribuiscono solo segmenti di una singola vicenda unitaria, ma anche versioni diverse e non facilmente conciliabili dello stesso mito. Basti ricordare il caso di Pico: nelle *Metamorfosi* si tratta di un sovrano laziale trasformato in picchio (*met.* 14.312-396), mentre nei *Fasti* si presenta come dio rustico antropomorfo (*fast.* 3.285-328)⁹⁰. D'altra parte, i doppioni tendono proprio a sviluppare varianti mitiche alternative: il catalogo dei re di Alba Longa nei due poemi propone ricostruzioni differenti e incompatibili (*met.* 14.609-622 ~ *fast.* 4.31-56)⁹¹.

⁸⁶ Sugli spazi di originalità nell'Italia delle *Metamorfosi* cfr. Aresi 2017: 16-18, 222; cfr. anche Granobs 1997: 61-75

⁸⁷ Per il caso paradigmatico di Piramo e Tisbe (*met.* 4.55-166) cfr. Schmitzer 2017: 535-540, Sharrock 2021: 208-211.

⁸⁸ Un esempio curioso è la storia di Galantide (*met.* 9.280-323 ~ Ant. Lib. 29); cfr. Forbes Irving 1990: 205-207. Per ulteriori casi cfr. Galasso 2023c. Già Heinze 1919 [1960]: 385-388 insisteva su questa tendenza a proposito di Callisto.

⁸⁹ Questa dinamica è discussa in dettaglio da Cowan 2011. Un caso di creazione originale di un mito greco nei *Fasti* è quello del *Miluus* (*fast.* 3.795-808); cfr. Donninelli 2023a.

⁹⁰ Solo indirettamente nelle *Metamorfosi* si allude a una divinizzazione (*met.* 14.315-316) e nei *Fasti* all'aspetto di uccello (*fast.* 3.37-38). Sulle diverse identità di Pico cfr. Stok 2000: 120, Aresi 2017: 37-40.

⁹¹ Farrell 2013a: 233-239; cfr. anche Myers 2009: 162. Per i modelli virgiliani e storiografici cfr. Kyriakidis 2002.

3. Storie e personaggi

La critica ha tradizionalmente affrontato queste divergenze in termini di ricerca delle fonti, ma se il sistema formato da *Fasti* e *Metamorfosi* si imposta come insieme unitario sul piano dei contenuti, incoerenze come quella di Pico e dei re albanì diventano ben più della traccia del ricorso a tradizioni diverse. Più che mettere in discussione l'organicità del dittico, tali contraddizioni ne illuminano un altro aspetto: il rapporto di complementarità tra i due poemi consente di includere in modo esaustivo più varianti della stessa storia, che entrano così in dialogo tra loro. I cortocircuiti nella coerenza narrativa sul piano sintagmatico si possono dunque analizzare come inneschi interpretativi sull'asse paradigmatico, secondo una linea di ricerca aperta da James O'Hara⁹².

Come suggerito da Paul Murgatroyd, una strategia di lettura efficace per affrontare il rapporto tra coerenza narrativa e varianti mitiche nei due poemi è prestare attenzione alle voci narranti: versioni diverse corrispondono a istanze narrative differenti⁹³. Un esempio ben noto è quello dei due racconti dell'uccisione e divinizzazione di Cesare (*met.* 15.760-846 ~ *fast.* 3.697-704). Al netto dei numerosi ed evidenti punti di contatto tra i passi⁹⁴, il finale è diverso: nelle *Metamorfosi* Cesare viene ucciso ma Venere ne porta in salvo l'anima, mentre nei *Fasti* a cadere sotto i colpi dei congiurati è un *simulacrum*, perché il dittatore è stato portato via da Vesta⁹⁵. Queste rielaborazioni mitiche del cesaricidio, parallele e difficilmente conciliabili, sono fornite da diverse voci narranti: l'episodio è raccontato dal narratore principale nelle *Metamorfosi*, mentre nei *Fasti* è riportato dalla stessa Vesta. In quanto testimone oculare e protagonista degli eventi, la dea sembra correggere la versione fornita nell'altra metà del dittico e in tal modo mette in luce la tendenza del narratore delle *Metamorfosi* a privilegiare il ruolo di Venere sulla scia dell'*Eneide*. Allo stesso tempo, però, nella versione autodiegetica dei *Fasti* si può rintracciare un tono di rivendicazione polemica e orgogliosa: la dea, infatti, mette enfaticamente in rilievo il proprio ruolo (*fast.* 3.701 *ipsa*) e reagisce così non solo alla sua sfiorata obliterazione in questo punto del poema calendariale (*fast.* 3.697-698), ma anche alla sua marginalizzazione nel finale delle *Metamorfosi* (*met.* 15.778)⁹⁶. A una lettura in dittico, quindi, l'incoerenza tra le varianti mitiche innesca un doppio smascheramento: questo effetto non punta tanto a ristabilire una coerenza narrativa scartando la versione del personaggio come una falsificazione rispetto a quella del narratore primario, ma piuttosto a caratterizzare entrambi.

⁹² O'Hara 2007.

⁹³ Murgatroyd 2005: 238, 246-247, 250-251; cfr. anche Zissos 1999: 112, Goode 2012: 102, 104, 121-122. Böttcher 2023: 84-85 adotta una strategia simile all'interno delle *Metamorfosi*; cfr. anche Hutchinson 2011: 244. Sul ruolo fondamentale delle istanze narrative nella poetica ovidiana cfr. Barchiesi 1989, Keith 1992, Rosati 2002: 282-286. Per una panoramica sulle voci narranti delle *Metamorfosi* cfr. Nikolopoulos 2004: 135-177; per i *Fasti* cfr. Murgatroyd 2005: 27-62.

⁹⁴ Hardie 2015: 596-598, 605, Heyworth 2019: 225-227, Galasso 2022b: 703-704, Ursini 2024: 733, 735, 736-737, 739, 741.

⁹⁵ Bömer 1958: 192, Littlewood 1980: 319-320, Newlands 1996: 334-335, Hardie 2015: 610, Heyworth 2019: 225, Galasso 2022b: 702, Ursini 2024: 731, 735.

⁹⁶ Barchiesi 1994: 115-116 coglie in *fast.* 3.701 *simulacraque nuda reliqui* un'allusione all'εἴδωλον di Elena (cfr. Bömer 1957b: 133, Galasso 2022b: 706) e interpreta il rapporto tra le diverse versioni sulla scia della *Palinodia* di Stesicoro.

Tutto merito di Flora

Nei *Fasti*, l'esempio più evidente di rapporto tra la caratterizzazione del narratore e l'adozione di varianti mitiche diverse rispetto all'altra metà del dittico è fornito, ancora una volta, da Flora. Nel lungo discorso autodiegetico con cui racconta la sua storia e descrive le sue competenze, la dea rivendica il proprio ruolo come *prima inuentrix* di numerosi fiori (*fast.* 5.223-228)⁹⁷:

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 uulnere surgit honor?

Tutte le storie di giovani morti anzitempo che danno origine ai fiori elencati da Flora (Giacinto, Narciso, Croco, Attis, Adone) trovano riscontro nelle *Metamorfosi*⁹⁸. La formula conclusiva *quid referam* assume dunque il valore di *cross-reference* e nel caso specifico di Narciso il singolo distico dei *Fasti* fornisce quasi un preciso compendio epigrammatico dell'ampio brano delle *Metamorfosi*⁹⁹.

A differenza di Narciso, però, le storie a cui accenna l'ultimo distico del catalogo floreale presuppongono versioni mitiche diverse rispetto a quelle adottate dell'altro poema. Attis nelle *Metamorfosi* non si trasforma in un fiore, ma in un pino e in quanto tale è ricordato nel catalogo di alberi che si recano ad ascoltare Orfeo (*met.* 10.104-105 *siquidem Cybeleius Attis | exuit hac hominem truncoque induruit alto*): Flora fa invece riferimento alla variante del mito per cui dal sangue del giovane evirato nasce la viola mammola¹⁰⁰. Allo stesso modo, la storia di Croco nelle *Metamorfosi* compare tra le 'strade non prese' dall'ultima delle Miniedi, che allude alla sua trasformazione insieme a Smilace (*met.* 4.283-284 *et Crocon in paruos uersum cum Smilace flores | praetereo*): il fatto che Flora inserisca Croco in un catalogo di giovani uccisi (*de quorum ... uulnere surgit honor*) lascia pensare che stia facendo riferimento non alla storia d'amore con Smilace, ma alla versione secondo cui Croco sarebbe morto per un fatale errore di Mercurio¹⁰¹.

⁹⁷ Per l'impostazione del discorso di Flora come auto-inno in *Ich-Stil* cfr. Donninelli 2023b.

⁹⁸ Myers 2024: 125-126, 129. Il rapporto con le *Metamorfosi* inizia nel distico che introduce il catalogo (*fast.* 5.221-222): *noua semina ~ met.* 1.1-2 *in noua ... corpora* (cfr. Basso 2022: 257-258); *unius tellus ante coloris erat ~ met.* 1.5-6 *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum | unus erat toto naturae uultus in orbe*.

⁹⁹ Rosati 1983: 38, Fabre-Serris 1995: 187, Badura 2022: 118. L'espressione *alter et alter* può anche alludere in modo iconico al dialogo con le *Metamorfosi*.

¹⁰⁰ Arnob. *adv. nat.* 5.7; cfr. Bömer 1958: 306, Bömer 1980: 47, Reed 2013: 189, 211, Basso 2022: 264, Galasso 2022b: 494. In *fast.* 4.223-242 è narrata la storia di Attis, con rinvii stranianti alla versione delle *Metamorfosi*: cfr. Wagner 2024: 124.

¹⁰¹ Galen. *comp. med.* 9.4. Sulle diverse tradizioni cfr. Bömer 1958: 306, Forbes Irving 1990: 283.

3. Storie e personaggi

Più complesso risulta invece il caso di Adone. Benché in modo meno evidente, forse anche qui la dea adotta una variante scartata nell'altra metà del dittico. Nelle *Metamorfosi*, infatti, dal sangue di Adone nasce l'anemone (*met.* 10.738-739 *namque male haerentem et nimia leuitate caducum / excutiunt idem, qui praestant nomina, uenti*), ma nella tradizione del catalogo antologico presupposta da Flora, questo fiore costituirebbe una presenza inattesa¹⁰². Forse la dea fa riferimento alla versione alternativa della metamorfosi di Adone, attestata in Bione, secondo cui l'anemone nasce dalle lacrime di Venere, mentre dal sangue di Adone scaturisce la rosa, che è proprio il fiore che non può mancare nell'elenco di Flora¹⁰³. Al netto di questa possibile divergenza, lo scarto principale riguarda l'autrice della metamorfosi: nei *Fasti* la genesi del fiore è rivendicata da Flora (*per me surgit honor*), mentre nelle *Metamorfosi* la responsabile è Venere (*met.* 10.728-732). Come nota Bömer, le due versioni non sono del tutto inconciliabili: Venere mescola al sangue di Adone un nettare profumato, ma non viene precisato chi sia a compiere la metamorfosi (*met.* 10.728 *cruor in florem mutabitur, 735 flos ... ortus*). Flora si inserirebbe dunque in uno spazio lasciato vuoto nell'altro racconto: da diretta autrice della trasformazione, la dea reclamerebbe il proprio ruolo, taciuto da tutto il resto della tradizione¹⁰⁴. Un'operazione simile è quella compiuta nel caso di Narciso: nelle *Metamorfosi* il fiore spunta al posto del corpo scomparso del giovane, senza alcuna indicazione di un *auctor* (*met.* 3.509-510), lasciando così un vuoto in cui si possono inserire le pretese di Flora¹⁰⁵.

Una piena contraddizione si riscontra invece per la storia di Giacinto. Flora rivendica questo fiore come propria creazione (*prima ... feci*), ma nell'altra metà del dittico la metamorfosi è uno dei modi con cui Apollo ricompensa il giovane amato di cui ha provocato la morte (*met.* 10.209-216):

talia dum uero memorantur Apollonis ore,
ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, 210
desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro
flor oritur formamque capit quam lilia, si non
purpureus color his, argenteus esset in illis.
non satis hoc Phoebo est (is enim fuit auctor honoris);
ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI 215
flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.

¹⁰² Cfr. *HH* 2.6-8 (rose, croco, viole, iridi, giacinto, narciso; cfr. anche *HH* 2.426-428); *Cypria* fr. 4 Bernabé (croco, giacinto, viola, rosa, narciso); *Mosc. Eur.* 63-71 (narciso, giacinto, viola, timo, croco, rosa); *fast.* 4.437-442 (viole, papaveri, giacinto, amaranto, timo, meliloto, rosa, croco, gigli).

¹⁰³ Bion. *epith. Adon.* 64-66. Sulle varie versioni cfr. Bömer 1980: 233, Forbes Irving 1990: 279-280, Galasso 2022b: 526. Per l'importanza della rosa nel resto del brano di Flora cfr. *fast.* 5.194, 354, 359.

¹⁰⁴ Bömer 1980: 233 «diese Blume könnte von Venus 'mit Hilfe der Flora' geschaffen sein»; più sfumato Basso 2022: 259-260. Sul coinvolgimento diretto di Venere insiste invece Reed 2013: 298.

¹⁰⁵ Basso 2022: 262.

In una lettura in dittico, l'indicazione parentetica *is enim fuit auctor honoris* assume nuova pregnanza: non corregge soltanto l'accusa che Apollo si rivolge nei versi precedenti (*met.* 10.199 *ego sum tibi funeris auctor*), ma mette anche in guardia contro l'appropriazione della vicenda da parte di Flora (*fast.* 5.228 *per me ... surgit honor*)¹⁰⁶. La versione fornita dalla dea nei *Fasti* risulta ulteriormente destabilizzata dal riferimento alla *scripta querella*: nel racconto di Flora il lamento sarebbe quello di Giacinto, ma nelle *Metamorfosi* è specificato che a scrivere il proprio pianto sui petali è Apollo in persona (*ipse suos gemitus foliis inscribit*)¹⁰⁷.

Alla luce dell'altra metà del dittico, le varianti mitiche adottate da Flora dicono molto di questa narratrice autodiegetica. La dea non si limita a selezionare versioni alternative a quelle delle *Metamorfosi*, reclamando una propria originalità, ma si insinua anche in modo creativo negli spazi lasciati vuoti o riscrive miti celebri usurpando il ruolo di altre divinità. Tale atteggiamento esplicita l'autorità della dea messa a fuoco nell'invocazione iniziale: *ipsa doce quae sis: hominum sententia fallax; / optima tu proprii nominis auctor eris* (*fast.* 5.191-192). Le versioni inedite proposte dalla protagonista stessa sfidano l'affidabilità dei narratori eterodiegetici delle *Metamorfosi* (*hominum sententia fallax*): la variante autodiegetica solleva il sospetto di omissioni o manipolazioni da parte di Orfeo nel caso di Giacinto o Adone, ma anche del narratore primario in quello di Narciso¹⁰⁸. Allo stesso tempo, però, le incoerenze che emergono al livello del dittico denunciano soprattutto le manipolazioni autocelebrative della tradizione mitica da parte di Flora: dal confronto con le *Metamorfosi* il lettore può riconoscere con un sorriso ironico l'orgogliosa tendenziosità di questa dea dimenticata dalla tradizione letteraria, che nei *Fasti* trova finalmente la sua occasione per prendere la parola e costruirsi da sé un posto nel pantheon dei poeti¹⁰⁹.

Flora si rivela quindi una figura doppiamente riflessiva e metapoetica: da una parte la dea si fa autrice ed entra in competizione con il narratore delle *Metamorfosi* (e con le sue controfigure); dall'altra parte mette direttamente in scena l'operazione mitopoietica condotta dall'autore dei *Fasti*, portando avanti in prima persona l'invenzione di storie per le divinità italiche sulla base di episodi noti dall'altra metà del dittico¹¹⁰. Lo smascheramento di Flora che si innesca al livello del dittico è dunque anche uno smascheramento del poeta e della sua gestione dei contenuti mitici.

¹⁰⁶ Non convince il tentativo di Bettenworth 2016: 361-362 e Leiendecker 2019: 395-396 di riconciliare le due versioni.

¹⁰⁷ Bömer 1980: 68, Forbes Irving 1990: 281, Reed 2013: 214-215, Basso 2022: 261, Galasso 2022b: 498. Cfr. anche *met.* 10.206 *flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros*, indebitamente espunto da Tarrant 2004 (cfr. Reed 2013: 214).

¹⁰⁸ Sulla voce di Orfeo cfr. Barchiesi 1989: 64-73, Busti 2017: 155-165, Wagner 2024: 34-35.

¹⁰⁹ Fantham 1992b: 51-52, Fucecchi 2004: 32-33, 37, Basso 2022: 53; cfr. anche Rutledge 1980a: 328, Miller 1983: 175-176. Sull'ironia verso la narrazione autodiegetica cfr. Murgatroyd 2005: 52. Le rielaborazioni delle metamorfosi floreali introducono l'invenzione mitologica più audace del poema: la nascita di Marte grazie al fiore fornito da Flora a Giunone (*fast.* 5.229-260); cfr. Boyd 2000a: 74-81, Merli 2000: 136-138, Fucecchi 2004: 33-36, Fabbri 2019: 73-80.

¹¹⁰ Per Flora come figura metapoetica cfr. Chiu 2016: 165-167, Basso 2022: 76-77 (con ulteriore bibliografia).

A cena da un mitomane

La caratterizzazione di un narratore a partire dalle contraddizioni contenutistiche rispetto all'altra metà del dittico non riguarda solo gli originali personaggi italici dei *Fasti*, ma incide anche su alcune figure del mito greco nelle *Metamorfosi*: un esempio particolarmente interessante è fornito da Acheloo. Dopo aver raccontato a Teseo e agli altri suoi ospiti lo scontro con Ercole, il fiume conclude la narrazione con una breve appendice in cui il corno perduto nella lotta viene presentato come la Cornucopia (*met.* 9.85-88):

nec satis hoc fuerat; rigidum fera dextera cornu,
dum tenet, infregit truncaque a fronte reuellit.
Naiades hoc pomis et odoro flore repletum
sacrarunt, diuesque meo Bona Copia cornu est.

Nei *Fasti* invece il narratore primario dà un'identificazione del tutto diversa della Cornucopia: si tratta del corno della capra che allattò Giove neonato, raffigurata nel cielo nella costellazione della *Capella* (*fast.* 5.111-128)¹¹¹. La contraddizione tra i due passi è sottolineata non solo dai precisi richiami verbali (*truncaque a fronte reuellit* ~ *fast.* 5.122 *truncaque dimidia parte decoris erat*), ma anche dalle analogie contenutistiche: in entrambi i casi, infatti, le ninfe decorano il corno spezzato con elementi vegetali (*pomis et odoro flore repletum* ~ *fast.* 5.123 *cinxitque recentibus herbis*)¹¹².

La variante mitica proposta da Acheloo non è del tutto inedita: sebbene raro e assente negli altri riferimenti ovidiani allo stesso segmento del mito (*am.* 3.6.35-36, *her.* 9.139-140, 16.167-168), il collegamento tra il corno spezzato da Ercole al dio-fiume e la Cornucopia trova riscontro nella tradizione mitografica ed è corroborato da quella iconografica, che pone il corno dell'abbondanza tra gli attributi di Acheloo¹¹³. Benché meno originale rispetto alle invenzioni di Flora, anche il racconto di Acheloo risulta dunque marcato alla luce dell'altra metà del dittico e la selezione di tale specifica variante del mito diventa un elemento significativo nella caratterizzazione di questo narratore autodiegetico, che già prima, con la storia delle Echinadi e di Perimele (*met.* 8.573-610), ha dato prova di sapersi muovere in zone oscure della tradizione mitologica, ma è stato anche tacciato di mendacità da uno dei suoi ascoltatori (*met.* 8.614 *facta refers*)¹¹⁴.

¹¹¹ Bömer 1977: 277, Kenney 2011: 403, Basso 2022: 190, Galasso 2022b: 450; cfr. anche Krasne 2016: 149 n. 50.

¹¹² Basso 2022: 195.

¹¹³ Hyg. *fab.* 31.7; cfr. Diod. 4.35.3-4 e Strab. 10.2.19, che offrono una versione razionalizzata; risulta leggermente diversa la versione di [Apoll.] 2.7.5. Per la tradizione iconografica cfr. Isler 1981: 32.

¹¹⁴ Per le scarse fonti su Echinadi e Perimele cfr. Hollis 1970: 98-99, Bömer 1977: 178-179, Kenney 2011: 361, Galasso 2022b: 429. Sulla replica di Piritoo, snodo cruciale per i problemi di finzionalità nel poema, cfr. Feeney 1991: 230, Myers 1994: 91-93, Waldner 2007: 217-219, Kirstein 2019: 200-202.

I racconti di Acheloo sono caratterizzati da una vistosa autoreferenzialità. La voce del dio è tutt'altro che trasparente: durante il racconto della sua lotta con Ercole, il fiume attira più volte l'attenzione sul fatto che sia lui stesso a narrare la storia e rivendica con insistenza la propria credibilità: *certum est mihi uera fateri (met. 9.53), si qua fides (neque enim ficta mihi gloria uoce | quaeritur) (met. 9.55-56)*. Allo stesso modo, Acheloo resta costantemente al centro della propria narrazione: anche quando passa al racconto eterodiegetico nell'episodio di Mestra ed Erisittone (*met. 8.738-878*), l'obiettivo è sempre tornare a parlare di sé (*met. 8.879-880 quid moror externis? etiam mihi nempe nouandi est | corporis, o iuuenis, numero finita potestas*)¹¹⁵. Su questo spiccato protagonismo si innesta una precisa strategia di auto-promozione: di fronte ai suoi ospiti, Acheloo non solo narra la punizione delle ninfe che lo avevano dimenticato (*met. 8.580-589*), ma sfoggia anche le proprie connessioni personali con figure illustri, in particolare con Ercole (*met. 9.5-7 nec tam | turpe fuit uinci quam contendisse decorum est, | magnaue dat nobis tantus solacia uictor*)¹¹⁶. Il confronto coi *Fasti* mostra come questa autoreferenzialità quasi da mitomane guidi anche la scelta delle varianti mitiche: la Cornucopia non è altro che il corno perduto del padrone di casa.

D'altra parte, Acheloo mostra di saper manipolare le aspettative dei suoi ascoltatori. Dopo aver menzionato la propria capacità di trasformarsi, insiste in modo calcolato sul fatto di aver perso un corno e si interrompe iniziando a piangere (*met. 8.883-884*): il fiume desta così la curiosità di Teseo e ottiene di poter raccontare la sfida con Ercole, passando subito dalla posa di vittima costretta a ripercorrere le proprie sventure all'orgoglio di aver sfidato il celebre eroe (*met. 9.1-5*)¹¹⁷. Anche la peculiare versione del mito della Cornucopia, che alla luce dei *Fasti* risulta inaspettata, gioca con le attese degli ospiti preparando il colpo di scena che conclude il banchetto (*met. 9.89-92*):

dixerat, et nymphe ritu succincta Dianae,
una ministrarum, fuis utrimque capillis,
incessit totumque tulit praediuite cornu
autumnum et mensas, felicia poma, secundas.

Tutta la parabola narrativa si rivela dunque finalizzata ad annunciare l'arrivo della frutta servita all'interno del corno dell'abbondanza: questa brillante trovata di Acheloo sembra quasi anticipare il Trimalchione petroniano. Nel *Satyricon*, infatti, durante lo spettacolo degli *Homeristae* il padrone

¹¹⁵ Un'altra forma di autoreferenzialità è quella stilistica: Acheloo racconta lo scontro con Ercole e soprattutto l'episodio di Erisittone in tono marcatamente epico, cioè come un grande fiume secondo la metafora callimachea; cfr. Hinds 1987b: 19, Barchiesi 1989: 57-61, Kenney 2011: 378-379, Galasso 2022b: 428; cfr. anche Tsitsiou-Chelidoni 2003: 339-361.

¹¹⁶ Schmitzer 1990: 170-171 e Kenney 2011: 395 colgono una banalizzazione di uno stilema epico (cfr. Verg. *Aen.* 10.829-830). Sul peculiare punto di vista di Acheloo, che racconta il duello dalla prospettiva del vinto cfr. Labate 2010a: 87.

¹¹⁷ L'incipit di Acheloo richiama il racconto dell'eroe epico: *met. 9.4-5 triste petis munus. quis enim sua proelia uictus | commemorare uelit?* ~ Verg. *Aen.* 2.3, Hom. *Od.* 7.241-242; cfr. Baldo 1995: 149-150, Rosati 2001: 56-57, Galasso 2022b: 451.

3. Storie e personaggi

di casa racconta una versione del tutto peculiare della guerra di Troia fino alla follia di Aiace e introduce in questo modo la portata successiva: entra un inserviente in costume mitologico che imita la pazzia dell'eroe tagliando il vitello lessato (Petron. 59). La variante mitologica scelta da Acheloo non ha nulla a che vedere con il completo stravolgimento della saga troiana da parte del semicolto Trimalchione, ma costituisce un'analogia strategica spettacolare attraverso cui questo 'signorotto di campagna' cerca di stupire i suoi ospiti¹¹⁸.

Il confronto con Petronio può suggerire alcune generalizzazioni a proposito della dinamica osservata negli esempi di Flora e Acheloo. Nella sua interpretazione del *Satyricon*, Gian Biagio Conte propone che la voce autoriale, sebbene rimanga sempre nascosta dietro al narratore autodiegetico, stabilisca comunque con il lettore una complicità ironica alle spese di Encolpio, mettendone in luce la tendenza alla mitomania. Nel rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* questo dialogo alle spalle dei personaggi si instaura proprio al livello del dittico: gli scarti tra le varianti di una stessa storia adottate nei due poemi smascherano le appropriazioni del mito da parte dei narratori secondari¹¹⁹. In tal senso la complementarità tra *Fasti* e *Metamorfosi* aiuta a riconoscere le varie forme di *autofiction* da parte dei personaggi autodiegetici, dalla selezione delle varianti alla completa riscrittura delle storie, e diventa così uno strumento importante per la caratterizzazione: alla luce dell'altra metà del dittico affiora il loquace tentativo di Flora e di Acheloo di rivendicare la propria importanza, che dice molto delle ansie, delle aspirazioni e delle strategie di autorappresentazione di queste divinità di rango inferiore rispetto ai grandi protagonisti della tradizione mitologica.

La dinamica di smascheramento dei narratori secondari ha però anche un vistoso effetto collaterale nell'infrangere il patto narrativo. Invitando il lettore a riconoscere l'inattendibilità delle voci narranti, il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* provoca una sospensione della fiducia nelle storie raccontate e una riflessione sulla finzionalità dei contenuti: a essere smascherati non sono solo i personaggi e le loro manipolazioni interessate degli episodi, ma anche l'autore stesso e la sua gestione del materiale mitico orientata a precisi effetti poetici. L'ironia che si genera al livello del dittico chiede al lettore di stare al gioco e così ribadisce che di un gioco appunto si tratta: la finzione si rivela per quello che è e spiega le proprie regole. L'adozione di varianti mitiche inconciliabili a cavallo del dittico va ben al di là della destabilizzazione creata a livello della coerenza narrativa¹²⁰.

¹¹⁸ La definizione di Acheloo come «signorotto di campagna» è di Kenney 2011: 359; cfr. già Hollis 1970: 99 «Achelus, although somewhat uncouth, is portrayed as a kindly but pompous old gentleman». Per l'interpretazione di Petron. 59, con particolare riferimento al livello culturale di Trimalchione, cfr. Labate 2020c: 100-112.

¹¹⁹ Conte 1997. Per un'applicazione alla poetica ovidiana cfr. Bessone 2022. Un confronto tra impostazione diegetica ovidiana e petroniana è accennato già in Barchiesi 1989: 56-57, 82-83. L'ironia intertestuale alle spalle dei personaggi è ampiamente sperimentata nelle *Heroides*: cfr. Barchiesi 1993: 335-350.

¹²⁰ Cfr. Kirstein 2019: 206 «unreliable narration is one aspect of aetiological storytelling which enables the poet to cause the reader to reflect upon the fictional status of the text by breaking the illusion of a concordant or unified world view».

*

**

I collegamenti sintagmatici e i rispecchiamenti paradigmatici tra *Metamorfosi* e *Fasti* analizzati in questo capitolo non confermano solo la duplice connessione in serie e in parallelo messa a fuoco nel capitolo precedente, ma danno anche consistenza all'idea che il rapporto tra le due opere formi un sistema organico. Il dittico estende lo spazio di ciascun singolo testo e proietta su una scala più ampia le principali dinamiche narrative che vigono all'interno di esso: la prosecuzione delle storie, il compimento di profezie, lo sviluppo dei personaggi, la ricorsività delle scene. Al contempo, però, il dittico restringe anche lo spazio della tradizione letteraria esterna e seleziona alcuni contenuti specifici con cui far interagire ciascuno dei due poemi: individua altri volti di uno stesso personaggio, varianti mitologiche, schemi narrativi. La dimensione del dittico si colloca dunque all'intersezione tra il piano intratestuale e quello intertestuale: i *Fasti* si insinuano tra le righe delle *Metamorfosi*, ma restano anche alle loro spalle; le *Metamorfosi* sono iscritte dentro i *Fasti* ma si pongono anche al di fuori di essi. Le due opere costituiscono lo stesso testo, ma al contempo ciascuna è per l'altra anche il primo e il principale termine di confronto esterno.

Proprio attraverso questo rapporto di complementarità tra i due poemi si organizzano le storie e si costruiscono i personaggi di *Metamorfosi* e *Fasti*. Nell'economia del dittico trovano posto sia la complementarità tra pieni e vuoti, sia la contraddizione tra contenuti divergenti: da un lato tra i due poemi si ricompongono i cicli mitici e si riuniscono le molteplici sfaccettature dei personaggi, ma dall'altro le storie si sostituiscono a vicenda e le varie figure si ritrovano le une nei panni delle altre. In questo modo l'autore mette in mostra, con rinvii espliciti o in modo riflesso, la propria gestione narrativa del materiale mitico, mentre il lettore per parte sua viene invitato a interpretare storie e personaggi di ciascun testo alla luce di quanto viene raccontato nell'altro, in una dialettica costante tra identificazione e straniamento.

CAPITOLO 4.

Tem

Metamorfosi e *Fasti* affrontano temi distinti: *corpora* e *tempora*. Quando si profila il rischio di uno sconfinamento, il poeta ribadisce in modo esplicito la differenza, come accade nell'inno a Bacco, in cui la preterizione sulle varie imprese del dio (*fast.* 3.715-722 *nec referam ... longum narrare ... tacebere*) culmina con l'enunciazione della necessità di affrontare argomenti diversi (*fast.* 3.723-726):

ecce libet subitos pisces Tyrrhenaque monstra
dicere; sed non est carminis huius opus.
carminis huius opus causas exponere quare
uitisator populos ad sua liba uocet.

La possibilità accantonata di raccontare la storia dei pirati tirreni trasformati da Bacco in delfini non costituisce solo una strada non presa che accenna al lungo racconto nell'altra metà del dittico (*met.* 3.582-691), ma visualizza anche la netta distinzione tra gli argomenti dei due poemi: le meravigliose storie di metamorfosi (*subitos pisces Tyrrhenaque monstra*) sono sostituite dalla ricerca eziologica (*causas exponere quare*)¹.

Come spesso accade in Ovidio, però, il programma dichiarato si realizza solo parzialmente. Nell'analisi del doppiante è già emerso come i contenuti del brano dei *Fasti*, benché inquadrati dalla prospettiva eziologica dei *Liberalia*, si specchino comunque nelle storie di Bacco narrate nelle *Metamorfosi*. Se non proprio come ironico depistaggio, il manifesto di complementarità si presta a essere letto in termini di tensione: nei *Fasti* affiora la voce delle *Metamorfosi* (*ecce libet ... dicere* ~ *met.* 1.1-2 *fert animus ... dicere*), ma il poema calendariale cerca di discostarsi dall'altra metà del dittico con una vistosa anadiplosi in cui si esprime il rapporto di specularità tra le opere (*non est carminis huius opus. | carminis huius opus*)². Davanti al lettore prende così forma una riflessione dinamica sui confini tematici dei due testi, in cui si fronteggiano spinte opposte di convergenza e divergenza. Del resto, le parole-titolo di ciascuna opera bastano a creare un binomio che esprime la dialettica di antitesi e sovrapposizione tra *Metamorfosi* e *Fasti*: *corpora* e *tempora* sono diversi solo per metà e c'è qualcosa dell'uno anche nell'altro³.

¹ Bömer 1958: 194, Feeney 1992: 12-13, Loehr 1996: 127-128, Miller 2002b: 207, Santini 2004a: 14-15, Frings 2005: 67, Hinds 2005: 209, Waldner 2007: 212-213, Geue 2010: 117-118, Labate 2010b: 47-48, Ursini 2024: 755-756.

² Per la matrice catulliana dell'anadiplosi cfr. Wills 1996: 132-138.

³ La parola *corpora* funge da titolo delle *Metamorfosi* in *trist.* 1.119-120, 2.63-64; cfr. Farrell 1999: 127.

4. Temi

Nei *Fasti* le trasformazioni dei corpi vengono sostanzialmente evitate: quando il poeta chiede spiegazioni sui leoni che accompagnano Cibele, la Musa nella sua risposta non fa menzione della metamorfosi di Atalanta e Ippomene che ne fornisce l'eziologia nell'altra metà del dittico (*fast.* 4.215-218 ~ *met.* 10.686-704)⁴. Ma proprio con una trasformazione si apre il discorso di Giano all'inizio del poema calendariale (*fast.* 1.103-104, 111-114):

me Chaos antiqui (nam sum res prisca) uocabant:
aspice quam longi temporis acta canam. [...]
tunc ego, qui fueram globus et sine imagine moles, 111
in faciem redii dignaque membra deo.
nunc quoque, confusae quondam nota parua figurae,
ante quod est in me postque uidetur idem.

L'eziologia che spiega il doppio volto di Giano come una traccia del passaggio dal caos al cosmo non solo replica la prima trasformazione delle *Metamorfosi* (*met.* 1.33 *congeriem secuit sectamque in membra coegit*), ma evoca anche il processo metamorfico della creazione dell'uomo (*met.* 1.87-88 *sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus | induit ignotas hominum conuersa figuras*)⁵. Sul piano lessicale, inoltre, l'uso del verbo *redeo* per descrivere una trasformazione trova vari paralleli nelle *Metamorfosi*, in particolare per Vertumno: *haec ubi nequiquam formae deus apta senili | edidit, in iuuenem rediit* (*met.* 14.765-766)⁶. Allo stesso modo, il termine *nota* per indicare la persistenza della forma precedente si ritrova nella metamorfosi del pastore apulo: *arbor enim est, suoque licet cognoscere mores. | quippe notam linguae bacis oleaster amaris | exhibet; asperitas uerborum cessit in illas* (*met.* 14.524-526)⁷. Il caso di Giano non è affatto isolato: come ha evidenziato Anke Walter, il lessico e l'idea della metamorfosi sono spesso sottesi alle eziologie dei *Fasti*⁸.

Allo stesso tempo, la stessa Walter ha recentemente approfondito la presenza speculare del tema dei *tempora* e più nello specifico delle feste religiose nelle *Metamorfosi*⁹. Numerosi esempi si concentrano in particolare nel canto di Orfeo, che in tal senso costituisce non solo una *mise en abime* del poema, ma anche una miniatura dell'altra metà del dittico¹⁰. Basti pensare alla descrizione delle celebrazioni per Venere nell'episodio di Pigmalione (*met.* 10.270-273):

⁴ Porte 1985: 466-468.

⁵ Hardie 1991: 52-53 n. 15, Green 2004a: 78-79, Kelly 2025: 64-65.

⁶ Green 2004a: 78. Su *redeo* per descrivere la metamorfosi cfr. Bömer 1986: 228. Per la problematica interpretazione del verbo cfr. Berno 2023: 326-327, Kelly 2025: 65-66. Sul rapporto tra Giano e Vertumno in Ovidio cfr. Myers 1993: 248-250.

⁷ Myers 2009: 143, Hardie 2015: 436.

⁸ Walter 2022: 248-261; cfr. già Loehr 1996: 128 n. 174, Feeney 2020: 343. Sui *Fasti* come poema del cambiamento cfr. Walter 2020b: 176-182, 185.

⁹ Walter 2025: 186-198.

¹⁰ Sulle eziologie culturali nel canto di Orfeo cfr. Hardie 2002a: 68-70, 92-93, Feldherr 2010: 271-272, Walter 2025: 192.

festā dies Veneris tota celeberrima Cypro
uenerat, et pandis inductae cornibus aurum
concederant ictae niuea ceruice iuuencae,
turaque fumabant

L'incipit con *festā dies* sembra quasi glossare un'intrusione da parte delle *Metamorfosi* nello spazio tematico tipico dei *Fasti*¹¹. Qualcosa di analogo si ha più avanti con le feste di Cerere all'interno della storia di Mirra (*met.* 10.431-435):

festā piae Cereris celebrabant annua matres
illa, quibus niuea uelatae corpora ueste
primitias frugum dant spicea sarta suarum
perque nouem noctes Venerem tactusque uiriles
in uetitis numerant.

Anche qui il nesso *festā ... annua* si propone come una *cross-reference* rispetto al tema caratteristico dell'altra metà del dittico¹². Proprio il rimando ai *Fasti* mette però in luce la differenziazione nella gestione del medesimo argomento: nel canto di Orfeo le feste segnano solo il cambio di scena nel mezzo del racconto, senza un'esplicita prospettiva eziologica¹³. Un'analogia dissimilazione si ha anche nell'unico caso di celebrazione in onore degli uomini nelle *Metamorfosi*, cioè quella per il matrimonio di Tereo e Procne e la nascita di Iti (*met.* 6.434-437):

gratata est scilicet illis
Thracia, disque ipsi grates egere diemque,
quaque data est claro Pandione nata tyranno
quaque erat ortus Itys, festam iussere uocari

L'inserzione nel calendario pubblico di un anniversario della famiglia regnante rimanda ai *festā domestica* della dinastia augustea (*fast.* 1.9), ma nei *Fasti* proprio le ricorrenze di nozze e compleanni sembrano non trovare posto¹⁴.

¹¹ L'analogia è notata da Reed 2013: 227; Hinds 2005: 213 rinvia anche a *am.* 3.10.48.

¹² Hinds 2005: 212-213 «cross-referential code of *Fasti*-poetry», Reed 2013: 251; cfr. anche *am.* 3.10.1.

¹³ La stessa obliterazione della dimensione eziologico-antiquaria nella descrizione delle feste è segnalata da Gildenhard – Zissos 2004: 64-67 a proposito delle Panatenee in *met.* 2.711-713.

¹⁴ Bömer 1976b: 127 confronta il passo con le annotazioni nei calendari epigrafici. Per la dimensione festiva nell'episodio di Procne e Filomela e la sua funzione di rimando ai *Fasti* cfr. Feldherr 2010: 237-238; cfr. anche Walter 2025: 195-197. I *festā domestica* ricordati nei *Fasti* sono soprattutto quelli legati a cerimonie pubbliche, come il restauro di templi o le ricorrenze legate a eventi politici: si può solo speculare su cosa il poeta avesse in serbo per il compleanno di Augusto il 23 settembre, debitamente registrato nei *fasti annales*. L'assenza nei *Fasti* dell'anniversario dell'adozione di Tiberio, ricordato nei calendari epigrafici il 26 giugno, è discussa da Syme 1978: 33-34, Herbert-Brown 1994: 229-233.

4. Temi

Accanto a questa divergenza, però, lo sconfinamento verso il tema centrale dei *Fasti* innesca anche rispecchiamenti stranianti. L'insistenza sull'uso delle vesti bianche nella descrizione della festa cipriota che fa da sfondo all'incesto di Mirra trova un preciso riscontro nella notazione che chiude il brano dedicato ai *Cerialia* (*fast.* 4.619-620): un rito del calendario romano si scopre condiviso con la periferia orientale dell'ecumene, come a sottolineare l'unitarietà religiosa dello spazio mediterraneo, ma allo stesso tempo il mondo esotico in cui si consuma la terribile storia di Mirra diventa una controfigura di quello familiare della Roma contemporanea¹⁵. Ancor più specifico è il caso di Pigmalione: alla luce del riferimento alle feste di Venere a Cipro, la vestizione della statua con fiori e gioielli da parte dell'artista, descritta subito prima (*met.* 10.259-265), si specchia nel lavacro della dea alle Calende di aprile (*fast.* 4.135-138), quando le matrone romane ne spogliano e poi ornano di nuovo il simulacro con gioielli e fiori¹⁶. Per converso, l'etimologia di *Venus Verticordia* fornita alla fine del passo dei *Fasti*, in cui l'epiteto è ricondotto al cambio di atteggiamento nei confronti dei romani (*fast.* 4.160 *inde Venus uerso nomina corde tenet*), rovescia il potere metamorfico esercitato dalla dea nell'altra metà del dittico (*met.* 10.280-294; cfr. già 234 *uersae poena figurae*, 242 *in rigidum paruo silicem discrimine uersae*). Il rispecchiamento si sviluppa inoltre in una più ampia corrispondenza strutturale: come nei *Fasti* il rito del lavacro si oppone alla festa di *Fortuna Virilis* celebrata nella stessa data da donne non legate alla sfera matrimoniale (*fast.* 4.145-156), così nelle *Metamorfosi* la storia di Pigmalione è introdotta per contrasto con quella delle Propetidi condannate al meretricio (*met.* 10.238-246). Il rapporto tra i due contesti invita a riflettere su come i brani giustapposti entrino in dialogo tra loro: la netta opposizione che si ha nelle *Metamorfosi* aiuta a districare i diversi contesti sociali che si intrecciano alle Calende di aprile, ma per converso proprio la sovrapposizione tra le due feste nei *Fasti* pone in rilievo le analogie tra l'episodio delle Propetidi e quello di Pigmalione, che sviluppano in modo opposto i temi della statua e il culto di Venere¹⁷.

Questi pochi esempi di sconfinamento reciproco rispetto a *corpora* e *tempora* sono sufficienti per mostrare come al di là della programmatica differenziazione, tra *Metamorfosi* e *Fasti* prenda forma una dialettica sfaccettata, in cui alla complementarità si affianca anche il raddoppiamento. Nell'economia del dittico ogni testo si pone al polo opposto rispetto all'altro e sviluppa i medesimi temi secondo percorsi alternativi, ma la complementarità tra le due opere invita anche a scoprire in ognuna la traccia dell'altra, che innesca inediti rispecchiamenti e contaminazioni reciproche.

¹⁵ Sulla romanizzazione della festa nel passo delle *Metamorfosi* cfr. Bömer 1980: 147-149, Wagner 2024: 232-233. Walter 2025: 184 insiste invece sulla rimozione di contatti diretti tra le feste delle *Metamorfosi* e la realtà romana.

¹⁶ La statua coricata sul letto (*met.* 10.267-269) si può inoltre confrontare con il rito romano del *lectisternium*.

¹⁷ Per la sovrapposizione tra i due riti nei *Fasti* cfr. Barchiesi 1994: 207-213, Fantham 1998: 115-116, Fantham 2002: 34-38, Pasco-Pranger 2006: 144-151, Pasco-Pranger 2019: 219-230; cfr. anche Ziogas 2014a: 740-742; *contra* Hirt 2022: 201-210, 215-217. Sul rapporto tra Pigmalione e Propetidi cfr. Solodow 1988: 2, Liveley 1999, Reed 2013: 221-222, Haas 2021: 239.

L'obiettivo di questo capitolo sarà dunque mettere a fuoco la dinamica di convergenza e divergenza su cui si fonda l'economia del dittico ed esplorarne le implicazioni interpretative, in modo particolare a partire dai due temi che nei *Fasti* si collegano programmaticamente ai *tempora*: l'eziologia (*cum causis*) e il cielo (*signa*).

4.1. Eziologia

L'impostazione eziologica è uno dei temi principali che accomuna *Fasti* e *Metamorfosi*: se da un lato il poema calendariale si propone esplicitamente di fornire spiegazioni su feste e riti, dall'altro le trasformazioni raccontate nell'altra metà del dittico assumono spesso valore fondativo, fornendo l'origine di piante, animali o elementi del paesaggio. Diversi studiosi hanno impiegato questa stretta sinergia per approfondire in modo contrastivo la gestione del tema eziologico in ognuna delle due opere¹⁸. Un'analisi più ravvicinata dell'economia del dittico invita però a superare e sfumare le contrapposizioni statiche: tra i due testi non si istituisce mai una netta complementarità e ciascun poema fornisce piuttosto un supplemento all'impostazione eziologica dell'altro, in una dialettica di convergenza e divergenza.

La grammatica dell'eziologia

La presenza nelle *Metamorfosi* di una grammatica dell'eziologia condivisa con i *Fasti* e di ascendenza callimachea è stata illustrata in particolare da Myers¹⁹. La sovrapposizione si riscontra soprattutto a partire da alcuni elementi lessicali impiegati in entrambi i poemi come marcatori eziologici: i sostantivi *causa*, *origo*, *auctor*, gli aggettivi *primus*, *nouus*, i verbi *quaero*, *doceo*, *disco*, i connettivi *unde/inde* ed espressioni avverbiali quali *nunc quoque* ed *etiam nunc*²⁰.

Al di là del lessico, la grammatica dell'eziologia prevede anche una morfologia, cioè specifiche forme del contenuto che si possono illustrare brevemente a partire dalle spiegazioni sulle *striges* fornite alle Calende di giugno (*fast.* 6.139-142):

est illis strigibus nomen, sed nominis huius
 causa quod horrenda stridere nocte solent.
 siue igitur nascuntur aues, seu carmine fiunt
 neniaque in uolucres Marsa figurat anus

¹⁸ Graf 1988: 61, Schmidt 1991: 70-78, Myers 1994: 61-94, Loehr 1996: 87-160, Waldner 2007, Feeney 2020.

¹⁹ Myers 1994: 61-94; cfr. Walter 2019: 626, 641-643. L'eziologia nei *Fasti* è trattata da Porte 1985; cfr. Prescendi 2002.

²⁰ Myers 1994: 63-67, Loehr 1996: 115, 132-134, 136-137; cfr. anche Schmidt 1991: 71-72, Hardie 2002a: 19-20, 65, 245-246. Ulteriore materiale si ricava dal commento di Bömer (cfr. e.g. Bömer 1969: 405, Bömer 1976a: 108-109) e dall'*Indice delle cose notevoli* dell'edizione Valla a cura di Caterina Lazzarini (s.v. eziologia, -ico): cfr. Hardie 2015: 681.

4. Temi

L'eziologia prende forma da un lato attraverso l'etimologia (*nominis huius / causa quod*), che collega il nome delle *striges* al verbo *stidere*, dall'altro nelle spiegazioni multiple (*siue ... seu ...*): questi esseri maligni nascono già come uccelli oppure sono l'esito di una trasformazione magica²¹. Entrambe queste forme fondamentali del discorso eziologico dei *Fasti* trovano riscontro nell'altra metà del dittico, ma in modo opposto. L'etimologia è assai diffusa e viene impiegata per illustrare l'origine dei fenomeni proprio come nel poema calendariale: per citare un solo esempio, il nome del *mergus*, l'uccello in cui si trasforma Esaco una volta gettatosi in mare, si spiega alla luce del verbo *mergere* (*met.* 11.795 *aequor amat, nomenque tenet, quia mergitur illo*)²². Le spiegazioni multiple, invece, sono piuttosto rare e si concentrano soprattutto nel discorso di Pitagora (*met.* 15.324-325, 342-355)²³. Anche il funzionamento risulta piuttosto diverso da quello dei *Fasti*, come suggerisce la doppia origine dell'uomo (*met.* 1.78-83):

natus homo est, siue hunc diuino semine fecit
ille opifex rerum, mundi melioris origo,
siue recens tellus seductaque nuper ab alto 80
aethere cognati retinebat semina caeli,
quam satus Iapeto mixtam pluuiabilibus undis
finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.

L'uomo è presentato come una creazione del demiurgo oppure di Prometeo e l'impiego di *siue ... siue* rimanda alla tecnica delle spiegazioni multiple. Mentre però nei *Fasti* le diverse *causae* sono tutte plausibili, ma mutualmente esclusive, le spiegazioni dell'antropogonia nelle *Metamorfosi* sembrano invece mettere a fuoco due prospettive diverse, quella scientifico-filosofica e quella mitologica, che vengono però fatte coincidere attraverso varie analogie (*opifex ~ finxit, diuino semine ~ semina caeli*)²⁴.

L'antropogonia rivisita la forma eziologica delle spiegazioni multiple anche su un altro piano. Nel primo libro delle *Metamorfosi*, dopo la creazione da parte del demiurgo o di Prometeo, l'umanità nasce di nuovo dal sangue dei Giganti sconfitti (*met.* 1.158-162) e dai sassi lanciati da Deucalione e Pirra dopo il diluvio (*met.* 1.400-414). Queste tre eziologie del genere umano vengono distribuite in uno sviluppo narrativo lineare e risultano conciliabili non solo in quanto riferite a momenti differenti, ma anche perché si riflettono l'una sull'altra e si completano a vicenda, spiegando tratti

²¹ Per l'etimologia come forma eziologica nei *Fasti* cfr. Porte 1985: 185-264. Sulle spiegazioni multiple Miller 1992, Loehr 1996: 192-365, Schiesaro 2002: 65-66, Feeney 2020: 350-355, Badura 2021a: 252-253.

²² Myers 1994: 37-39, Tissol 1997: 171-177; sul caso di Esaco cfr. Hardie 2002a: 247-249. Per una trattazione sistematica dell'etimologia nelle *Metamorfosi* cfr. Michalopoulos 2001.

²³ Solodow 1988: 66-67, Loehr 1996: 161-173, Hardie 2008: 246-249 (con riferimento alla matrice lucreziana).

²⁴ Schiesaro 2002: 66 n. 24. Per la sovrapposizione cfr. Schmidt 1991: 25-29, Myers 1994: 43, Barchiesi 2005: 162, Möller 2018: 535, Galasso 2022a: 342.

diversi dell'umanità²⁵. In modo leggermente diverso, la tecnica delle spiegazioni multiple si riflette anche sulle tre metamorfosi in cigno che si incontrano lungo il poema: l'amico di Fetonte (*met.* 2.367-380), il figlio di Hyrie (*met.* 7.371-381) e l'avversario di Achille (*met.* 12.138-145). A ben vedere, non si tratta di tre alternative per l'origine del medesimo animale, ma di tre eziologie diverse: solo la prima trasformazione, infatti, è un'ornitogonia (*met.* 2.377 *fit noua Cycnus auis*), che spiega nome e caratteristiche dell'uccello, mentre le altre due metamorfosi spiegano l'epiteto di un luogo (*met.* 7.371 *Cycneia Tempe*) e l'etimologia dell'eroe (*met.* 12.145 *cuius modo nomen habebat*)²⁶. La condivisione della morfologia eziologica mette dunque in luce non solo la stretta sinergia tra i poemi in dittico, ma anche gli sviluppi divergenti: rispetto ai *Fasti*, le *Metamorfosi* rifunzionalizzano la strategia delle spiegazioni multiple per esprimere concetti diversi, come la coalescenza tra il piano mitico e quello scientifico-filosofico oppure la ripetitività dei fenomeni a partire da premesse diverse.

Il discorso eziologico è infine caratterizzato anche da una sintassi narrativa, cioè da scene e situazioni ricorsive per introdurre la spiegazione delle origini. Un esempio ben attestato sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti* è l'incontro con un informatore che risponde alle domande del narratore²⁷. In quest'ottica si possono confrontare la cornice dell'episodio di Latona e dei contadini lici e quella in cui viene spiegata l'origine dell'uso di attraversare scalzi il foro (*met.* 6.317-330 ~ *fast.* 6.395-416):

e quibus unus ait: «Liciae quoque fertilis agris
non impune deam ueteres spreuere coloni.
res obscura quidem est ignobilitate uirorum,
mira tamen; uidi praesens stagnumque locumque 320
prodigio notum. nam me iam grandior aeuo
impatiens uiae genitor deducere lectos
iusserat inde boues gentisque illius eunti
ipse ducem dederat; cum quo dum pascua lustrò,
ecce lacu medio sacrorum nigra fauilla 325
ara uetus stabat tremulis circumdata cannis.
restitit et pauido «faueas mihi» murmure dixit
dux meus, et simili «faueas» ego murmure dixi.
Naiadum Faunine foret tamen ara rogabam
indigenae dei, cum talia rettulit hospes

forte reuertebat festis Vestalibus illa
qua²⁸ Noua Romano nunc Via iuncta foro est:
huc pede matronam nudo descendere uidi;
obstupui tacitus sustinuique gradum.
sensit anus uicina loci, iussumque sedere
adloquitur, quatiens uoce tremente caput: 400
«hoc, ubi nunc fora sunt, udae tenere paludes;
amne redundatis fossa madebat aquis. [...]»
hic quoque lucus erat iuncis et harundine densus 411
et pede uelato non adeunda palus.
stagna recesserunt et aquas sua ripa coercent,
siccaque nunc tellus: mos tamen ille manet».
reddiderat causam. «ualeas, anus optima» dixi; 415
«quod superest aevi molle sit omne tui».

I due brani costruiscono scenari simili: nelle *Metamorfosi* il bovaro durante il cammino con gli animali (*dum pascua lustrò*) si ferma presso un lago in mezzo al quale sorge un altare (*ecce lacu medio*

²⁵ Wheeler 2000: 32-37, Kirstein 2019: 203. Sulla moltiplicazione delle antropogonie cfr. McKim 1984: 101-105, Schmidt 1991: 30-36, Fabre-Serris 2003, Labate 2010a: 153-156, Möller 2018: 541, Schwindt 2021b: 490-491; cfr. Vial 2010: 106-113.

²⁶ Walter 2023: 35-38. Per l'apparente contraddizione cfr. O'Hara 2007: 123-125; cfr. anche Keith 1992: 139-140, 145.

²⁷ Myers 1994: 72-94, Loehr 1996: 112-114, 131-132, 135. Sul dialogo con gli informatori, soprattutto divini, nei *Fasti* cfr. Rutledge 1980a, Miller 1983, Green 2001, Leiendecker 2019. Per le *Metamorfosi* cfr. anche Frécaut 1968: 255-262.

²⁸ Anziché *quae* (M), preferito da AWC 1997, adottato con Schilling 1993 la lezione *qua* (UG): cfr. Knox 2009a: 660-661.

4. Temi

sacrorum nigra fauilla / ara uetus stabat); nei *Fasti* invece il narratore, di ritorno dalle feste per Vesta (*forte reuertebat*) si ferma ai margini del foro, un tempo occupato da paludi (*hoc, ubi nunc fora sunt, udae tenere paludes*). In entrambi i casi l'esperienza diretta (*uidi praesens ~ uidi*) è completata dalla conversazione con un informatore locale (*gentisque illius ... ducem, hospes ~ anus uicina loci*), che soddisfa la curiosità del narratore (*rogabam, rettulit ~ obstipui, adloquitur, reddiderat causam*)²⁹.

Anche in questo caso, però, la grammatica eziologica svolge nelle *Metamorfosi* un ruolo diverso da quello che si può osservare nei *Fasti*. Anziché mettere in scena la ricerca antiquaria, il ricorso a un informatore funziona come strategia di autenticazione del racconto: la metamorfosi in rane dei contadini lici è un episodio pressoché sconosciuto (*res obscura quidem est ignobilitate uirorum*) e il narratore cerca dunque garanzie in un appiglio monumentale e in una fonte locale³⁰. Lo schema dell'informatore ha però l'effetto collaterale di creare proprio effetti di destabilizzazione a partire dall'inaffidabilità della voce narrante: come spesso accade nei *Fasti*, infatti, la loquace vecchina del foro non ha nessuna autorevolezza particolare e anzi i dettagli che fornisce sollevano alcuni dubbi sulla sua attendibilità³¹. Il confronto con la gestione di questa cornice eziologica nel poema calendariale invita a tenere a mente i limiti di credibilità del bovaro delle *Metamorfosi*, che riporta un racconto di seconda mano con un intento ben preciso: la storia dei contadini castigati da Latona intende corroborare il messaggio di *hybris* punita che emerge dal precedente episodio di Niobe (*met.* 6.313-317). Non solo nei *Fasti*, dunque, ma anche nelle *Metamorfosi* la cornice eziologica offre spunti di riflessione sulle spinose questioni della credibilità del discorso poetico, mettendo in scena informatori inattendibili e narratori secondari tutt'altro che trasparenti³².

Come di consueto i termini della questione si possono anche rovesciare. Se le *Metamorfosi* rifunzionalizzano le cornici eziologiche dei *Fasti* come strumenti di autenticazione del racconto, viceversa i *Fasti* affidano questa stessa funzione ai commenti del narratore che nelle *Metamorfosi* segnalano il disimpegno ironico di fronte agli elementi più fantastici. L'esempio più evidente è il confronto tra i sassi che si mutano in uomini nella storia di Deucalione e Pirra e Saturno che ingoia un sasso al posto di Giove neonato (*met.* 1.400-402 ~ *fast.* 4.203-206)³³:

²⁹ Si possono aggiungere anche alcune consonanze testuali: *met.* 6.327 *restitit et pauido ... murmure* ~ *fast.* 6.398 *obstipui tacitus sustinuique gradum*; *met.* 6.328 *“faueas” ego murmure dixi* ~ *fast.* 6.415 *«ualeas, anus optima» dixi*; cfr. poco più avanti *fast.* 6.423 *uidi templumque locumque* ~ *met.* 6.320 *uidi praesens stagnumque locumque* (Bömer 1976b: 95, Galasso 2022a: 525).

³⁰ Sulla cornice eziologica come allusione a fonti e intertesti del passo cfr. Myers 1994: 83-90. Per altre interpretazioni del rapporto tra questa cornice e la storia dei contadini lici cfr. Clauss 1989: 312-314, Oliensis 2023: 455-458.

³¹ L'etimologia di Vertumno fornita in *fast.* 6.409-410 è indicata come *mendax fama* dal dio stesso in Prop. 4.2.19: cfr. Barchiesi 1994: 175-178, Newlands 1995: 67-68. Williams 1991: 188-190 insiste invece sull'autorevolezza della vecchina. Sull'inaffidabilità dei narratori cfr. Barchiesi 1994: 169-201, Newlands 1995: 51-86, Schiesaro 2002: 64-65.

³² Kirstein 2019: 197-199. Per l'ampio spazio dato in entrambi i poemi ad altre voci cfr. Rosati 2002: 276-277.

³³ Bömer 1958: 224, Bömer 1969: 130, Fantham 1998: 133, Barchiesi 2005: 198.

saxa (quis hoc credat nisi sit pro teste uetustas?)
ponere duritiam coepere suumque rigorem
mollirique mora mollitaque ducere formam.

Iuppiter ortus erat: (pro magno teste uetustas
creditur; acceptam parce mouere fidem)
ueste latens saxum caelesti gutture sedit
sic genitor fatis decipiendus erat.

La precisa coincidenza testuale, insieme alla strana convergenza nel rapporto tra pietra e nascita, pone in evidenza il ruolo opposto degli incisi parentetici nei due brani: se nelle *Metamorfosi* il narratore mette in dubbio l'attendibilità di ciò che sta raccontando, nei *Fasti* invece la *uetustas* viene confermata come fondamento da non scardinare (*acceptam parce mouere fidem*). In entrambi i casi, ma da prospettive opposte, viene ribadito ed esplicitato il patto narrativo con il lettore³⁴. Nel dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* il racconto mitico si maschera da eziologia per cercare legittimazione, ma l'eziologia è essa stessa un racconto mitico con tutti i limiti di credibilità che ne conseguono.

Un ulteriore scarto tra i due passi appena menzionati è il fatto che nelle *Metamorfosi* l'inciso è pronunciato dal narratore primario, mentre nei *Fasti* appartiene al discorso della musa Erato: proprio il rapporto con le Muse come informatrici è un altro elemento della sintassi eziologica gestito in modo diverso nei due poemi. La scena del dialogo con le Muse, un caposaldo della tradizione eziologica fin da Callimaco, si ritrova sia nei *Fasti*, con le tre risposte diverse di Polimnia, Urania e Calliope alla domanda del poeta sull'etimologia del mese di maggio (*fast.* 5.1-110), sia nelle *Metamorfosi*, con i racconti delle Muse a Minerva in visita sull'Elicona (*met.* 5.254-678)³⁵. Più spesso però il ruolo delle divinità della memoria poetica nei due poemi è piuttosto diverso, come emerge nel confronto tra l'intervento di Erato, mobilitata da Cibele durante i *Megalensia*, e l'invocazione alle Muse per introdurre l'episodio di Esculapio (*fast.* 4.191-195 ~ *met.* 15.622-625)³⁶:

«da, dea, quam sciter». doctas Cybeleia neptes
uidit et has curae iussit adesse meae.
«pandite mandati memores, Heliconis alumnae,
gaudeat assiduo cur dea Magna sono».
sic ego. sic Erato [...]

pandite nunc Musae, praesentia numina uatum,
(scitis enim nec uos fallit spatiosa uetustas)
unde Coroniden circumflua Thybridis alti
insula Romuleae sacris adlegerit undis.

La precisa corrispondenza testuale (*pandite*) mette a fuoco la divergenza tra i due testi: in entrambi i casi l'appello alle Muse si struttura come domanda eziologica (*cur ~ unde*), ma a differenza del brano dei *Fasti*, che imposta un dialogo con Erato, il passo delle *Metamorfosi* dà avvio a una lunga narrazione in cui la divinità ha solo il ruolo di ispiratrice. Mentre dunque il poema calendariale

³⁴ Sulla credibilità cfr. Solodow 1988: 71, Barchiesi 1994: 182; cfr. anche Möller 2018: 540. I due passi sviluppano lo stesso modello virgiliano: *Aen.* 10.792 *si qua fidem tanto est operi latura uetustas*; cfr. Harrison 1991: 261-262.

³⁵ Il dialogo tra i due brani è esplorato in Battistella 2012. I principali paralleli sono raccolti in Rosati 2009a: 166, 176, 190, Basso 2022: 104, 113, 147, 167-168, 189; cfr. anche Newlands 1995: 75-76, 83.

³⁶ Bömer 1986: 419-420, Fantham 1998: 130, Hardie 2015: 573-574; cfr. anche Granobs 1997: 35-37.

4. Temi

segue le forme dell'elegia callimachea, l'altra metà del dittico riporta l'invocazione alla Musa alla matrice omerico-virgiliana, in cui serve a introdurre soprattutto sezioni di particolare impegno per la memoria del narratore (Verg. *Aen.* 7.641 *pandite nunc Helicon, deae, cantusque mouete, 645 et meministis enim, diuae, et memorare potestis*)³⁷. Questo tipo di invocazione epica non è però esclusiva delle *Metamorfosi*, ma si ritrova anche nell'introduzione al brano sui *Lupercalia* (*fast.* 2.269-270):

dicite, Pierides, sacrorum quae sit origo,
attigerint Latias unde petita domos.

Le Muse a cui viene rivolta la domanda eziologica (*quae sit origo, unde*) non prendono la parola per rispondere: è il narratore stesso a proporre un'ampia trattazione come nell'altra metà del dittico³⁸.

In entrambe le opere, dunque, la cornice callimachea della domanda alla Musa si interseca con l'invocazione di matrice omerico-virgiliana: le *Metamorfosi* introducono nell'apostrofe tradizionale una più esplicita coloritura eziologica, mentre i *Fasti* innalzano il tono della ricerca delle origini con un richiamo alla solennità dell'epica. Non si tratta però solo di un'ibridazione delle affiliazioni di ciascun poema sul piano del genere letterario: l'inaspettata contaminazione reciproca invita a riflettere sul ruolo delle Muse in ciascun poema. Tra *Fasti* e *Metamorfosi* le dee della memoria poetica vengono mobilitate in misura e modalità diversa ma in circostanze e per ragioni talvolta simili: in quest'ottica di complementarità la messa in scena della funzione autoriale, della sua legittimazione e della sua autorevolezza prende forma nel dialogo tra le due opere³⁹.

Memoria e meraviglia

La condivisione della grammatica eziologica tra *Metamorfosi* e *Fasti* illustra dunque con chiarezza la dialettica che anima il dittico: le due opere si sovrappongono riflettendosi l'una sull'altra ma allo stesso tempo si distinguono in un'opposizione speculare. Questa doppia spinta di convergenza e divergenza consente di reimpostare in chiave dinamica le principali antitesi formulate a proposito della gestione del tema eziologico nei due poemi. Un primo binomio secondo cui si imposta la complementarità del tema eziologico nelle due opere è quello suggerito da Andrew Feldherr e Denis Feeney: il fulcro delle *Metamorfosi* è la narrazione di miti, mentre quello dei *Fasti* è la spiegazione di

³⁷ Cfr. anche Verg. *Aen.* 7.37-41, 10.163-165, Hom. *Il.* 2.484-485; cfr. Schindler 2019: 511-521. Per la matrice omerica della domanda alle Muse in Callimaco cfr. Harder 1988.

³⁸ Robinson 2011: 209-210. Cfr. più avanti *fast.* 2.359 *adde peregrinis causas, mea Musa, Latinas*. Per invocazioni simili anche nel caso di altri informatori divini cfr. *fast.* 1.467-468, 3.261-262, 3.714, 4.723-724, 4.808, 6.249-256.

³⁹ Sulle Muse nelle *Metamorfosi* cfr. Sharrock 2002: 217-225. Per i *Fasti* cfr. Miller 1983: 179-184, Harries 1989: 171-173, Barchiesi 1991, Newlands 1995: 73-76, 81-85, Loehr 1996: 214-291, Leiendecker 2019: 217-272, 339-365, 511-530. Sulle interferenze cfr. Miller 1991: 90, Farrell 2013b: 80 n. 92.

riti⁴⁰. Questo scarto tra i due poemi ovidiani non va inteso tanto alla luce del complesso dibattito storico-religioso sul rapporto tra le due categorie, ma soprattutto in termini di funzione narrativa della componente eziologica: nei *Fasti* la ricerca delle origini dei rituali è il punto di partenza, ben chiaro fin dall'inizio, mentre il valore fondativo delle trasformazioni delle *Metamorfosi* emerge spesso solo alla fine, come conseguenza quasi inattesa.

Talvolta però anche le *Metamorfosi* pongono la domanda eziologica come innesco narrativo: in questi casi la dissimilazione rispetto ai *Fasti* emerge dal forte squilibrio tra lo spazio dedicato al racconto dell'origine e il fenomeno da spiegare. In quest'ottica si possono confrontare le eziologie dell'avversione di Flora e Venere per gli animali feroci. Durante i *ludi Florales* le belve solitamente impiegate nelle *uenationes* sono sostituite da prede innocue, così come la dea che segue Adone a caccia si accontenta di lepri e cerbiatti, evitando cinghiali e leoni (*fast.* 5.371-374 ~ *met.* 10.550-553)⁴¹:

«cur tibi pro Lybicus clauduntur rete leaenis
inbelles caprae sollicitusque lepus?»
non sibi respondit siluas cecidisse, sed hortos
aruaque pugnaci non adeunda ferae.

fulmen habent acres in aduncis dentibus apri,
impetus est fuluis et uasta leonibus ira,
inuisumque mihi genus est». quae causa roganti
«dicam» ait «et ueteris monstrum mirabere culpae.

Al di là della significativa convergenza tra le due dee, la corrispondenza è pregnante per illustrare la diversa gestione dell'eziologia: la domanda sulle origini da parte del narratore dei *Fasti* (*cur*) ottiene da Flora una risposta dritta al punto, mentre nelle *Metamorfosi* la richiesta di spiegazioni da parte di Adone (*quae causa roganti*) innesca il racconto della metamorfosi di Atalanta e Ippomene in leoni, alla quale Venere dedica una lunga narrazione (*met.* 10.560-704). Più che la carenza di miti italici con valore eziologico, lo scarto mette a fuoco il diverso spazio dato alla ricerca eziologica: se nei *Fasti* è prioritaria la giustificazione del rito, tanto che le spiegazioni restano prive di miti, nelle *Metamorfosi* prevale invece lo slancio narrativo, che assume secondariamente risvolti fondativi⁴².

Questa vistosa divergenza nella funzione del tema eziologico aiuta a mettere a fuoco un'altra opposizione tra i due poemi in dittico: il mito di Atalanta e Ippomene viene presentato soprattutto come una storia meravigliosa e affascinante (*ueteris monstrum mirabere culpae*), che non ha riscontro nei *Fasti*. Tale dissimilazione si può illustrare a partire da due scene eziologiche affini, la spiegazione della *lex Carseolana* in occasione dei *Cerialia* e il racconto dell'origine delle isole Echinadi (*fast.* 4.681-692, 709-712 ~ *met.* 8.547-551, 565-566, 573-578, 611-612):

⁴⁰ Feldherr 2010: 147, 237, Feeney 2020: 361-362 (cfr. già Feeney 1998: 71).

⁴¹ Reed 2013: 273, Basso 2022: 351.

⁴² Sul mito come modalità eziologica nei *Fasti* cfr. Porte 1985: 29-30, 399-491. Per il primato del valore narrativo rispetto a quello eziologico nelle *Metamorfosi* cfr. Tissol 1997: 205-214. Nel caso delle eziologie naturali, le trasformazioni in piante o animali non sempre spiegano l'origine delle specie viventi: cfr. Schmidt 1991: 73-74, Barchiesi 2020: 18.

4. Temi

cur igitur missae uinctis ardentia taedis terga ferant uulpes causa docenda mihi est. frigida Carseolis nec oliuis apta ferendis terra, sed ad segetes ingeniosus ager; hac ego Paelignos, natalia rura, petebam, 685 parua, sed adsiduis obuia semper aquis. hospitis antiqui solitas intrauimus aedes; dempserat emeritis iam iuga Phoebus equis. is mihi multa quidem, sed et haec narrare solebat, unde meum praesens instrueretur opus. 690 «hoc – ait – in campo» campumque ostendit «habebat rus breue cum duro parca colona uiro. [...]» factum abiit, monumenta manent: nam †dicere certam† nunc quoque lex uolpem Carseolana uetat, 710 utque luat poenas, gens haec Cerialibus ardet, quoque modo segetes perdidit ipsa perit».	interea Theseus sociati parte laboris functus Erectheas Tritonidos ibat ad arces. clausit iter fecitque moras Achelous eunti imbre tumens. «succede meis – ait – inclite, tectis, 550 Cecropide, nec te committe rapacibus undis. [...]» iamque duas lucis partes Hyperione menso 565 discubuere toris Theseus comitesque laborum [...]» tum maximus heros aequora prospiciens oculis subiecta «quis» inquit «ille locus» digitoque ostendit «et insula nomen 575 quod gerat illa, doce; quamquam non una uidetur». amnis ad haec «non est» inquit «quod cernitis unum; quinque iacent terrae; spatium discrimina fallit. [...]» amnis ab his tacuit. factum mirabile cunctos 611 mouerat.
---	--

Varie analogie invitano a confrontare le due cornici eziologiche: Ovidio in viaggio verso Sulmona e Teseo verso Atene si fermano rispettivamente a Carsoli e presso il fiume Acheloo, dando avvio a una scena di ospitalità che diventa occasione di ascoltare dalla viva voce di un informatore locale l'origine di una peculiarità del luogo (*campumque ostendit ~ digitoque ostendit*). Il ruolo dell'eziologia nei due brani risulta però piuttosto diverso. Nei *Fasti* la spiegazione della *lex Carseolana* è l'obiettivo dichiarato del passo e del dialogo con il vecchio (*causa docenda mihi est; et haec narrare solebat, / unde meum praesens instrueretur opus*): la storia raccontata dall'ospite di Carsoli giustifica l'usanza tutt'ora in vigore (*nunc quoque*) e iscrive nel rito la funzione di memoria culturale (*factum abiit, monumenta manent*)⁴³. Nelle *Metamorfosi* invece la domanda di Teseo sulle isole Echinadi è una curiosità estemporanea (*quis ... ille locus ... et insula nomen / quod gerat illa doce*) e il mito raccontato da Acheloo perde presto il valore di spiegazione eziologica per diventare piuttosto una storia affascinante con cui intrattenere gli ospiti (*factum mirabile cunctos / mouerat*)⁴⁴. L'antitesi tra mito e rito si può dunque declinare come contrapposizione tra *monumentum* e *mirabile*, tra memoria e meraviglia⁴⁵.

L'efficacia di questo binomio non sta però nel descrivere un'opposizione complementare, dato che non mancano affatto gli sconfinamenti reciproci. Anche i racconti dei *Fasti* hanno lo scopo di affascinare il lettore: il tentato assalto di Priapo a Vesta, che solo alla fine spiega l'origine degli onori riservati agli asini nel corso dei *Vestalia*, viene introdotto soprattutto come storia divertente da raccontare (*fast. 6.319-320 praeteream referamne tuum, rubicunde Priape, / dedecus? est multi fabula parua*

⁴³ Per l'interpretazione del passo cfr. Bömer 1958: 267-268, Fantham 1998: 220-221, Labate 2010b: 38-45. Sul rito come *monumentum* cfr. *fast. 2.301-302 nunc quoque detecti referunt monimenta uetusti / moris, et antiquas testificantur opes*.

⁴⁴ Per la centralità del meraviglioso nelle *Metamorfosi*, anche in rapporto alla tradizione paradossografica, cfr. Myers 1994: 147-159, Klein 2009: 193-201. Sull'uso di *mirum, miraculum, monstrum* cfr. e.g. Bömer 1976a: 99, Bömer 1980: 186.

⁴⁵ Cfr. Landolfi 1994: 521. Waldner 2007: 212 declina questa contrapposizione secondo il binomio *monstra/sacra*.

ioci). Per converso, come ha rimarcato Walter, le trasformazioni narrate nelle *Metamorfosi*, soprattutto quando sono legate a scenari di lutto, imprimono profondamente nella realtà contemporanea il ricordo di emozioni dolorose, adottando uno sguardo eziologico in contrasto e in competizione con la ricerca antiquaria della memoria culturale della città portata avanti nell'altra metà del dittico⁴⁶. La polarizzazione tra *mirabile* e *monumentum* mette dunque a fuoco una tensione comune allo sguardo eziologico di entrambi i poemi, che viene affrontata però in modo divergente.

La componente del *mirabile* non è esclusiva delle *Metamorfosi*, ma trova posto anche nei *Fasti*, dove però svolge un ruolo diametralmente opposto a quello ricoperto nell'altra metà del dittico. Il discorso eziologico si presenta infatti come strumento demistificante (*fast.* 4.63-64 *nec tibi sit mirum*, 6.289-290 *quid mirum*) e quando i racconti delle origini introducono elementi incredibili il poeta ribadisce la propria credibilità (*fast.* 3.370 *credite dicenti: mira sed acta loquor*, 4.326 *mira sed et scaena testificata loquar*, 6.612 *mira quidem sed tamen acta loquar*)⁴⁷. Anziché costituire l'effetto finale del racconto eziologico sugli ascoltatori, la meraviglia è dunque nei *Fasti* il punto di partenza per la domanda sulle origini di un fenomeno, come risulta evidente nel dialogo con Giano (*fast.* 1.165-166):

post ea mirabar cur non sine litibus esset
prima dies. «causam percipe» Ianus ait.

Allo stesso tempo, però, non mancano nei *Fasti* esempi in cui la meraviglia assume un valore analogo a quello che si osserva nelle *Metamorfosi*. Lo scambio di battute con Giano si può confrontare con uno snodo dialogico dell'incontro con Flora (*fast.* 5.275-276):

talia dicentem tacitus mirabar; at illa
«ius tibi discendi, siqua requiris» ait.

Mentre nel caso di Giano la meraviglia si pone alle radici della ricerca (*mirabar cur*), in quello di Flora si assiste al fascino della scoperta: dopo aver ascoltato la spiegazione eziologica il narratore rimane a bocca aperta (*tacitus mirabar*)⁴⁸. Il tema del *mirabile* nei *Fasti* mette dunque in scena la dinamica circolare della ricerca, dallo stupore che genera domande alla sorpresa davanti alla risposta, passando per una dialettica tra dati incredibili e spiegazioni demistificanti.

⁴⁶ Walter 2023: 34 «Ovid, in his treatment of aetiological metamorphosis of his epic, is even more “elegiac” than in his aetiological poem written in elegiacs, the *Fasti*. [...] While aetiology in the *Fasti* is dedicated to the creation of Rome’s calendar, its festive days, monuments and rituals – and thus to the more forward looking aspects of aetiology – Ovid in large part of the *Metamorphoses* fills our own world with the traces of the lament and mourning of the past».

⁴⁷ La rimozione del *mirum* ha una chiara matrice didascalica: cfr. e.g. *Lucr.* 2.308, 2.338, 2.465. Per *mirabilia* e *monstra* nelle narrazioni cfr. *fast.* 2.413, 3.31-32, 3.799-800, 4.267, con Fantham 1998: 148 per i paralleli nelle *Metamorfosi*.

⁴⁸ Sui due brani e il comune modello callimacheo (*fr.* 31b, 43.84-85 Pfeiffer) cfr. Green 2004a: 91, Basso 2022: 296.

4. Temi

Se il dialogo con le *Metamorfosi* aiuta a mettere a fuoco il valore del *mirabile* nei *Fasti*, per converso il confronto con il poema calendariale può far emergere una peculiare declinazione del tema del *monumentum* nel poema delle trasformazioni. Non di rado questo termine o il suo sinonimo *signum* glossano il valore eziologico della metamorfosi, inscrivendo nella nuova realtà naturale la memoria del mito che le dà origine, come nell'episodio di Piramo e Tisbe, che giustifica il colore scuro dei frutti del gelso (*met.* 4.158-161)⁴⁹:

at tu, quae ramis arbor miserabile corpus
nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos
semper habe fetus, gemini monumenta cruoris.

Nelle *Metamorfosi*, però, *monumentum* e *signum* mantengono anche il loro valore letterale, marcando spesso la trasformazione in statua. Talvolta il valore eziologico di queste pietrificazioni rimane chiaro (*met.* 14.759-761 *neue ea ficta putes, dominae sub imagine signum | seruat adhuc Salamis*), ma spesso le statue non si collegano ad alcun rito o culto, come nel caso di Perseo (*met.* 5.227-229):

quin etiam mansura dabo monimenta per aeuum,
inque domo soceri semper spectabere nostri,
ut mea se sponsi soletur imagine coniunx.

Il *monumentum* di Fineo, che rimane all'interno di uno spazio privato, assume solo in parte una funzione eziologica: la statua conserva un pezzo di storia familiare e un ammonimento morale, ma è soprattutto un oggetto da contemplare (*semper spectabere*). Emancipato dalla funzione di memoria culturale, il *monumentum* diventa *spectaculum* e si presta così a una fruizione soprattutto estetica⁵⁰.

Natura e cultura

Accanto all'antitesi tra mito e rito, la principale polarizzazione del tema eziologico tra i due poemi ruota attorno al binomio natura/cultura: come ribadito da vari studiosi, le *Metamorfosi* illustrano soprattutto l'origine di piante e animali diffusi su scala universale, mentre i *Fasti* sono dedicati alla spiegazione di feste e riti di Roma⁵¹. Tale distribuzione complementare dei contenuti eziologici si traduce in una spinta alla dissimilazione reciproca: quando è possibile confrontare le narrazioni delle *Metamorfosi* con le rispettive fonti, la componente eziologico-religiosa risulta spesso ridotta,

⁴⁹ Per altri esempi di quest'uso di *monumentum* cfr. *met.* 4.549-550, 10.725.

⁵⁰ Solodow 1988: 204-207, Hardie 2002a: 178-181; *contra* Vial 2010: 181-183. Per la riduzione estetica cfr. Lyne 1984: 12-15, Klein 2016b. Sul tema dello *spectaculum* cfr. Rosati 1983: 136-153, Feldherr 2010: 160-198, Labate 2010a: 121-136.

⁵¹ Schmidt 1991: 72-73, Loehr 1996: 128-129, Holzberg 1997: 123-127, Tissol 1997: 205-207, Walter 2019: 627, Myers 2025.

come per non entrare nell'ambito riservato ai *Fasti*⁵². Un esempio ben noto è la vicenda di Ifi (*met.* 9.666-797): rispetto al modello nicandro, in cui il cambio di sesso del protagonista spiega usi, costumi, statue, riti e feste per Latona a Festo (*Ant. Lib.* 17.6), nelle *Metamorfosi* la dea onorata è la straniera Iside e la storia si conclude con una semplice offerta votiva nel tempio (*met.* 9.792-794)⁵³.

Ma alla dissimilazione si affianca anche un ampio margine di sovrapposizione. Le storie delle *Metamorfosi* forniscono talvolta l'origine per feste e culti epicorici, con una serie di sconfinamenti verso il territorio tematico dei *Fasti* che percorrono tutto il poema, da Dafne a Pico⁵⁴. Nel canto di Orfeo, l'episodio di Giacinto si conclude proprio con l'istituzione di una festa (*met.* 10.217-219):

nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon honorque
durat in hoc aeui celebrandaque more priorum
annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.

La morte del giovane non dà origine solo al fiore omonimo, ma fornisce anche un'eziologia per una ricorrenza del calendario spartano. In questo contesto l'aggettivo *annua* rinvia ai *Fasti*, in cui trovano perfetto riscontro sia la persistenza di una memoria antica (*durat in hoc aeui ~ fast.* 6.309 *uenit in hos annos aliquid de more uetusto, 414 mos tamen ille manet*) sia la celebrazione secondo un rito di antica tradizione (*celebrandaque more priorum ~ fast.* 2.282 *prisco more*). Un'analoga eziologia religiosa domina anche la conclusione del canto di Orfeo con la morte di Adone (*met.* 10.724-727):

questaque cum fatis «at non tamen omnia uestri
iuris erunt» dixit; «luctus monumenta manebunt
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago
annua plangoris peraget simulamina nostri.

Benché il rapporto con gli *Adonia* resti implicito, le parole di Venere istituiscono chiaramente questa festa: mentre il fiore conserva la memoria dell'eroe, la celebrazione annuale perpetua il ricordo del lutto della dea, anche qui con piena assimilazione ai *Fasti* (*monimenta manebunt ~ fast.* 4.709 *factum abiit, monumenta manent; annua ... simulamina ~ fast.* 4.211 *priscique manent imitamina facti*)⁵⁵.

Per converso, anche nei *Fasti* l'ambito culturale romano non è la declinazione esclusiva del tema eziologico. Ampio spazio nel poema è infatti dedicato alle storie di catasterismo, che spiegano l'origine di forme e disposizione delle costellazioni: queste ultime non sono propriamente elementi

⁵² Feeney 1998: 70-74, Gildenhard – Zissos 2004: 54-59. Per il rapporto del poema ovidiano con le principali fonti sulle metamorfosi cfr. Forbes Irving 1990: 20-36, Cameron 2004: 286-303, Magnelli 2014, Barchiesi 2020.

⁵³ Graf 1988: 60, Forbes Irving 1990: 29, Myers 1994: 32-34, Loehr 1996: 152-155, Barchiesi 2020: 21-24, Feeney 2020: 357.

⁵⁴ Myers 1994: 72-94; cfr. Loehr 1996: 139-143, Waldner 2007: 212-220, Feeney 2020: 356-357, Badura 2021a: 250-251.

⁵⁵ Per i riscontri lessicali cfr. Bömer 1980: 230, Reed 2013: 298. Sul valore commemorativo cfr. Walter 2025: 188-189.

4. Temi

naturali, ma trascendono comunque lo spazio locale di Roma. Nel caso del Corvo, inoltre, il catasterismo si salda all'eziologia naturale. Apollo ordina al corvo di portargli un cratere pieno d'acqua, ma l'uccello si ferma ad aspettare la maturazione dei fichi; per coprire la propria negligenza, il corvo porta al dio un serpente, dando la colpa a quest'ultimo; il dio però smaschera l'uccello e gli infligge una punizione (*fast.* 2.263-266):

at tibi, dum lactens haerebit in arbore ficus,
de nullo gelidae fonte bibentur aquae». *dixit, et, antiqui monimenta perennia facti,
anguis, auis, crater sidera iuncta micant.*

La storiella serve a spiegare (*antiqui monimenta perennia facti*) la vicinanza delle costellazioni del Corvo, del Serpente e del Cratere (*fast.* 2.246 *tibi cur tria sint tam sociata canam*), ma allo stesso tempo la punizione inflitta all'uccello racchiude anche l'eziologia di un fenomeno naturale: gli antichi credevano infatti che i corvi patissero la sete durante la maturazione dei fichi⁵⁶.

Questi sconfinamenti reciproci, più o meno consistenti, sfumano dunque una distribuzione complementare di eziologia naturale e culturale tra *Metamorfosi* e *Fasti*: tale contaminazione quadra perfettamente con la tradizione ellenistica. Le due opere ovidiane sono state talvolta ricondotte a filoni diversi della poesia eziologica greca: il tema religioso dei *Fasti* riprenderebbe gli *Aitia* di Callimaco, mentre le *Metamorfosi* espanderebbero la linea dell'*Ornithogonia* attribuita a Boio, in cui le trasformazioni fornivano eziologie per le varie specie di uccelli⁵⁷. In realtà i due filoni si rivelano tutt'altro che distinti: gli *Heteroiumena* di Nicandro mescolano eziologia naturale e culturale e uno dei pochi frammenti noti della rielaborazione dell'*Ornithogonia* di Boio da parte di Emilio Macro lega l'origine del picchio al culto laziale di Picumno⁵⁸. Più che seguire linee opposte, quindi, *Metamorfosi* e *Fasti* ripropongono nella loro sinergia l'intersezione tra i diversi filoni eziologici che si intrecciano già nei modelli ellenistici, costruendo insieme una *summa* di questa tradizione letteraria.

La sovrapposizione reciproca non si limita però al rapporto con i modelli e al posizionamento nello spazio poetico: la complementarità che lega *Metamorfosi* e *Fasti* mette a fuoco come nel discorso eziologico le dimensioni antitetiche della natura e della cultura entrino in realtà in dialogo l'una con l'altra. Alcuni esempi nelle *Metamorfosi* sono stati recentemente discussi da Francesca Martelli in chiave di critica ecologica⁵⁹. Il primo è fornito dalla vicenda di Alcione e Ceice, che si conclude

⁵⁶ Plin. *NH* 10.32. Questa eziologia naturale si ritrova già nella mitografia astrale: cfr. Hyg. *astr.* 2.40.1.

⁵⁷ Myers 1994: 32-37, Loehr 1996: 50-67, Waldner 2007: 206-210; cfr. anche Kirstein 2019: 193-194.

⁵⁸ fr. 1 Blänsdorf *et nunc agrestis inter Picumnus habetur*; cfr. Hollis 2007: 104-105. Sulla mescolanza di eziologia naturale e religiosa in Nicandro cfr. Loehr 1996: 56-59.

⁵⁹ Martelli 2023, che insiste sull'obliterazione dei confini tra specie umana e specie animali nelle *Metamorfosi*.

con la trasformazione dei protagonisti in uccelli e con l'origine delle cosiddette *άλκυονίδες ημέραι*, cioè i giorni di tempo sereno a ridosso del solstizio d'inverno (*met.* 11.745-748)⁶⁰:

perque dies placidos hiberno tempore septem
incubat Alcyone pendentibus aequore nidis.
tum iacet unda maris; uentos custodit et arcet
Aeolos egressu praestatque nepotibus aequor.

In questi versi viene offerta un'eziologia di tipo calendariale, ma a differenza dei *Fasti* questi *dies* non appartengono al calendario religioso degli uomini, bensì al tempo della natura. Tale dinamica è ancora più chiara nella conclusione dell'episodio di Memnone, quando gli uccelli nati dal rogo funebre dell'eroe danno vita a un rito annuale in sua memoria (*met.* 13.617-619):

praepetibus subitis nomen facit auctor: ab illo
Memnonides dictae, cum sol duodena peregit
signa, parentali moriturae more rebellant.

L'espressione *parentali ... more* richiama una festa del calendario romano, cioè i *Parentalia* descritti nell'altra metà del dittico (*fast.* 2.533-570), ma la ricorrenza annuale si proietta sulla dimensione naturale e si presta a essere letta come eziologia della migrazione di questi uccelli⁶¹.

Se in questi passi delle *Metamorfosi* l'origine dei *tempora* mette a fuoco un calendario non antropico, per converso nei *Fasti* la ricerca eziologica individua spesso nella natura i fondamenti dell'organizzazione umana del tempo. Già all'inizio del poema il narratore chiede a Giano perché il calendario non inizi in primavera come suggerirebbe il confronto con il mondo vegetale e animale, ma il dio risponde rinviando al ritmo altrettanto naturale dei movimenti celesti (*fast.* 1.149-164). Allo stesso modo, le spiegazioni fornite per l'antico calendario di Romolo in dieci mesi mobilitano non solo il piano culturale, ma anche quello naturale (*fast.* 3.121-126):

annus erat decimum cum luna receperat orbem:
 hic numerus magno tunc in honore fuit,
seu quia tot digiti, per quos numerare solemus,
 seu quia bis quinto femina mense parit,
seu quod adusque decem numero crescente uenitur, 125
 principium spatiis sumitur inde nouis.

⁶⁰ Per le *άλκυονίδες ημέραι* cfr. Bömer 1980: 347-348, Griffin 1997: 268.

⁶¹ Plin. *nat.* 10.74 discute delle Memnonidi tra gli uccelli migratori. Per il rapporto col brano dei *Fasti* cfr. Hardie 2015: 310-311; più generico Bömer 1982: 359. Sulle Memnonidi e la ciclicità del tempo cosmico cfr. Krasne 2022.

4. Temi

Nella catena di spiegazioni multiple per la base dieci adottata da Romolo si giustappongono il ciclo lunare, la durata della gestazione, il numero di dita e il sistema di computo, che si riflette su diverse istituzioni sociali, militari, giuridiche e religiose del popolo romano (*fast.* 3.127-134)⁶². Le due diverse dimensioni eziologiche possono anche entrare in netto conflitto, come accade nella discussione dell'etimologia di aprile: dopo aver esaltato Venere come progenitrice dei Romani, il poeta riconduce il nome del mese a lei dedicato ad Afrodite (*fast.* 4.61-62); questo significa confutare la spiegazione alternativa, che lega il nome di aprile alla primavera (*fast.* 4.87-89 *quia uer aperit tunc omnia ... Aprilem memorant ab aperto tempore dictum*). L'appassionata difesa della prima ipotesi culmina non solo ribadendo il motivo culturale, cioè il prestigio dinastico di Venere a Roma (*fast.* 4.117-130), ma anche assorbendo il motivo naturale: *nec Veneri tempus, quam uer, erat aptius ullum* (*fast.* 4.125). Il contrasto tra i due piani sfuma in una sovrapposizione già nell'inno con cui il poeta argomenta la propria tesi: Venere viene presentata sia come madre natura (*fast.* 4.91-106), sia come inventrice del *cultus* umano (*fast.* 4.107-114)⁶³. La ricerca delle origini presenta dunque il calendario come un costruito complesso, in cui natura e cultura si intersecano tra tensioni e coalescenze.

Questa dialettica si estende anche all'eziologia di alcuni usi rituali. Per i riti dei *Fasti* non sempre è disponibile un mito fondativo e i dettagli di alcune feste vengono talvolta giustificati per analogia con elementi naturali, come nel caso delle vesti usate durante i *Floralia* (*fast.* 5.355-358)⁶⁴:

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?

All'interno del sistema culturale le vesti colorate dei *Floralia* si spiegano come controparte di quelle bianche dei *Cerialia*, ma l'origine di entrambe è ricondotta all'analogia con le messi e i fiori. La stessa spiegazione viene utilizzata subito dopo anche a proposito dell'uso delle torce (*fast.* 5.363-368):

«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 deliicis nocturna licentia nostris
 conuenit: a uero tertia causa uenit»

⁶² Prescendi 2000: 28-34; per la *ratio* di Romolo cfr. Badura 2022: 72-73, 78-79. Su tempo culturale e naturale cfr. Feeney 2007: 205, Badura 2022: 50-52. La sovrapposizione è corroborata dal dialogo con il demiurgo delle *Metamorfosi* (§2.2).

⁶³ Herbert-Brown 1994: 88-93, Pasco-Pranger 2006: 128-131, Walter 2014, Badura 2022: 164-169, 248-250.

⁶⁴ Sulle eziologie naturali nei *Fasti* cfr. Porte 1985: 329-353, che le considera una tipologia eccezionale.

Il dato rituale viene ricondotto ora ai colori sgargianti dei fiori, ora alla baldoria notturna che caratterizza la celebrazione di queste feste: la prima opzione riconduce costruzioni culturali a fattori naturali, ma la dea presenta come preferibile la spiegazione sul piano tutto umano, in una tensione che prosegue quella già vista nell'inno per Venere⁶⁵.

Nell'eziologia delle *Metamorfosi* la ricerca nella natura delle ragioni della cultura si rovescia: il fatto che animali, piante ed elementi inanimati traggano origine da esseri umani spiega la natura in base a forme e comportamenti antropici⁶⁶. Un esempio pregnante è la vicenda delle sorelle di Fetonte (*met.* 2.340-366): la descrizione delle corrispondenze durante la metamorfosi in pioppi rintraccia sembianze umane in quelle vegetali e l'identificazione della resina come la prosecuzione del pianto delle Eliadi iscrive nell'ambra un fattore culturale come il lutto⁶⁷. Ma il dialogo eziologico tra i due piani procede anche nella direzione inversa. La genesi dell'ambra diventa teleologicamente anche la genesi di una rotta commerciale e di una moda romana (*met.* 2.364-366)⁶⁸:

inde fluunt lacrimae stillataeque sole rigescunt
de ramis electra nouis, quae lucidus amnis
excipit et nuribus mittit spectanda Latinis.

Dall'altra parte, l'eziologia naturale che identifica il pioppo con un essere umano spiega un costruito tutto culturale come la lingua, giustificando l'origine dell'uso traslato di *bracchia* e *inguen* per indicare parti delle piante e viceversa di *radix* per le estremità di alcune parti del corpo⁶⁹.

In sintesi, se da un lato la complementarità tra eziologia naturale e culturale costruisce a livello del dittico un progetto eziologico organico ed enciclopedico, dall'altro gli sconfinamenti reciproci invitano a esplorare i margini di sovrapposizione. In questa prospettiva, nel dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* una natura colta che si presenta in forme antropizzate si specchia in una cultura umana che dissimula la sua artificialità: il rapporto di complementarità tra i due poemi sviluppa così un tema centrale per tutta l'estetica ovidiana, portando in evidenza lo statuto ibrido sia dei *corpora* sia dei *tempora*⁷⁰. Allo stesso tempo, la convergenza tra i piani eziologici delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* offre un punto di partenza nuovo per una lettura dei poemi ovidiani in termini di critica ecologica: non solo questo tipo di analisi si può estendere ai *Fasti*, ma anche le applicazioni sulle *Metamorfosi* si prestano a essere ridiscusse alla luce dell'altra metà del dittico.

⁶⁵ Per il ruolo di queste spiegazioni nell'economia del brano cfr. Merli 2000: 98-100, Donninelli 2023b: 178-179.

⁶⁶ Schmidt 1991: 56-78; cfr. anche Tissol 1997: 191-198, Barchiesi 2020: 17.

⁶⁷ Per il nesso tra lutto, metamorfosi ed eziologia cfr. Walter 2023: 30-35; cfr. anche Hardie 2002a: 62-65, 81-91.

⁶⁸ Sul rapporto con la funzione di eziologia culturale del mito in Eschilo cfr. Barchiesi 2005: 267, Walter 2023: 33.

⁶⁹ Per i *bracchia* degli alberi cfr. Perutelli 1985. Sul rapporto tra livello linguistico e narrativo cfr. Pianezzola 1999: 29-42.

⁷⁰ Feeney 2007: 202-206, Rosati 2022: 41-60, 64. Per la dialettica estetica tra natura e cultura nella poetica ovidiana cfr. Rosati 1983: 68-84, Solodow 1988: 207-214, Haas 2021.

4.2. Cielo

Un secondo tema che accomuna i due poemi in dittico è quello del cielo. I *Fasti* si strutturano attorno al ritmo di levate e tramonti delle costellazioni, con indicazioni spesso accompagnate da storie di catasterismo. Nelle *Metamorfosi* invece lo spazio celeste è centrale non solo in termini cosmologici, ma anche per i numerosi racconti di apoteosi, che d'altra parte sono frequenti anche nel poema calendariale⁷¹. Vari studiosi hanno valorizzato questa condivisione alla luce del valore politico che l'astronomia e la rappresentazione del cielo assumono nella poesia e nella cultura ellenistica e poi a Roma, proponendo interpretazioni opposte⁷². La posizione di Newlands, sviluppata da Emma Gee e Matthew Robinson, individua nei cortocircuiti tra il cielo delle *Metamorfosi* e quello dei *Fasti* una destabilizzazione del discorso panegiristico inscritto nel tema celeste, soprattutto a partire dai rispecchiamenti tra apoteosi imperiali e storie di catasterismo politicamente poco corrette⁷³. In risposta a questa chiave di lettura, Michele Salzman ha insistito su una lettura contrastiva delle due opere, distinguendo l'atteggiamento ironico delle *Metamorfosi* da quello encomiastico dei *Fasti*⁷⁴. In entrambi i casi, come suggerisce Myers, il livello del dittico esplicita e sviluppa tensioni presenti all'interno dei singoli poemi, in cui il tema dell'apoteosi si presta a valutazioni contrastanti⁷⁵.

La complessa dialettica osservata a proposito del tema eziologico invita a ripensare in termini più sfumati anche il dibattito sul valore politico del cielo tra *Fasti* e *Metamorfosi*: le due spinte alla convergenza e alla dissimilazione reciproca convivono all'interno dell'economia del dittico in un equilibrio dinamico. Questa complementarità si può indagare soprattutto a partire dal tema del catasterismo, nei suoi rapporti sfaccettati con la metamorfosi, l'apoteosi e il discorso augusteo. In quest'ottica le tre ampie sezioni che nelle *Metamorfosi* sono dedicate alle avventure di Perseo, all'apoteosi di Ercole e al volo di Fetonte si prestano a essere lette alla luce dell'astronomia dei *Fasti*, con effetti interpretativi che si riflettono anche sul poema calendariale⁷⁶.

⁷¹ Per una panoramica cfr. Ghedini – Salvo 2021 (cfr. già Ghedini – Colpo 2010), Šterbenc Erker 2021.

⁷² Sul valore politico dei temi celesti cfr. Domenicucci 1996, Bechtold 2011, Pandey 2018: 35-82.

⁷³ Newlands 1995: 41-43, Gee 2000: 156-158, 173, 186, Robinson 2013: 457, 460. Cfr. e.g. Gee 2000: 8 «The effect of ruler-catasterism on the astronomical material in the *Fasti* is to bind the work tightly into Augustan soteriological discourse; but at the same time the *Fasti* pulls away from the unifying tendencies of this discourse, by its affinity with the *Metamorphoses*, in which catasterisms are amoral and part of a fluid world-view. By its fragmentation of the Aratean model and assimilation of it to the *Metamorphoses*, the *Fasti* resists Augustan universalising panegyric».

⁷⁴ Salzman 1998: 317 «I will suggest that the openly ambiguous and ironic view of deification in the *Metamorphoses* is consistent with the poet's skepticism concerning Greek myth and Augustan manipulation of Roman religion, while the more restrained tone and positive view of deification in the *Fasti* may reflect an appreciation for its Roman religious context and, perhaps, a desire to write poetry that would not provoke the *princeps*».

⁷⁵ Myers 2025; cfr. Lieberg 1970, Feeney 1991: 205-219, Fabre-Serris 1995: 149-165, Vial 2010: 336-352, Casanova-Robin 2019, Everett Beek 2019, Newlands 2019, Walter 2020a, Hardie 2022: 78-83 e Hardie 2023, Šterbenc Erker 2023: 87-151.

⁷⁶ In questa sezione sviluppo alcune riflessioni avviate in Donninelli c.d.s. (a).

I catasterismi elusi di Perseo

Se il tema dell'apoteosi è vistosamente raddoppiato tra i due poemi, quello del catasterismo mostra invece una chiara complementarità a livello del dittico: tra le molte tipologie di trasformazione che si incontrano nelle *Metamorfosi*, il catasterismo risulta quasi eccezionale, mentre nei *Fasti* costituisce il principale strumento narrativo ed eziologico per arricchire le annotazioni sulle costellazioni⁷⁷. Tale ripartizione sviluppa una distribuzione tematica che caratterizza anche le fonti mitografiche: le storie di catasterismo sono assenti dalla compilazione di miti metamorfici di Antonino Liberale e risultano riservate a una tradizione specializzata, che trae origine dai *Catasterismi* di Eratostene e trova nel *De astronomia* di Igino il rappresentante più vicino a Ovidio⁷⁸. Per converso, nella tradizione eratostenica le trasformazioni presenti in alcuni miti, come quelli di Callisto, Io e Hippe, vengono tenute ben distinte dal catasterismo. Per quanto simili, infatti, catasterismo e metamorfosi sono presentati come fenomeni distinti: il protagonista del catasterismo non si trasforma direttamente in una costellazione, ma è piuttosto la sua figura a essere disegnata tra le stelle come *monumentum*⁷⁹.

Nell'economia del dittico, dunque, prendono forma varie strategie di complementarità con cui le *Metamorfosi* segnalano il catasterismo come 'strada non presa'. La prima è la minimizzazione allusiva, come nel notturno che introduce l'unione tra Mirra e Cinira (*met.* 10.446-451):

tempus erat quo cuncta silent, interque Triones
flexerat obliquo plastrum temone Bootes;
ad facinus uenit illa suum. fugit aurea caelo
luna, tegunt nigrae latitantia sidera nubes,
nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus 450
Erigoneque pio sacrata parentis amore.

All'interno del motivo tragico degli astri che fuggono alla vista del *facinus*, viene menzionato Boote, identificato con Icaro, padre di Erigone: il mito collegato a queste figure fornisce un paradigma di *pietas* filiale che si oppone all'amore incestuoso di Mirra per Cinira, ma il catasterismo si riduce a una fugace allusione, replicando per metalessi la scomparsa della costellazione (*latitantia sidera*)⁸⁰.

⁷⁷ Bömer 1969: 320 «Sicher gehörten Katasterismoi nicht eigentlich zu den Metamorphosen [...]. Ovid läßt Katasterismoi auch sonst beiseite, obwohl sie sachlich nahe lagen»; Barchiesi 2020: 16 «he considers catasterisms a category in their own right, to the extent that he almost invariably includes them in his parallel work, the *Fasti*, and excludes them from the *Metamorphoses*»; cfr. anche Cameron 2004: 22, Merli 2004a: 469-471, Ghedini – Colpo 2010: 292.

⁷⁸ Per la tradizione eratostenica cfr. Pàmias – Zucker 2013: LXXVI-XCIII, Zucker 2022. Per la datazione augustea del *De astronomia* di Igino cfr. Le Boëuffle 1983: XXXI-XLIII. Sul rapporto con i *Fasti* cfr. Robinson 2013, Berti 2016b, Garani 2021.

⁷⁹ Forbes Irving 1990: 20, Zgoll 2004: 269-278, Ghedini – Colpo 2010: 289-292, Zucker 2022: 367-369. Sul catasterismo come operazione artistica cfr. Bartalucci 1989: 360-363, Pàmias – Zucker 2013: LXXII-LXXIV.

⁸⁰ Ghedini – Colpo 2010: 297, Reed 2013: 254-255, Galasso 2022b: 514. Sull'eclissi degli astri cfr. Bömer 1980: 153-154.

4. Temi

Talvolta invece il catasterismo è del tutto eluso, con vistosa innovazione rispetto alle fonti mitografiche: un caso significativo è la metamorfosi di Lelape, il segugio donato da Procri a Cefalo. Quando l'eroe è pronto a scagliare il giavellotto contro la volpe di Teumesso inseguita dal suo cane, la scena si interrompe miracolosamente con una trasformazione in statue (*met.* 7.787-793): questa pietrificazione è ben nota alle fonti mitografiche, ma nella tradizione astronomica viene associata al catasterismo del Cane⁸¹. Nelle *Metamorfosi* non c'è traccia di questo sviluppo e il racconto si ferma significativamente un passo prima della trasfigurazione in costellazione. Proprio la pietrificazione spesso rimpiazza il catasterismo, alludendo in modo obliquo alla strada non presa, come avviene nell'episodio della morte di Orfeo. Dopo lo *σπαράγμος*, la testa del cantore e la sua lira continuano a produrre suoni mentre sono trasportate dalle acque fino a Lesbo (*met.* 11.50-55): nella mitologia astrale questa vicenda fornisce una delle varianti del catasterismo della Lira (*Hyg. astr.* 2.7.3), ma nelle *Metamorfosi* tale sviluppo risulta del tutto tralasciato⁸². Al posto della trasfigurazione in costellazione si ha invece la pietrificazione del serpente che cerca di divorare la testa di Orfeo (*met.* 11.56-60): questa breve coda narrativa, in cui sembra di poter scorgere una manipolazione ovidiana dei dati offerti dalla tradizione mitografica, funge da traccia dell'elusione del catasterismo sostituendolo con una trasformazione in qualche modo simile⁸³. Al pari della pietrificazione, infatti, il catasterismo è spesso descritto come la fissazione di una situazione sul punto della conclusione in un fermo-immagine particolarmente plastico⁸⁴.

Questa complementarità del tema del catasterismo non riguarda però soltanto le *Metamorfosi*, ma si riflette anche sui *Fasti*: le 'strade non prese' nel poema delle trasformazioni corrispondono infatti a varianti scartate nel poema calendariale. Il caso più esplicito è proprio quello di Boote, che nei *Fasti* non è identificato con Icaro, ma con il figlio di Callisto (*fast.* 2.153-190), così come la Vergine non è associata a Erigone, ma recupera il mito arateo (*fast.* 1.249-250). La versione a cui accennano le *Metamorfosi* fornisce invece nei *Fasti* il catasterismo del Cane (*fast.* 4.939, 5.723), secondo una variante alternativa a quella elusa nel brano di Lelape. Lo stesso si può osservare per la Lira: nei *Fasti* viene connessa con Arione (*fast.* 2.77-78), Chirone (*fast.* 5.415-416) e Mercurio (*fast.* 5.103-106), ma non con Orfeo. La complementarità sfuma dunque nel parallelismo: i catasterismi di Erigone, Lelape e della Lira di Orfeo vengono tralasciati in entrambi i poemi.

⁸¹ Ant. Lib. 41.10, Paus. 9.19.1, [Apoll.] 2.4.7 ~ Eratosth. *cat.* 33, *Hyg. astr.* 2.35.1; cfr. Le Bœuffle 1983: 175 n. 3, Pàmias – Zucker 2013: 294 n. 508.

⁸² Reed 2013: 304. Rispetto all'intertesto virgiliano (*georg.* 4.522-527), le *Metamorfosi* recuperano l'elemento della lira da Fanocle (*fr.* 1.11-20 Powell; cfr. Griffin 1997: 79-80, Reed 2013: 311, Galasso 2022b: 529); cfr. Gärtner 2008: 31-43.

⁸³ Sulla pietrificazione del serpente cfr. Bömer 1980: 239, Griffin 1997: 80, Reed 2013: 312-313, Galasso 2022b: 529. Per la coerenza tematica di questo elemento con il resto della storia di Orfeo cfr. Lowe 2010, Wagner 2024: 320-321.

⁸⁴ Per la pietrificazione come fermo-immagine cfr. Rosati 1983: 144-148. Sulla metamorfosi come fissazione di una situazione senza via d'uscita cfr. Schmidt 1991: 69.

La spinta alla dissimilazione reciproca rende dunque in qualche misura presente l'ombra dell'altra metà del dittico attraverso tracce e assenze: in questo senso i catasterismi mancati nelle *Metamorfosi* non confermano solo l'organicità del sistema, ma diventano anche uno strumento interpretativo. In questa prospettiva, il lungo ciclo delle avventure di Perseo offre un caso di studio particolarmente efficace per leggere il cielo delle *Metamorfosi* alla luce di quello dei *Fasti* e viceversa. Per tutta la sezione del poema che lo vede protagonista, infatti, Perseo risulta intrinsecamente legato allo spazio celeste: i suoi sandali alati toccano gli astri (*met.* 4.789 *iactatis tetigisset sidera pennis*) e il suo volo percorre il firmamento tra le costellazioni che segnano i punti cardinali (*met.* 4.625 *ter gelidas Arctos, ter Cancri bracchia uidit*)⁸⁵. Questi accenni all'appartenenza di Perseo al mondo delle stelle si possono leggere come allusioni al ruolo fondamentale che Perseo svolge nella mitologia astrale: la vicenda del salvataggio di Andromeda dal mostro marino dà origine a ben cinque costellazioni, che costituiscono uno dei raggruppamenti mitici più ampi del cielo (Cefeo, Cassiopea, Andromeda, Perseo, Balena)⁸⁶. Questi esiti astronomici, però, restano completamente esclusi dall'orizzonte narrativo del lungo brano delle *Metamorfosi*.

In quest'ottica assume grande rilevanza il fatto che tutto questo ciclo mitico non trovi spazio nei *Fasti*: alla data del 15 aprile, quando i calendari stellari registrano la levata della costellazione di Perseo (*Lyd. ost.* 4.62), nel poema ovidiano si incontra solo la descrizione dei *Fordicidia* (*fast.* 4.629-672). Se da un lato questa assenza assai marcata costituisce forse il caso di doppione evitato più vistoso di tutto il dittico, dall'altro occorre considerare che le levate e dei tramonti delle costellazioni legate a Perseo si concentrano soprattutto tra l'estate e l'autunno⁸⁷: qualche forma di raddoppiamento avrebbe potuto trovar posto nella seconda esade dei *Fasti* e in tal senso l'ampio brano delle *Metamorfosi* consente di immaginare cosa avrebbe potuto o dovuto contenere l'altra metà del poema⁸⁸. Nell'economia del dittico, paradossalmente, la differenza tra i due possibili scenari non è molta: sia che costituisca quel che resta di un doppione mai scritto, sia che rappresenti invece un doppione vistosamente mancato, il ciclo di Perseo nelle *Metamorfosi* entra in costante dialogo con l'astronomia dei *Fasti*.

⁸⁵ Sulla dimensione aerea di Perseo e le sue implicazioni astronomiche cfr. Rosati 2007: 323. Il volo di Perseo è inoltre introdotto attraverso un confronto con l'apoteosi di Bacco (*met.* 4.614-616), cioè con una diversa forma di salita al cielo.

⁸⁶ Bömer 1976a: 199, Cameron 2004: 22, Galasso 2022a: 476. Su questo ampio raggruppamento astro-mitologico cfr. Le Boëuffle 1977: 125, 200; Pàmias – Zucker 2013: LXIX.

⁸⁷ I calendari astrometeorologici (παραπήγματα) registrano Cefeo a inizio luglio (*Colum.* 11.2.51, *Lyd. ost.* 4.65), Andromeda tra 31 agosto e 1 settembre (*Colum.* 11.2.58, *Lyd. ost.* 4.66, 67), Cassiopea a fine ottobre (*Colum.* 11.2.78, *Lyd. ost.* 4.68); cfr. Lehoux 2007: 520, 524, 525.

⁸⁸ L'argomentazione si presta a essere anche rovesciata: proprio la presenza del ciclo di Perseo nelle *Metamorfosi* potrebbe suggerire che il poeta non avesse intenzione di utilizzare questo materiale nei *Fasti*, forse proprio perché il progetto del poema calendariale si concludeva con il sesto libro. La presenza di altri doppioni nel dittico indebolisce però questa ipotesi di ricostruzione: per considerazioni simili cfr. Donninelli 2024b: 108-109 e Appendice III.

4. Temi

Le avventure di Perseo sono incorniciate da due catasterismi elusi. La prima impresa dell'eroe lo porta presso Atlante, il quale teme che Perseo possa rubare le mele d'oro delle Esperidi, difese da un enorme drago (*met.* 4.647): questo mostro nella mitologia astrale dà origine alla costellazione del Serpente (*Hyg. astr.* 2.3.1). All'estremo opposto del ciclo di Perseo, la decapitazione di Medusa da parte dell'eroe fa nascere Pegaso (*met.* 4.782-786), che la tradizione astronomica identifica con la costellazione del Cavallo (*Eratosth. cat.* 18)⁸⁹. Questa artificiosa disposizione degli episodi replica sul piano narrativo la disposizione delle costellazioni nella mappa celeste secondo l'*ekphrasis* di Arato⁹⁰: la costellazione del Serpente è contigua a Cefeo, la prima di questo ciclo astro-mitologico discussa nei *Fenomeni*, mentre quella del Cavallo segue immediatamente Andromeda, che chiude la descrizione di questa sezione del cielo (*Arat.* 187, 205-206; cfr. anche *Hyg. astr.* 3.8, 3.10.1). Proprio l'adozione di questo principio spaziale ed ecfrastrico oppone il firmamento delle *Metamorfosi* a quello dei *Fasti*, che scorre invece davanti agli occhi del lettore secondo il ritmo delle levate e dei tramonti delle costellazioni. In questa articolazione temporale trova posto Pegaso (*fast.* 3.449-458), il cui catasterismo, come già discusso, completa la storia iniziata nelle *Metamorfosi*, ma resta escluso il Serpente, che per la sua posizione circumpolare non sorge e né tramonta: ancora una volta la 'strada non presa' nel poema delle trasformazioni corrisponde a una strada scartata in quello calendariale.

Entrambi i brani che incorniciano il ciclo di Perseo sono inoltre accomunati dal tema della pietrificazione, che sembra sostituire il catasterismo ed esplicitarne l'elusione. Se da un lato la storia di Pegaso è inserita nelle spiegazioni che l'eroe fornisce sull'origine dell'arma con cui pietrifica i suoi avversari, dall'altro la prima impresa di Perseo si conclude non con il catasterismo del Serpente ma con la metamorfosi di Atlante in montagna (*met.* 4.657-662):

quantus erat, mons factus Atlas; nam barba comaeque
in siluas abeunt, iuga sunt umerique manusque,
quod caput ante fuit, summo est in monte cacumen,
ossa lapis fiunt. tum partes altus in omnes 660
creuit in immensum (sic, di, statuistis) et omne
cum tot sideribus caelum requieuit in illo.

Questa pietrificazione colossale (*ossa lapis fiunt*), che trasforma Atlante in un appoggio per il cielo stellato (*omne | cum tot sideribus caelum requieuit in illo*), evoca per contrasto la tipologia scultorea dell'Atlante Farnese, che sorregge un globo celeste su cui sono rappresentate le costellazioni⁹¹.

⁸⁹ Hinds 1987a: 16 suggerisce che proprio la storia di Pegaso alluda alla matrice astrale del ciclo di Perseo. Per il dibattito antico sull'identificazione del Cavallo cfr. Le Bœuffle 1977: 197, Pàmias – Zucker 2013: 212-213 nn. 273, 275-276.

⁹⁰ Per la riorganizzazione diegetica del ciclo di Perseo cfr. Tronchet 1998: 151-152, Rosati 2007: 322-323.

⁹¹ Una lettura dettagliata è fornita da Landolfi 2023. Sul modello iconografico cfr. Hardie 1983: 221-223. La figura di Atlante *caelifer* ricorre anche nel volo di Fetonte (*met.* 2.296-297) e nell'apoteosi di Ercole (*met.* 9.273).

Una pietrificazione conclude anche il pannello centrale dedicato al salvataggio di Andromeda: dopo aver vinto il mostro marino, Perseo appoggia la testa di Medusa su foglie e canne, che si trasformano in roccia fornendo un'eziologia per il corallo (*met.* 4.740-752)⁹². Ancora una volta la metamorfosi in pietra nella coda narrativa sostituisce un finale di trasfigurazione in costellazione, ma nel caso di Andromeda la pietrificazione entra in dialogo con il catasterismo anche su un altro livello. Quando giunge in volo alle coste della Libia, Perseo per poco non scambia Andromeda legata alla roccia per una statua (*met.* 4.672-677):

quam simul ad duras religatam bracchia cautes
 uidit Abantiades (nisi quod leuis aura capillos
 mouerat et tepido manabant lumina fletu,
 marmoreum ratus esset opus), trahit inscius ignes 675
 et stupet et uisae correptus imagine formae
 paene suas quater est oblitus in aere pennas.

L'episodio prende avvio con una descrizione che corrisponde al procedimento efrastico tipico della tradizione astronomica: la rappresentazione scultorea della figura femminile (*marmoreum ratus esset opus*) di fatto sostituisce la raffigurazione celeste di Andromeda generata dal catasterismo (*Arat.* 202-204, *Eratosth. cat.* 17, *Hyg. astr.* 3.10.1)⁹³. Allo stesso tempo anche Perseo, rapito dalla bellezza di Andromeda, quasi si immobilizza in un fermo-immagine (*paene suas quater est oblitus in aere pennas*) che evoca quello in cui lo immortalava la trasfigurazione in costellazione⁹⁴. Il rapporto del brano con l'immaginario del catasterismo è inoltre corroborato dalla sua ricezione in Manilio: gli *Astronomica* rielaborano il brano delle *Metamorfosi* per costruire una narrazione eziologica sulla costellazione di Andromeda, scrivendo così il doppiante mancante nei *Fasti* (Appendice I).

La pseudo-pietrificazione di Andromeda e Perseo inverte il ruolo narrativo delle metamorfosi in statue che scandiscono come un *Leitmotiv* il ciclo di avventure dell'eroe: se infatti queste ultime fissano la scena finale in un'immagine eterna, le prime forniscono invece un'*ekphrasis* che si anima dando avvio alla narrazione. Mettendo a fuoco questa doppia dinamica, le trasformazioni in pietra che sostituiscono il catasterismo ne scompongono e illustrano il funzionamento. Basti confrontare il caso paradigmatico di Callisto (*fast.* 2.153-156, 187-190):

⁹² Sui rapporti tra l'eziologia del corallo e il salvataggio di Andromeda cfr. Maselli 2002: 142-149. Più in generale sul valore della pietrificazione in questa scena e in tutto il finale del libro cfr. Jacquier 2025: 58-68.

⁹³ Su Andromeda come statua cfr. Rosati 2007: 337, Galasso 2022a: 477. Questa rappresentazione deriva da Eur. fr. 124.2-5 Kannicht, ma i rinvii ai tragici greci in *Eratosth. cat.* 15-17, 36 e *Hyg. astr.* 2.9-11 non implicano che in essi fosse già presente il catasterismo (cfr. Pàmias – Zucker 2013: 206-207 n. 239). Sugli intertesti virgiliani cfr. Hardie 2002a: 183-186.

⁹⁴ Rosati 2007: 338 nota come la pietrificazione di Perseo sia sottolineata anche dalla ripresa di *met.* 3.418-419 *adstupet ipse sibi uultuque immotus eodem | haeret, ut e Pario formatum marmore signum*; cfr. anche Solodow 1988: 226.

4. Temi

Tertia nox ueniat, Custodem protinus Ursae
aspicies geminos exseruisse pedes.
inter hamadryadas iaculatricemque Dianam 165
Callisto sacri pars fuit una chori. [...]
hanc puer ignarus iaculo fixisset acuto 187
ni foret in superas raptus uterque domos.
signa propinqua micant: prior est, quam dicimus Arcton,
Arctophylax formam terga sequentis habet.

L'immagine che compare nel cielo notturno (*aspicies*) prende vita in una storia eziologica che si conclude appunto con l'istantanea fissata per sempre nel firmamento (*signa propinqua micant*). Le due forme di pietrificazione nelle *Metamorfosi* isolano così i due momenti che scandiscono il compasso narrativo del catasterismo nei *Fasti*.

La dinamica di dissimilazione non separa dunque il dittico in due metà distinte e autonome, ma instaura una dialettica tra pieni e vuoti: la specializzazione che si sviluppa nell'economia del sistema non è semplice distribuzione complementare, ma punto di avvio per un reciproco scambio. In ciascun poema risulta inscritta la traccia dell'altro, che lascia emergere il tema astronomico dei *Fasti* nelle trasformazioni delle *Metamorfosi* e viceversa invita a guardare al catasterismo attraverso la sua rifrazione nelle pietrificazioni. Il dialogo tra i due testi, che genera analogie e differenze, si sviluppa non solo per reduplicazione, ma anche nelle lacune e nelle sostituzioni.

Ercole assunto tra le stelle

Malgrado la spinta alla dissimilazione rispetto ai *Fasti*, il catasterismo non è del tutto escluso dalle *Metamorfosi*. Un caso paradigmatico è la Corona di Arianna, la cui trasposizione in cielo è descritta in entrambi i poemi (*fast.* 3.507-516 ~ *met.* 8.176-182):

dixerat; audibat iam dudum uerba querentis		desertae et multa querenti	
Liber, ut a tergo forte secutus erat.		amplexus et opem Liber tulit, utque perenni	
occupat amplexu lacrimasque per oscula siccata,		sidere clara foret, sumptam de fronte coronam	
et «pariter caeli summa petamus» ait: 510		immisit caelo; tenuous uolat illa per auras	
«tu mihi iuncta toro mihi iuncta uocabula sumes,		dumque uolat gemmae nitidos uertuntur in ignes 180	
nam tibi mutatae Libera nomen erit,		constituuntque loco, specie remanente coronae,	
sintque tuae tecum faciam monimenta coronae,		qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis	
Volcanus Veneri quam dedit, illa tibi».			
dicta facit, gemmasque nouem transformat in ignes: 515			
aurea per stellas nunc micat illa nouem.			

I due brani risultano perfettamente paralleli, ma non raccontano esattamente lo stesso episodio: nei *Fasti* si tratta del ritorno di Bacco dopo la campagna in India, mentre nelle *Metamorfosi* del primo

incontro di Arianna con il dio dopo essere stata abbandonata da Teseo⁹⁵. In entrambi i casi, però, l'episodio si conclude con il catasterismo della Corona, in due versioni supplementari. Da un lato le *Metamorfosi* segnalano con precisione la posizione celeste assunta dalla nuova costellazione (*constituuntque loco ... qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis*), completando con uno sguardo spaziale la notazione temporale che introduce l'episodio nei *Fasti* (*fast. 3.459-460 protinus aspicias uenienti nocte Coronam | Cnosida*)⁹⁶. Dall'altro lato anche il poema calendariale adotta il lessico di trasformazione che giustifica la presenza del brano nell'altra metà del dittico (*gemmasque nouem transformat in ignes ~ gemmae nitidos uertuntur in ignes*) e insiste sulla persistenza della forma antica in quella nuova (*gemmasque nouem ... per stellas nunc ... nouem ~ specie remanente coronae*)⁹⁷. Questa assimilazione tra catasterismo e metamorfosi trova le sue premesse nella *coma Berenices* di Callimaco: la prospettiva dell'oggetto parlante presuppone infatti che la costellazione sia proprio il ricciolo della regina trasportato tra le costellazioni e il desiderio di abbandonare il cielo suggerisce la possibilità di una retro-metamorfosi (Catull. 66.93 *utinam coma regia fiam*)⁹⁸. Rispetto alla distinzione propria della tradizione eratostenica, dunque, il modello callimacheo crea un ponte tra catasterismo e metamorfosi, che viene sviluppato nel raddoppiamento tra *Fasti* e *Metamorfosi*.

L'archetipo della *coma Berenices* propone però anche un'altra sovrapposizione: il ricciolo trasformato in costellazione diviene oggetto di culto, anticipando la divinizzazione della regina (Catull. 66.79-94). L'associazione tra catasterismo e apoteosi, fondata su ampie analogie lessicali e concettuali⁹⁹, trova riscontro anche nel passo dei *Fasti*: il catasterismo della Corona è accostato alla divinizzazione di Arianna come consorte di Bacco (*pariter caeli summa petamus ... tibi mutatae Libera nomen erit*) e la correlazione è espressa fin dall'introduzione del brano (*fast. 3.460 Theseo crimine facta dea est*)¹⁰⁰. Questa correlazione non è esplicitata nelle *Metamorfosi*, ma viene prodotta dal dialogo con l'altra metà del dittico: se l'espressione *utque perenni | sidere clara foret* resta piuttosto ambigua, la collocazione della Corona tra Engonasin e Ofiuco, cioè tra due costellazioni identificate con eroi divinizzati (Ercole ed Esculapio), corrobora la lettura del catasterismo in chiave di apoteosi.

⁹⁵ Sui rapporti tra i due brani e i loro modelli cfr. Heyworth 2019: 173-174, Ursini 2024: 519-521 (con ampia bibliografia).

⁹⁶ Secondo Hollis 1970: 57 e Kenney 2011: 326 l'indicazione della posizione non sarebbe precisa, ma cfr. Arat. 73-75.

⁹⁷ Bömer 1977: 57 definisce la metamorfosi della Corona «ein als Metamorphose verbrämte[r] Katasterismos». Sulle sovrapposizioni lessicali cfr. Bömer 1977: 65, Zgoll 2004: 277-278, Vial 2010: 338-339. Il senso dell'assimilazione si perde se, come Hollis 1970: 56, si considera il catasterismo una forma usuale di metamorfosi.

⁹⁸ Il catasterismo della *coma Berenices* si propone come emulazione di quello della Corona di Arianna (Call. fr. 110.59-62, Catull. 66.59-62; cfr. Harder 2012: 834): la doppia ripresa ovidiana si insinua dunque come modello del modello.

⁹⁹ Zgoll 2004: 254-255, 274, 276, Bechtold 2011. Al pari del catasterismo, anche l'apoteosi non costituisce in senso stretto una metamorfosi: cfr. Zgoll 2004: 243-268.

¹⁰⁰ Sull'ambiguità dell'espressione cfr. Heyworth 2019: 174-175, Ursini 2024: 523. La sovrapposizione tra la divinizzazione di Arianna e il catasterismo della Corona affiora già in Prop. 3.17.7-8 e *ars* 1.557-558: cfr. Fedeli 1985: 520. L'apoteosi di Arianna è nota da Hes. *theog.* 947-949, ma l'identificazione con Libera è una novità: cfr. Wyler 2013, Ursini 2024: 519.

4. Temi

A parti invertite, la sinergia tra apoteosi e catasterismo tra i due poemi si può osservare anche nell'altra riscrittura ovidiana dell'archetipo della *coma Berenices*: il *sidus Iulium*¹⁰¹. Nelle *Metamorfosi*, l'apoteosi di Cesare si svolge come trasformazione della sua anima in cometa (*met.* 15.843-851): questa metamorfosi non crea però una vera e propria costellazione, tanto che nel brano dei *Fasti* sul cesaricidio l'assunzione di Cesare in cielo non viene legata al *sidus Iulium* (*fast.* 3.703 *ille quidem caelo positus Iouis atria uidit*)¹⁰². La correlazione di divinizzazione e catasterismo nell'altra metà del dittico si proietta però in modo obliquo sul finale del passo del poema calendariale, in cui all'elogio di Augusto vendicatore del padre segue la levata dello Scorpione (*fast.* 3.709-712):

hoc opus, haec pietas, haec prima elementa fuerunt

Caesaris, ulcisci iusta per arma patrem.

Postera cum teneras aurora refecerit herbas,

Scorpios a prima parte uidendus erit.

La coincidenza tra le Idi di marzo e lo Scorpione sviluppa una notazione presente nel calendario astronomico dello stesso Cesare (Plin. *NH* 18.237 *Caesar et idus Mart. ferales sibi notauit scorpionis occasu*), ma rispetto alle fonti paraepematiche nei *Fasti* la costellazione non tramonta ma sorge (*a prima parte uidendus erit*)¹⁰³. Questa divergenza diventa particolarmente significativa se si considera che la levata dello Scorpione inizia dalle Chele (Hyg. *astr.* 3.25 *huius prior pars, quae Chelae dicuntur; exoritur erectus a Chelis*), cioè dallo spazio celeste in cui Virgilio colloca il catasterismo di Augusto (*georg.* 1.32-35). L'indicazione calendariale si trasforma così in un'allusione al nuovo Cesare assunto tra gli astri e questa sostituzione del *sidus Iulium* concretizza il ruolo di Augusto nel completare la divinizzazione del padre, come suggerito anche nell'altra metà del dittico (*met.* 15.747-750).

Due ulteriori casi di complementarità tra dopponi confermano come tra *Metamorfosi* e *Fasti* catasterismo e apoteosi sfumino costantemente l'uno nell'altro, richiamandosi e completandosi a vicenda. Nel brano di Callisto nelle *Metamorfosi*, Giunone presenta il catasterismo come un'apoteosi (*met.* 2.512 *pro me tenet altera caelum, 521 esse hominem uetui: facta est dea*), esplicitando il motivo del suo rancore che resta implicito nel finale dello stesso episodio nell'altra metà del dittico (*fast.* 2.191-192). Per converso, la storia di Io si conclude nelle *Metamorfosi* con un'apoteosi (*met.* 1.747 *nunc dea linigera colitur celeberrima turba*), ma nei *Fasti* la trasformazione della fanciulla in vacca e la sua divinizzazione sono alla base della sua identificazione con la costellazione del Toro: *hoc alii signum*

¹⁰¹ Knox 1986: 75-81, Gee 2000: 168-169. Un'ulteriore riscrittura della *coma Berenices* si ha con la salita al cielo di Ersilia (*met.* 14.846-848): cfr. Domenicucci 1991. Sul nesso tra capelli, fiamme e apoteosi in Virgilio cfr. Pandey 2018: 58-64.

¹⁰² Gee 2000: 163, Volk 2023: 381; cfr. già Bömer 1957b: 132-133.

¹⁰³ Cfr. Colum. 11.2.30 *Id. Mart. Nepa incipit occidere*; per i dati completi cfr. Lehoux 2007: 538. Lo scarto viene generalmente incluso nella lista di errori astronomici ovidiani: cfr. Robinson 2007: 152, Heyworth 2019: 229, Ursini 2024: 742-743.

Phariam dixere iuuencam, / quae bos ex homine est, ex boue facta dea (*fast.* 5.619-620). Richiamando il discorso di Giunone su Callisto, il passo dei *Fasti* sviluppa lo stretto rapporto tra i due brani delle *Metamorfosi* e completa con il catasterismo l'apoteosi che funge da finale nell'altra metà del dittico.

A partire dai doppioni, dunque, il dialogo tra i due poemi presenta apoteosi e catasterismo come prospettive interrelate per descrivere le medesime vicende. Nell'economia del dittico non emergono differenziazioni nette né tra personaggi greci e romani, né tra evasione mitologica e implicazioni politiche: le due forme di ascesa al cielo si propongono come declinazioni di una medesima *Denkfigur* costruita nel mondo ellenistico e importata a Roma¹⁰⁴. Questa convergenza genera tensione: se l'apoteosi è spesso (ma non sempre) il premio per un'esistenza eroica, il catasterismo risponde invece a una varietà di scopi, dal capriccio divino alla commiserazione e compensazione nei confronti dei mortali¹⁰⁵. Mettendo a sistema le due categorie in un'unica e sfaccettata tipologia narrativa, il rapporto di complementarità che lega *Metamorfosi* e *Fasti* confonde i confini e invita a riflettere sul significato di ciascuna assunzione tra le stelle.

Un caso di studio privilegiato per indagare questa dialettica tematica tra i due poemi è il primo ampio racconto di apoteosi delle *Metamorfosi*, cioè la salita al cielo di Ercole (*met.* 9.262-273):

interea quodcumque fuit populabile flammae
 Mulciber abstulerat, nec cognoscenda remansit
 Herculis effigies, nec quidquam ab imagine ductum
 matris habet, tantumque Iouis uestigia seruat. 265
 utque nouus serpens posita cum pelle senecta
 luxuriare solet squamaque nitere recenti,
 sic, ubi mortales Tirynthius exuit artus,
 parte sui meliore uiget maiorque uideri
 coepit et augusta fieri grauitate uerendus. 270
 quem pater omnipotens inter caua nubila raptum
 quadriiugo curru radiantibus intulit astris.
 sensit Atlas pondus

In punto di morte Ercole viene rapito al cielo da Giove su una quadriga: gli elementi tipici della morfologia narrativa dell'apoteosi innescano anche una sovrapposizione con il catasterismo, a partire dall'espressione *intulit astris*, che costituisce una formula ricorrente per indicare il trasferimento tra le stelle¹⁰⁶. In quest'ottica, i termini *effigies* e *imago* non esprimono soltanto la

¹⁰⁴ Per un tentativo di distinguere le varie tipologie all'interno dei *Fasti* cfr. Calzascia 2014.

¹⁰⁵ Cfr. e.g. Gee 2000: 181-182, 184-185 a proposito di Callisto. Sulle varie motivazioni dei catasterismi cfr. Bartalucci 1989: 368-379, Zucker 2022: 367-368.

¹⁰⁶ Vial 2010: 338, Kenney 2011: 425-426; più scettico Bömer 1977: 358, che riconosce i contatti ma nega che si tratti di catasterismo. Su *intulit astris* come formula di catasterismo cfr. Bartalucci 1989: 355-360.

4. Temi

trasfigurazione di Ercole in forma divina, ma evocano anche la nuova costellazione disegnata nella mappa del cielo, cui allude il riferimento conclusivo ad Atlante *caelifer* (*sensit Atlas pondus*).

A partire da Eratostene, infatti, Ercole ha un posto tra le stelle nella costellazione che Arato lasciava anonima e indicava genericamente come Engonasin¹⁰⁷. In tale prospettiva, il fatto che nelle *Metamorfosi* l'aspetto dell'eroe non sia più riconoscibile (*nec cognoscenda remansit | Herculis effigies*) può richiamare proprio la tradizionale difficoltà nell'identificazione di questa costellazione (Arat. 64-66, *schol. Arat.* 63, 64, Hyg. *astr.* 2.6.1; cfr. Germ. 65 *effigies*). La mitografia astrale fondava il riconoscimento di Ercole in Engonasin sulla base del rapporto con la costellazione contigua del Serpente: se quest'ultimo è il drago che difende il giardino delle Esperidi, la figura di fronte a esso dev'essere Ercole, che nel mito affronta e sconfigge questo mostro (*met.* 9.190)¹⁰⁸. A questo rapporto tra Engonasin e il Serpente può rimandare la similitudine tra la trasfigurazione dell'eroe e il cambio di pelle del rettile (*met.* 9.266-267), ma il passo delle *Metamorfosi* sviluppa i dati offerti dall'*ekphrasis* aratea della mappa del cielo (Arat. 63-70) in una direzione diversa: la figura inginocchiata e sofferente non è Ercole in lotta con il drago delle Esperidi, ma l'eroe in punto di morte sul monte Eta, che tende le braccia verso il cielo come la costellazione descritta nei *Phaenomena* (*met.* 9.175 *tollens ad sidera palmas, 210 patrio tendentem bracchia caelo* ~ Arat. 67-69). Questa identificazione adombrata nelle *Metamorfosi*, che sembra costituire un'originale innovazione rispetto alla mitografia astrale, integra una lacuna nei *Fasti*: i principali calendari astronomici non registrano levate e tramonti della costellazione di Engonasin, che resta dunque esclusa dal poema ovidiano.

I medesimi elementi, però, mettono in dialogo l'apoteosi di Ercole anche con la costellazione dell'Ofiuco, posizionata accanto a Engonasin e a essa speculare¹⁰⁹. Una delle molte identificazioni proposte dalla mitografia astrale per questa figura che protende le mani ed è legata a un serpente è proprio Ercole, questa volta in lotta con un drago presso un fiume in Lidia (Hyg. *astr.* 2.14.2). In quest'ottica, le *Metamorfosi* potrebbero sviluppare una variante scartata nei *Fasti*, in cui secondo la tradizione più diffusa nell'Ofiuco viene riconosciuto Esculapio (*fast.* 6.733-762). Attraverso questo raddoppiamento, la filigrana astronomica dell'apoteosi nelle *Metamorfosi* trova la sua controparte in un catasterismo dei *Fasti* che si associa strettamente a una divinizzazione (*fast.* 6.761 *deus est*): come notato da Barchiesi, la similitudine di Ercole in punto di morte con un serpente richiama la figura di Esculapio come modello di deificazione¹¹⁰.

¹⁰⁷ Le Boeuffle 1977: 193, Pàmias – Zucker 2013: 148 n. 50. Più in generale, molte costellazioni del cielo degli antichi rappresentano personaggi legati a Ercole: cfr. Pàmias – Zucker 2013: LXIX-LXX.

¹⁰⁸ Hyg. *astr.* 2.6.1 *hunc Eratosthenes Herculem dicit, supra Draconem conlocatum, de quo ante diximus, eumque paratum ut ad decertandum, sinistra manu pellem leonis, dextra clauam tenentem*; Eratosth. *cat.* 4.

¹⁰⁹ Cfr. e.g. *schol. Arat.* 86. Un'interpretazione di questa vicinanza è fornita da Pàmias – Zucker 2013: 157 n. 81.

¹¹⁰ Barchiesi 1994: 259-261.

Un ultimo catasterismo con cui entra in dialogo l'apoteosi di Ercole è quello di Chirone, che nei *Fasti* dà origine alla costellazione del Centauro (*fast.* 5.379-414)¹¹¹. In questo caso il rapporto si innesca, come spesso capita tra segmenti dello stesso ciclo mitico, per rispecchiamento: Ercole muore avvelenato a causa della tunica invitagli da Deianira per riconquistarne l'amore, mentre il centauro è ucciso da una delle frecce di Ercole caduta per errore sul piede di Chirone. Entrambi gli incidenti fatali sono provocati dal sangue tossico dell'Idra (*met.* 9.158 *Lernaeae uirus echidnae* ~ *fast.* 5.405 *Lernaeae sanguis echidnae*), che provoca effetti analoghi (*met.* 9.200-202 ~ *fast.* 5.403-404)¹¹²:

sed noua pestis adest, cui nec uirtute resisti
nec telis armisque potest; pulmonibus errat
ignis edax imis perque omnes pascitur artus.

uirus edax superabat opem penitusque recepta
ossibus et toto corpore pestis erat

Il contatto tra i due passi illumina due dettagli: da un lato la similitudine tra la furia di Ercole avvelenato e un toro trafitto da giavellotti (*met.* 9.205-206) diventa ancor più rilevante alla luce della corrispondenza con Chirone, che è in effetti una figura semi-ferina ferita dalle frecce; dall'altro l'insistenza sulle mani di Ercole trova riscontro nel brano su Chirone, in cui la ricorsività del termine *manus* funge anche da marcatore etimologico (*met.* 9.175, 186, 210 ~ *fast.* 5.385, 396, 409)¹¹³.

Ancor più rilevante è però il rapporto tra apoteosi e catasterismo: se l'assunzione di Chirone tra le stelle fa emergere le filigrane astronomiche nella divinizzazione di Ercole, per converso quest'ultima pone in evidenza il legame tra salita al cielo e superamento della morte. Il dialogo con le *Metamorfosi* contribuisce così a chiarire il rapporto con la profezia di Ociroe (*met.* 2.649-655):

tu quoque, care pater, nunc immortalis et aeuis
omnibus ut maneat nascendi lege creatus, 650
posse mori cupies, tum cum cruciaberis dirae
sanguine serpentis per saucia membra recepto;
teque ex aeterno patientem numina mortis
efficient triplicesque deae tua fila resoluent»
restabat fatis aliquid

La predizione della figlia di Chirone è richiamata per antifrasi dalla preghiera di Achille (*tu quoque, care pater ... posse mori cupies* ~ *fast.* 5.412 *uiue, precor, nec me, care, relinque, pater*) e il catasterismo finale integra con un rovesciamento ciò che la profezia lasciava in sospeso (*restabat fatis aliquid*)¹¹⁴.

¹¹¹ Merli 2004a: 467-468, Murgatroyd 2005: 145.

¹¹² Bömer 1958: 315, Bömer 1977: 339, Brookes 1994: 449. Il sangue dell'Idra si mescola in entrambi i casi a quello di un centauro: *fast.* 5.405-406 ~ *met.* 9.153. Boyd 2001: 70-71 nota nei due passi figure etimologiche tra (*semi*)uir, uis e uirus.

¹¹³ Sul rapporto etimologico tra *manus* e il nome di Chirone cfr. Santini 1976.

¹¹⁴ Keith 1992: 80-81, Salzman 1998: 321, Barchiesi 2005: 291. Sull'immortalità di Chirone cfr. Merli 2004a: 468-469.

4. Temi

Questo ribaltamento è corroborato dal confronto con l'apoteosi di Ercole nelle *Metamorfosi*. Le sofferenze descritte da Ociroe sono infatti analoghe a quelle dell'eroe sul monte Eta, che arriva a desiderare la morte (*met.* 9.181 *mors mihi munus erit*), ma anziché restare in sospenso, la scena si conclude con il discorso di Giove, che conferma l'immortalità del figlio (*met.* 9.252-255). Viceversa, il contatto con il catasterismo di Chirone e con l'apoteosi di Ercole fa emergere un'ulteriore lacuna nella storia di Ociroe: il passo si chiude con la trasformazione in cavalla (*met.* 2.661-675), senza accenni alla trasfigurazione di questo personaggio nel Cavallo della volta celeste (*Hyg. astr.* 2.18.2-3)¹¹⁵. Anche in questo caso, inoltre, la 'strada non presa' nelle *Metamorfosi* corrisponde alla variante scartata nei *Fasti*, che identificano invece questa costellazione con Pegaso.

Nell'economia del dittico, dunque, l'apoteosi di Ercole entra in dialogo con varie modalità di catasterismo, che mettono a fuoco varie dimensioni dell'assunzione tra le stelle: dallo spettacolo immortalato per sempre nella volta celeste nel caso di Engonasin (*Hyg. astr.* 2.6.1 *horum igitur pugnam Iuppiter admiratus, inter astra constituit*), alla compensazione per la morte tragica di una figura meritevole in quello di Chirone (*fast.* 5.413 *iustissime Chiron*). Il confronto più interessante è però quello con Esculapio, in cui catasterismo, morte e divinizzazione si intrecciano come risultati di scontri e negoziazioni tra le divinità (*fast.* 6.757-762):

at Clymenus Clothoque dolent, haec fila reneri¹¹⁶,

hic fieri regni iura minora sui.

Iuppiter, exemplum ueritus, derexit in ipsum

fulmina qui nimiae mouerat artis opem. 760

Phoebe, querebaris: deus est, placare parenti:

propter te, fieri quod uetat, ipse facit.

Una simile tensione caratterizza anche l'apoteosi di Ercole, che mette in scena le decisioni imposte da Giove agli altri dei e le malcelate dissidenze di Giunone (*met.* 9.255-261):

cunctisque meum laetabile factum

dis fore confido. si quis tamen Hercule, si quis

forte deo doliturus erit, data praemia nolet,

sed meruisse dari sciet inuitusque probabit».

adsensere dei; coniunx quoque regia uisa est

cetera non duro, duro tamen ultima uultu 260

dicta tulisse Iouis seque indoluisse notatam.

¹¹⁵ Bömer 1969: 391, 395, Galasso 2022a: 403.

¹¹⁶ Accetto con Bömer 1957a e Schilling 1993 la congettura di Salmasius *reneri* per *teneri* dei codici, accolto da AWC 1997.

Il dialogo con i *Fasti* fornisce un supplemento all'interpretazione ufficiale dell'apoteosi proposta da Giove (*data praemia*): il confronto con i catasterismi illumina la molteplicità di letture possibili per la salita di Ercole al cielo, in cui si intrecciano spettacolarità e monumentalizzazione, premiazione del merito e compianto per una fine tragica, tensione teologica e manipolazione politica¹¹⁷.

Fetonte e la politica del cielo

Che sia per dissimilazione come nel caso di Perseo o per assimilazione come in quello di Ercole, il cielo delle *Metamorfosi* entra in stretta sinergia con quello dei *Fasti*: questa dialettica di convergenza e divergenza che emerge nell'economia del dittico fornisce uno strumento nuovo per discutere i risvolti politici dei temi celesti. Il caso di studio fondamentale è il volo di Fetonte, uno dei passi delle *Metamorfosi* a più alto tasso di implicazioni ideologiche: la volontà di Fetonte di dimostrare il proprio statuto di *diui filius*, il fallito passaggio di consegne nella guida del carro del Sole e la tragica caduta del giovane erede affrontano varie declinazioni del tema della successione dinastica, che costituisce un nodo centrale e particolarmente spinoso del discorso augusteo¹¹⁸. Il valore politico del brano è inoltre corroborato dalla sua ricezione: in contesti marcatamente panegiristici, Lucano e Stazio accostano questa scena ovidiana all'assunzione dell'imperatore tra le costellazioni profetizzata nelle *Georgiche* (Lucan. 1.45-66, Stat. *Theb.* 1.22-31)¹¹⁹. Tale legame tra il volo di Fetonte e il catasterismo, che costituisce la chiave dell'interpretazione ideologica del passo delle *Metamorfosi*, prende forma non solo nel rapporto con Virgilio, ma anche in quello con i *Fasti*.

Nel brano di Fetonte sono stati ampiamente valorizzati i contatti con la tradizione aratea, in termini di contenuti, lessico e strategie narrative¹²⁰. Proprio il legame con la poesia astronomica costituisce un chiaro sconfinamento verso i *Fasti* e innesca un dialogo tra le due metà del dittico. I brevi rudimenti di astronomia che il Sole impartisce al figlio nelle istruzioni prima della partenza (*met.* 2.63-75, 129-140) trovano preciso riscontro nelle introduzioni didattiche che accompagnavano la lettura di Arato¹²¹. Tale descrizione sincronica e complessiva della volta celeste integra proprio ciò che manca nei *Fasti*: fin dall'inizio, infatti, il poema calendariale osserva il firmamento nel suo costante movimento attraverso levate e tramonti di singole costellazioni. Il cielo statico descritto dal Sole si anima poi al passaggio di Fetonte e le costellazioni tra cui si snoda la rotta del carro

¹¹⁷ Per l'interpretazione politica dell'apoteosi di Ercole cfr. Schmitzer 1990: 177-186, Barchiesi 1994: 86-88, Pasco-Pranger 2006: 191-192, Šterbenc Erker 2023: 126-127.

¹¹⁸ Poulle 2002, Barchiesi 2005: 230, Rebenich 2009; cfr. in particolare Schmitzer 1990: 89-107, Videau 2019: 527-535.

¹¹⁹ Rosati 2008: 184-193; cfr. anche Pierini 1990: 251-270, Rebenich 2009: 40-43.

¹²⁰ Per i contenuti cfr. Loos 2008, Loos 2012, Ghedini – Colpo 2010: 284-287. Sul lessico tecnico cfr. Bömer 1969: 258, 274, Barchiesi 2005: 244-245, 247-248, Galasso 2022a: 381, 383. Per il rovesciamento della tradizione aratea cfr. Jouteur 2001: 256-263, Barchiesi 2009a: 164-170.

¹²¹ Loos 2008: 259-268 registra i contatti con Gem. *isag.* 12; cfr. anche Hyg. *astr.* 4.

4. Temi

prendono vita come bestie feroci (*met.* 2.171-177; cfr. 2.78 *formae ferarum*, 194 *uastarum ... simulacra ferarum*): se da un lato questo procedimento sembra rovesciare i catasterismi dei *Fasti*, in cui sono gli esseri viventi a trasformarsi in figure stellari e non viceversa, dall'altro proprio come Fetonte anche il poema calendariale anima i disegni che di volta in volta appaiono nel cielo, narrando la storia dei personaggi rappresentati¹²².

Questa dialettica di complementarità e reduplicazione, assimilazione e dissimilazione prende ulteriormente forma proprio nei racconti di catasterismo, che nel brano delle *Metamorfosi* vengono puntualmente elusi, soprattutto nel finale. Il fiume in cui precipita Fetonte viene infatti identificato dalla mitografia astrale con la costellazione di Eridano, ma nel passo ovidiano non resta traccia di questa raffigurazione celeste, che peraltro manca anche nei *Fasti* in quanto non registrata nei calendari astronomici più vicini al poema ovidiano¹²³. Un finale di catasterismo sembra evitato anche nel caso di Cigno, la cui storia era già stata narrata da Virgilio (*Aen.* 10.189-193):

namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum
dum canit et maestum Musa solatur amorem,
canentem molli pluma duxisse senectam,
linquentem terras et sidera uoce sequentem

Nella rappresentazione di Cigno che si avvicina alle stelle col suo canto l'esegesi virgiliana antica coglie un'allusione al catasterismo (*Serv. Aen.* 10.193 *SIDERA VOCE SEQUENTEM cum cantu caelum petentem: uel quod est re uera relatus in sidera, sicut uidemus in sphaera*)¹²⁴. Questa interpretazione viene rigettata nel passo delle *Metamorfosi*, in cui Cigno si rifiuta di volare verso il cielo (*met.* 2.377-380)¹²⁵:

fit noua Cycnus aus nec se caeloque Iouique
credit, ut iniuste missi memor ignis ab illo;
stagna petit patulosque lacus ignemque perosus
quae colat elegit contraria flumina flammis.

Anche in questo caso, la 'strada non presa' nelle *Metamorfosi* coincide con una lacuna dei *Fasti*: nel poema calendariale la costellazione del Cigno manca e la sua identificazione non viene chiarita¹²⁶.

¹²² Sull'animazione delle costellazioni cfr. Barchiesi 2009a: 164, Galasso 2022a: 384. Il ruolo di Fetonte come forza che mette in moto il cielo rispetto alla rappresentazione sincronica del Sole è approfondito in Feldherr 2016: 34-39.

¹²³ Per i dati completi cfr. Lehoux 2007: 528. L'identificazione col fiume in cui precipita Fetonte è proposta allusivamente in *Arat.* 360 e sviluppata in *schol. Arat.* 355, *Cic. Arat.* 145-148 e *Germ.* 363-366: cfr. Pellacani 2014.

¹²⁴ Cfr. anche *DServ. Aen.* 10.189 *postea ab Apolline inter sidera conlocatus est*.

¹²⁵ Per la risposta al modello virgiliano nel passo delle *Metamorfosi* cfr. Bömer 1969: 334, Galasso 2022a: 391.

¹²⁶ Donninelli 2023a: 166. Per i dati paraepgmatici cfr. Lehoux 2007: 526.

L'elusione dei catasterismi nel brano ovidiano sembra colta da Claudiano, che nella riscrittura del passo di Fetonte associa alle trasformazioni descritte nelle *Metamorfosi* anche la trasposizione tra le stelle di tutto il quadro conclusivo: nella volta del cielo non viene rappresentato solo l'Eridano, ma anche Cigno, le Eliadi identificate con le Iadi¹²⁷, e Fetonte stesso riconosciuto nella costellazione dell'Auriga (Claud. *pan. VI cons. Hon.* 168-177); la stessa raffigurazione del giovane nella volta celeste conclude la narrazione dell'episodio anche nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (Nonn. *D.* 38.424-431). Benché nella mitografia astrale questa versione del catasterismo dell'Auriga non sia attestata, le testimonianze tardoantiche dimostrano come essa fosse alla portata creativa di un poeta e ne segnalano così l'elusione nelle *Metamorfosi*¹²⁸. Piuttosto che nella costellazione dell'Auriga, in realtà, la tradizione eratostenica riconosce Fetonte in uno dei pianeti, la *stella Solis* (Hyg. *astr.* 2.42.2)¹²⁹:

secunda stella dicitur Solis, quam alii Saturni dixerunt. hanc Eratosthenes a Solis filio Phaethonta appellatam dicit. de quo complures scripserunt ut patris inscienter curru uectus, incenderit terras; quo facto ab Ioue fulmine percussus, in Eridanum deiectus est et a Sole inter sidera [sit] perlatus.

Nel passo delle *Metamorfosi* il volo incontrollato di Fetonte attraverso la mappa del cielo sviluppa questa identificazione con un pianeta, cioè con un corpo celeste che si muove in modo erratico e disordinato secondo la concezione degli antichi, ma proprio questa vistosa analogia pone in evidenza l'elusione del catasterismo finale. Anche in questo caso, inoltre, l'astronomia evocata in filigrana nelle *Metamorfosi* completa quella dell'altra metà del dittico: i pianeti, infatti, restano fuori dall'orizzonte calendariale dei *Fasti*¹³⁰.

A questa spiccata complementarità tra Fetonte e il cielo dei *Fasti* si affianca però anche un rispecchiamento in una storia di catasterismo narrata nel poema calendariale. Il figlio del Sole lascia le redini del carro alla vista dello Scorpione (*met.* 2.198-200): la paura del giovane replica quella che in Arato contraddistingue la figura di Orione, messa in fuga dal sopraggiungere della stessa costellazione (Arat. 636 ὅς καὶ ἐπερχόμενος φοβέει μέγαν Ὠρίωνα)¹³¹. La scena è raccontata in dettaglio nei *Fasti*, in cui fornisce la ragione del catasterismo dell'eroe (*fast.* 5.541-544):

¹²⁷ L'accostamento parte dal pianto per un giovane fratello morto: *met.* 2.340-366 ~ *fast.* 5.167-182; cfr. Basso 2022: 220.

¹²⁸ Per l'elusione del catasterismo di Fetonte come Auriga cfr. Bömer 1969: 320, Galinsky 1975: 49, Loos 2008: 280-288, Galasso 2022a: 388, Martínez Astorino 2024: 124, 126. Non è chiaro se questi catasterismi innovativi di Claudiano e Nonno siano sviluppi paralleli o attingano a una fonte comune: cfr. Dewar 1996: 175-176, Magnolo 2020: 104-105.

¹²⁹ Le Bœuffle 1977: 256; cfr. anche Eratosth. *cat.* 43. Per le confusioni tra la *stella Solis* (*Phaethon*) e la *stella Iouis* (*Phaenon*) cfr. Le Bœuffle 1977: 251-252; Le Bœuffle 1983: 178 nn. 4, 7; Pàmias – Zucker 2013: 349 n. 674.

¹³⁰ Sui *uaga signa* di *fast.* 1.310 cfr. *supra* p. 63 n. 96. Anche la costellazione dell'Auriga non viene menzionata nei *Fasti*, benché i calendari astronomici la registrino in vari punti della prima metà dell'anno: cfr. Lehoux 2007: 522-523.

¹³¹ La caduta di Fetonte agli estremi confini della terra si può confrontare con il tramonto di Orione: *met.* 2.323 *procul a patria diuerso ... orbe* ~ Arat. 646 *περὶ χθονὸς ἔσχατα*.

4. Temi

scorpion immisit Tellus: fuit impetus illi
curua gemelliparae spicula ferre deae;
obstitit Orion. Latona nitentibus astris
addidit et «meriti praemia – dixit – habe».

Se nelle *Metamorfosi* lo Scorpione compare a bloccare il volo di Fetonte, nei *Fasti* è Orione a sbarrare la strada all'assalto del mostro (*obstitit*)¹³². Il rovesciamento speculare si estende anche al resto delle storie dei due personaggi: Fetonte è alla ricerca del padre, Orione non ha una madre; l'uno muore nel tentativo di dimostrare di essere figlio del Sole, l'altro resta ucciso per difendere Latona, altra figura genitoriale. In tutti e due i casi, i giovani si macchiano di *hybris*: Fetonte tenta un'impresa che è al di là delle potenzialità umane (*met.* 2.54-56), mentre Orione si vanta del suo talento di cacciatore provocando l'ira degli dei (*fast.* 5.539-540). Entrambi soccombono, ma se Fetonte precipita e ottiene solo il pianto dei suoi familiari, Orione viene invece ricompensato con il catasterismo.

In tale rispecchiamento assume rilievo la specifica declinazione del mito di Orione nei *Fasti*: rispetto alle altre versioni, che insistono assai di più sull'empietà del cacciatore, il poema calendariale controbilancia la *hybris* del personaggio con uno slancio eroico premiato (*meriti praemia ... habe*), fornendo così una lettura della scena inscritta nel cielo ben diversa dal monito sulla debolezza umana che vi individuava la tradizione eratostenica (*Hyg. astr.* 2.26 *Iouem ... scorpionem inter astra conlocasse, ut species eius hominibus documento esset, ne quis eorum aliqua re sibi confideret*). Con chiara compensazione reciproca, gli elementi oblitterati nei *Fasti* sono proprio quelli centrali nella storia di Fetonte, tutta imperniata sul superamento dei limiti imposti ai mortali. Se da un lato questa complementarità fa emergere la riduzione della *hybris* di Orione nei *Fasti*, dall'altro mette anche in luce l'eroismo fallito di Fetonte nelle *Metamorfosi*, la cui *magnanimitas* è celebrata solo dall'epigramma funebre (*met.* 2.328 *magnis tamen excidit ausis*)¹³³.

Il rapporto con Orione invita a leggere il brano di Fetonte come un catasterismo non solo eluso nell'economia tematica del dittico, ma proprio mancato. In questa prospettiva il dialogo con i *Fasti* si intreccia alla riscrittura dei principali paradigmi imperiali di salita al cielo¹³⁴. L'abbandono delle redini alla vista dello Scorpione, oltre a evocare la costellazione di Orione, pone l'inizio della caduta di Fetonte in corrispondenza del punto del cielo in cui si colloca l'ascesa tra le stelle di

¹³² La dea Tellus, che invia lo Scorpione nei *Fasti*, nelle *Metamorfosi* chiede l'abbattimento di Fetonte (*met.* 2.272-303).

¹³³ La problematizzazione dell'eroismo di Fetonte va messo in rapporto con la riscrittura del modello lucreziano (*met.* 2.111 *magnanimus Phaethon* ~ *Lucr.* 5.400 *magnanimus Phaethonta*): cfr. Schiesaro 2014: 75, 78-79, 86-87.

¹³⁴ In questa prospettiva è rilevante la connessione calendariale tra il catasterismo di Orione e le celebrazioni per il tempio di Marte Ultore nel foro di Augusto (*fast.* 5.545-598): sul valore ideologico di questo brano cfr. Barchiesi 2002. Tra il passo di Marte Ultore e quello di Fetonte emergono varie corrispondenze: l'affrettarsi dell'alba della festa si può confrontare con il Sole che tarda a riprendere il suo corso (*fast.* 5.545-548 ~ *met.* 2.381-400), l'*ekphrasis* del monumento augusteo con quella della *regia Solis*, i *tituli* delle statue con l'epitaffio di Fetonte (cfr. Martínez Astorino 2024: 125).

Augusto (*met.* 2.195-197)¹³⁵. Allo stesso modo, mentre la morte di Orione viene compensata da una trasposizione nella volta celeste, l'uccisione di Fetonte si traduce invece in una trasformazione in stella cadente (*met.* 2.319-322):

at Phaethon rutilos flamma populante capillos
uoluitur in praeceps longoque per aera tractu
fertur, ut interdum de caelo stella sereno,
etsi non cecidit, potuit cecidisse uideri.

Il riferimento alla chioma in fiamme (*rutilos flamma populante capillos*) costituisce un chiaro rimando al paradigma del *sidus Iulium*, ma anziché sancire l'assunzione al cielo come nel caso di Cesare, la metamorfosi in cometa porta a termine un'apoteosi fallita¹³⁶.

Questo legame con le assunzioni tra le stelle di Cesare e di Augusto pone con forza la domanda sul valore politico del catasterismo mancato di Fetonte¹³⁷. Rispetto alle ipotesi formulate dalla critica, che vanno dalla demistificazione sarcastica di un mito ideologico all'*exemplum* negativo per la futura politica dinastica del *princeps*, la complementarità tematica tra *Metamorfosi* e *Fasti* offre una risposta diversa. Nel sistema del dittico, il rapporto del brano di Fetonte con il *sidus Iulium* e più in generale con il paradigma augusteo di catasterismo e apoteosi si colloca in una rete più vasta di confronti: nelle *Metamorfosi* il passo è incorniciato dalle ascese al cielo di Io e di Callisto, mentre la dialettica di assimilazione e dissimilazione con i *Fasti* evoca la trasfigurazione di Fetonte in pianeta e l'assunzione di Orione tra le stelle. Proprio questa moltiplicazione di declinazioni del tema fornisce una chiave di lettura politica: più che un banale rovesciamento del *sidus Iulium*, la caduta di Fetonte costituisce il polo opposto nella gamma assai sfaccettata di catasterismi e apoteosi che si incontrano a livello del dittico. Reinserito in un orizzonte mitico multiforme, il paradigma di ascensione al cielo di cui si è appropriato il discorso politico torna in mano al poeta: il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* smaschera il paradigma augusteo di assunzione tra le stelle come la versione ideologizzata di un tema che prevede possibilità anche molto diverse e proprio mettendo in scena soluzioni alternative, persino radicalmente opposte come il catasterismo mancato di Fetonte, il dittico rivendica il ruolo della letteratura nel plasmare i miti di cui si serve la retorica politica¹³⁸.

¹³⁵ Il nesso è individuato già in [Prob.] *georg.* 1.32-35; cfr. Schmitzer 1990: 103-104, Poulle 2002: 127, Barchiesi 2005: 245, 252, Barchiesi 2009a: 168-170, Galasso 2022a: 385.

¹³⁶ Barchiesi 2005: 262, Martínez Astorino 2024. Cfr. anche *met.* 8.219-220 *quique aethera carpere possunt | credidit esse deos*.

¹³⁷ Schiesaro 2014: 76-77, 98-99 sottolinea anche i punti di contatto tra Fetonte e la Gigantomachia, un altro mito dal forte significato politico in termini di successione che in *fast.* 1.307-308 è associato alla componente astronomica.

¹³⁸ In questa prospettiva la dimensione del dittico sviluppa su un piano nuovo le riflessioni di Rosati 2001: 59 «il 'mito', l'epica dei vincitori, è solo una parte della verità, è la verità di chi detiene il potere»; cfr. anche Schwindt 2021a: 5, Schwindt 2021b: 488. Sui risvolti polemici di questa rivendicazione cfr. Fabre-Serris 1995: 64-65, 378-379, 389-390.

4. Temi

*

**

Tanto l'eziologia quanto il cielo sono temi complessi e flessibili: il rapporto di complementarità tra *Metamorfosi* e *Fasti* esplorato in questo capitolo non solo districa le varie componenti attraverso dinamiche di dissimilazione e divergenza, ma allo stesso tempo fa emergere anche tensioni e cortocircuiti a partire da sovrapposizioni e rispecchiamenti. Questa dialettica tra complementarità e sconfinamento costruisce a livello del dittico un sistema più ampio, in cui sia la ricerca eziologica sia la salita tra le stelle emergono in una molteplicità di declinazioni: in tale prospettiva il dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* non mette a fuoco solo una trattazione enciclopedica dei singoli temi, che ne abbraccia tutte le possibili declinazioni con esaustività tipicamente ovidiana¹³⁹, ma fissa anche un orizzonte di confronti su cui fondare l'interpretazione dei singoli passi.

Non sarebbe difficile rintracciare tale complementarità anche in altri temi condivisi dalle due metà del dittico. Se queste pagine hanno esplorato l'eziologia e il cielo, cioè le componenti delle *Metamorfosi* che rispondono agli ambiti rivendicati in modo programmatico dai *Fasti*, viceversa si può approfondire anche la cospicua presenza nel poema calendariale di argomenti centrali nel poema delle trasformazioni, quali la descrizione di opere d'arte e la rappresentazione degli artisti: alcuni esempi saranno forniti all'inizio del prossimo capitolo; nel corso del lavoro, inoltre, è già emersa ed emergerà ancora la condivisione del tema dell'esilio (§2.1, 7.2). Gli esempi dell'eziologia e del cielo sono però già sufficienti per mettere a fuoco un'ulteriore dimensione del dialogo tra i due testi. Sul piano tematico, il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* procede oltre i contatti testuali o la condivisione di personaggi e storie: nelle dinamiche di complementarità e dissimilazione, ognuna delle due opere costituisce per l'altra una presenza costante anche nell'assenza, sviluppando così su un livello diverso un principio cardine dell'estetica ovidiana ampiamente indagato da Hardie¹⁴⁰. I *Fasti* sono iscritti nelle *Metamorfosi* (e viceversa) sia attraverso reduplicazioni e tracce, sia in forma di sostituzioni e lacune: l'organicità del dittico invita non solo a leggere le due metà l'una alla luce dell'altra, ma anche a cogliere in ciascun poema l'ombra dell'altro.

¹³⁹ L'esaustività è riconosciuta come tratto della poesia ovidiana già in Mariotti 1957: 623, 628.

¹⁴⁰ Hardie 2002a; cfr. anche Noller 2021: 282-283.

CAPITOLO 5.

Strutture

Le menzioni di *Metamorfosi* e *Fasti* nella poesia dell'esilio sono tanto mistificanti quanto precise: nei *Tristia* entrambe le opere sono richiamate con riferimento del numero di libri che le compongono. Nella prima elegia del primo libro e nell'ultima del terzo, le *Metamorfosi* sono presentate come *ter quinque uolumina* (*trist.* 1.1.117, 3.14.19)¹, mentre alla fine del secondo libro i *Fasti* vengono indicati come *sex totidemque libelli* (*trist.* 2.549)². L'attenzione a questi dati bibliometrici, citati come tratti identificativi dei due poemi, ne sottolinea il valore programmatico: in entrambi i casi, infatti, il numero di libri individua i principali modelli strutturali. Le due esadi ossia le sei coppie in cui si articolano i *Fasti* non riproducono solo l'organizzazione del calendario secondo la tradizione antiquaria, epigrafica e astronomica, ma richiamano anche la scansione binaria tipica dell'elegia eziologica e dell'epica didascalica (*Aitia*, *De rerum natura*, *Georgiche*)³. Dall'altra parte, le tre pentadi in cui si dispongono i libri delle *Metamorfosi* concretizzano il richiamo proemiale alla storia universale, combinando la tripartizione delle opere cronografiche all'andamento per pentadi della tradizione storiografica, ma anche richiamando il prototipo degli *Annales* di Ennio, che nella prima edizione contavano proprio quindici libri⁴.

I due poemi in dittico adottano dunque architetture opposte e afferenti a modelli strutturali assai diversi, ma un confronto interno al *corpus* ovidiano suggerisce di leggere nel rapporto tra pentadi ed esadi o coppie anche una forma di interconnessione. Quando il poeta espande le *Heroides* con una nuova serie di epistole, alla prima raccolta, organizzata in tre libri contenenti cinque lettere ciascuno, si aggiungono sei nuovi componimenti, distribuiti in tre coppie di missiva e risposta⁵. Questa interconnessione è corroborata anche dall'inversione reciproca delle affiliazioni strutturali: come ha notato Merli, infatti, le *Metamorfosi* sostituiscono la base sei, tipica dell'epica, con un multiplo di cinque che evoca le raccolte ovidiane di poesia elegiaca; viceversa, Kenney ha ribadito

¹ L'antitesi è in entrambi i casi coi tre libri dell'*Ars*: *trist.* 1.1.111-112, 3.14.17-18. Su *ter quinque* cfr. Vogel 2014: 277-283.

² Per il problema della seconda esade cfr. Appendice III. Sui numerali seguiti da *totidem* cfr. Vogel 2014: 169-170, 284.

³ L'organizzazione per coppie, risalente a Romolo (*fast.* 1.28 *menses quinque bis*), trova riscontro nell'etimologia dei mesi: *fast.* 1.39-44, 3.149-150, 4.129-130, 5.75-79, 6.87-88. Il calendario zodiacale prevede due gruppi di sei segni: *met.* 2.18, 6.571; cfr. Vogel 2014: 266-272. Per la tradizione epigrafica si vedano in particolare i *Fasti Magistrorum Vici*: cfr. Degrassi 1963: 90-98, Rüpke 1995: 58-63. Sul rapporto con i modelli didascalici ed eziologici cfr. Farrell 2008.

⁴ Johnson 2008: 24-25; per pentadi e decche come unità tipica della storiografia cfr. Vasaly 2002: 278-279. Sul rapporto strutturale con gli *Annales* cfr. Hofmann 1986: 223-226, Feeney 1999: 16-17, 27-28, Wheeler 1999: 24, Farrell 2008.

⁵ Donninelli 2024a: 103. Jäger 1967: 159-160 nota che il rapporto di 3:2 è frequente nei dittici ovidiani: cfr. e.g. *am.* 3.11.

5. Strutture

che l'articolazione in due esadi pone i *Fasti* sulla scia dell'*Eneide*⁶. Un simile rovesciamento speculare può inoltre aprire prospettive diverse sull'organizzazione interna di ciascuna opera: da un lato, il fatto che la definizione *sex totidemque libelli* indichi tanto due esadi quanto sei coppie invita a interpretare allo stesso modo anche l'espressione *ter quinque uolumina*, cioè a rintracciare nelle *Metamorfosi* una struttura in cinque triadi che si affianca a quella in tre pentadi; dall'altro lato, proprio la possibile organizzazione per triadi del poema delle trasformazioni si riverbera sui *Fasti*, mettendo in risalto vari elementi che scandiscono anche il poema calendariale in gruppi di tre libri⁷.

Le architetture complessive di *Metamorfosi* e *Fasti* non solo vanno a sistema tra loro, ma innescano anche una dialettica di complementarità: la sinergia che emerge fin da questo livello macroscopico (ma non superficiale) invita dunque a esplorare più nel dettaglio il rapporto tra le strutture delle due metà del dittico. Tale confronto mette subito a fuoco il diverso peso che l'architettura generale ha nelle due opere: mentre l'organizzazione dei *Fasti* per coppie di libri viene ribadita attraverso simmetrie assai evidenti⁸, l'articolazione delle *Metamorfosi* in tre pentadi risulta invece costantemente obliterata nello sviluppo del testo, tanto da imporsi solo a stento nel dibattito critico sulla struttura del poema⁹.

Il contrasto tra la struttura rigida e perspicua dei *Fasti* e quella fluida e sfuggente nelle *Metamorfosi* prende forma in due *ekphraseis* dal chiaro valore metapoetico che entrano in dialogo a livello del dittico. Vari studiosi hanno interpretato come rappresentazione della progressione narrativa dell'opera la descrizione del labirinto costruito da Dedalo per nascondere il Minotauro (*met.* 8.157-168):

destinat hunc Minos thalami remouere pudorem
multiplicique domo caecisque includere tectis.
Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis
ponit opus turbatque notas et lumina flexa 160
ducit in errorem uariarum ambage uiarum.

⁶ Merli 2004b, Kenney 2005; cfr. già Herbert-Brown 1994: 1-2, 7, Stok 2000: 122, Schiesaro 2002: 72.

⁷ L'organizzazione in cinque triadi, adottata per esempio nell'edizione Valla, è quella postulata per gli *Annales* di Ennio: per una sintesi della ricostruzione attenta ai suoi limiti speculativi cfr. Elliott 2013: 38-40, 298-303. Sulla ripartizione dei *Fasti* in triadi cfr. Murgatroyd 2005: 252-253. Per le articolazioni strutturali secondarie si veda il caso emblematico dell'*Eneide*, in cui accanto alle due esadi si riconoscono anche tre gruppi di quattro libri: cfr. Farrell 2021: 197-287.

⁸ Braun 1981: 2346-2352, Barchiesi 1994: 51, Holzberg 1997: 160, 161-178, Hübner 1999, Pasco-Pranger 2006: 114-117, Badura 2022: 82-89.

⁹ L'interpretazione in tre pentadi è elaborata da Riexs 1980 e Bartenbach 1990: 306-318; cfr. Holzberg 1997: 124, 126-153, Tissol 2002: 315-317, von Albrecht 2014: 83-93, 95-102, Bitto 2019: 145-146, Behm 2022: 370-371. Per posizioni scettiche cfr. Galinsky 1975: 79-107, Solodow 1988: 9-36, Schmidt 1991: 79-86. Un bilancio critico è fornito da Tsitsiou-Chelidoni 2003: 11-23, Behm 2022: 13-16. Sulla divisione in tre epoche, non sempre corrispondenti alle tre pentadi, cfr. Ludwig 1965: 81-82, Galinsky 1975: 85-86, Tronchet 1998: 265-270, Wheeler 2002: 182, Cole 2008: 76-78, 97-99, Kenney 2009: 146.

non secus ac liquidis Phrygius Maeandros in undis
 ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque
 occurrensque sibi uenturas aspicit undas
 et nunc ad fontes, nunc ad mare uersus apertum 165
 incertas exercet aquas, ita Daedalus implet
 innumeras errore uias uixque ipse reuerti
 ad limen potuit; tanta est fallacia tecti.

La *multiplex domus* e i *caeca tecta* progettati da Dedalo si fondano su una deliberata complicazione della struttura (*ponit opus turbatque notas*): l'opera assume la tortuosità del fiume Meandro, il cui corso incerto cambia continuamente direzione (*ambiguo lapsu refluitque fluitque*). I percorsi molteplici e confusi (*uariarum ambage uiarum, innumeras errore uias*), capaci di imprigionare lo stesso creatore (*uixque ipse reuerti ad limen potuit*), ma soprattutto il carattere giocoso di questa complessità (*ludit*) si prestano bene a descrivere l'esperienza di lettura delle stesse *Metamorfosi*¹⁰.

Nell'altra metà del dittico, Dedalo trova una controparte in Mamurio Veturio, che forgia le copie dell'*ancile* ottenuto da Numa (*fast.* 3.377-384):

idque ancile uocat, quod ab omni parte recisum est,
 quaque notes oculis angulus omnis abest.
 tum, memor imperii sortem consistere in illo,
 consilium multae calliditatis init: 380
 plura iubet fieri simili caelata figura,
 error ut ante oculos insidiantis eat.
 Mamurius, morum fabraene exactior artis
 difficile est, illud, dicere, clausit opus.

La precisa corrispondenza nell'esaltazione della tecnica ingegneristica (*fast.* 3.383 *fabraene exactior artis* ~ *met.* 8.159 *fabrae celeberrimus artis*) invita ad approfondire le analogie tra i due personaggi¹¹. Come Minosse chiede a Dedalo di trovare una soluzione per nascondere il Minotauro, così Numa si avvale dell'abilità di Mamurio Veturio per tenere al sicuro l'*ancile*: il *monstrum* inviato dagli dei è di segno opposto, ma in entrambi i casi va celato attraverso un inganno (*fast.* 3.382 *error ut ante oculos insidiantis eat* ~ *met.* 8.160 *lumina flexa ducit in errorem*)¹².

¹⁰ Barchiesi 1994: 246-247, Tsitsiou-Chelidoni 2003: 142-147, Boyd 2006: 176-184, Kenney 2009: 146-147. Lo statuto metapoetico di Dedalo in Ovidio e nel resto della poesia augustea è ampiamente esplorato in Sharrock 1994: 87-195.

¹¹ Bömer 1977: 60, Kenney 2011: 323, Ursini 2024: 461 (senza altri paralleli). L'espressione *clausit opus* (*fast.* 3.384), che suona inconsueta (Heyworth 2019: 157, Ursini 2024: 460), fonde quella che introduce l'*ekphrasis* del labirinto (*met.* 8.160 *ponit opus*) con il campo semantico su cui insiste il resto del passo (*met.* 8.158 *includere*, 170 *clausit*, 185 *clausus erat*).

¹² Il dialogo tra i due brani è ulteriormente corroborato dal riferimento all'uccisione rituale di bovini poco prima (*met.* 8.152-153 ~ *fast.* 3.375-376) e dal catasterismo della Corona di Arianna subito dopo (*met.* 8.174-182 ~ *fast.* 3.459-516).

5. Strutture

Questo dialogo tra Dedalo e Mamurio Veturio apre due percorsi interpretativi, entrambi dal valore metapoetico. Da un lato, le due metà del dittico offrono rappresentazioni antitetiche degli artisti e del loro rapporto con il potere: Mamurio, figura di specchiata moralità (*fast.* 3.383), riceve da Numa una ricompensa e il suo nome viene inserito nel *carmen saliare* (*fast.* 3.385-392); Dedalo desidera invece fuggire dal potere che lo tiene in esilio lontano dalla patria (*met.* 8.183-187), forse a motivo di un'antica colpa che viene rivelata solo alla fine (*met.* 8.240 *longum tibi, Daedale, crimen*), ma il tentativo si risolve nella tragedia di Icaro, che dà nome a un braccio di mare e a una località (*met.* 8.229-235)¹³. Dall'altro lato, le opere dei due ingegneri riflettono le opposte strutture dei testi in cui sono inserite: Dedalo costruisce un tortuoso labirinto che rappresenta la struttura imprevedibile e aperta delle *Metamorfosi*, mentre Mamurio forgia svariate copie (secondo la tradizione proprio dodici) di uno scudo senza angoli e smussato su tutto il perimetro, replicando l'articolazione ben segmentata e modulare dei libri dei *Fasti*¹⁴.

Un secondo esempio di *ekphrasis* metapoetica invita però a sfumare la netta contrapposizione tra le strutture dei due poemi. La gara di tessitura tra Aracne e Minerva produce un dittico di arazzi che reagiscono l'uno all'altro declinando il medesimo tema in direzioni opposte (*met.* 6.70-128): se Aracne raffigura dei che si trasformano per compiere violenza sugli uomini, Minerva rappresenta invece uomini puniti con la metamorfosi per aver affrontato gli dei. Le soluzioni narrative opposte adottate nelle due opere sembrano replicare quelle che caratterizzano i due poemi in dittico: non è difficile riconoscere nell'arazzo della giovane artista, in cui varie scene si giustappongono in una ripetizione cumulativa, una replica della struttura delle *Metamorfosi*, mentre quello della dea segue un preciso disegno geometrico che rispecchia l'articolazione ordinata dei *Fasti*¹⁵. Come hanno però ribadito le numerose interpretazioni metapoetiche della doppia *ekphrasis*, il valore riflessivo rispetto alle *Metamorfosi* non si limita alla sola tela di Aracne ma si estende anche a quella di Minerva: i due arazzi riproducono aspetti diversi del poema in cui sono inseriti, scomponendo gli elementi che si intrecciano nell'opera e illustrandone così le tensioni¹⁶. In questo senso, l'antitesi tra le tele in termini di principi strutturali esplicita il contraddittorio equilibrio compositivo delle *Metamorfosi*, in cui una precisa intelaiatura complessiva convive con una spiccata libertà narrativa.

¹³ Per Dedalo nella poesia dell'esilio cfr. Sharrock 1994: 168-173, Martorana 2016: 184-192.

¹⁴ Sulla forma dell'*ancile*, che sembra discostarsi da quella presupposta in altre fonti antiquarie, cfr. Santini 2004b, Heyworth 2019: 156. Sulla tradizione dei dodici *ancilia* cfr. Liv. 1.20.4, Plut. *Num.* 13.3; la connessione col numero di mesi è esplicitata in Lyd. *mens.* 4.2, cfr. Stok 2004: 71-72. Per un'altra interpretazione metapoetica cfr. Gee 2000: 41-46. Più in generale sul carattere autoriflessivo della figura di Mamurio cfr. Šterbenc Erker 2023: 197-198.

¹⁵ Sui principi organizzativi contrapposti dei due arazzi cfr. Fabre-Serris 1995: 301-311, Rosati 2002: 292-296 (cfr. anche Rosati 2009a: 258, 263 e Rosati 2022: 68-72), Hardie 2004: 161, von Albrecht 2014: 115-116.

¹⁶ Leach 1974: 117-118, Lausberg 1982: 115-116, Feeney 1991: 191-193, Tronchet 1998: 403-408, Wheeler 2000: 4, Hardie 2002a: 176, Galasso 2023a: 88, 105-106. Per la lettura metapoetica cfr. anche Galinsky 1975: 82-83, Hofmann 1986: 230-234, Harries 1990, Vincent 1994, Feldherr 2010: 42-43.

La prospettiva suggerita dal dittico di arazzi di Aracne e Minerva si può dunque estendere al dittico formato dai due poemi. Il dialogo con i *Fasti* non rimarca solo per contrasto la gestione fluida dell'architettura generale delle *Metamorfosi*, ma mette a fuoco la tensione strutturale che anima l'opera: per esempio, l'analogia con gli ampi proemi metaletterari che aprono ogni libro del poema calendariale mette a fuoco il ruolo di cesura svolto dalle vaste sezioni metapoetiche alla fine di ciascuna pentade (*met.* 5.341-661, 10.148-739, 15.75-478). Viceversa, il rapporto con le *Metamorfosi* non pone in evidenza solo la rigidità dell'articolazione dell'altra metà del dittico, ma ne fa emergere anche il dinamismo: le oblitterazioni che costantemente dissimulano la segmentazione del poema delle trasformazioni invitano a non sottovalutare il ruolo di sconfinamenti e transizioni ardite nella perspicua scansione dei *Fasti*. Al di sotto dell'antitesi superficiale tra le due metà del dittico, la complementarità tra *Fasti* e *Metamorfosi* invita a rintracciare la medesima tensione nell'architettura di entrambi i poemi tra la definizione di uno schema preciso e la sua manipolazione. L'obiettivo di questo capitolo è dunque ridiscutere le principali strategie strutturali dei due testi mostrando spazi di convergenza e contaminazioni reciproche. Questa analisi può aprire spazi interpretativi nuovi soprattutto rispetto al rapporto tra *fabula* e intreccio e tra continuità e discontinuità del racconto¹⁷.

5.1. La reinvenzione narrativa del tempo

Comprendendo un ampio numero di episodi assai eterogenei, né i *Fasti* né le *Metamorfosi* si possono strutturare attorno a una trama in senso aristotelico: entrambi i poemi adottano piuttosto come principio organizzativo una vasta intelaiatura temporale, rispettivamente il calendario romano e la storia universale. Queste due strutture complessive non sono solo ben diverse tra loro, ma vengono anche gestite in maniera chiaramente divergente. L'intelaiatura calendariale dei *Fasti* si presenta in modo costrittivo e il narratore esibisce la sua adesione diligente e scrupolosa: il poema è scandito ritmicamente da espressioni al gerundivo che introducono in modo formulare ricorrenze religiose e osservazioni astronomiche (cfr. e.g. *fast.* 2.685 *nunc mihi dicenda est regis fuga. traxit ab illa | sextus ab extremo nomina mense die*)¹⁸. In questo senso il poema si mantiene programmaticamente in parallelo con il calendario, rivendicando un'attenta sincronia che porta quasi a identificare l'uno e l'altro: *cum carmine crescit et annus* (*fast.* 2.1)¹⁹. Per converso, nelle *Metamorfosi* la traiettoria della storia

¹⁷ In questa sezione sviluppo alcune riflessioni avviate in Donninelli c.d.s. (b).

¹⁸ Robinson 2003: 609, Robinson 2011: 436. Il procedimento appartiene alla poesia didascalica: cfr. e.g. *Lucr.* 6.979-980 *hoc etiam superest, ipsa quam dicere de re | aggredior quod dicendum prius esse uidetur*, *Verg. georg.* 1.160 *dicendum est quae sint duris agrestibus arma*; cfr. anche Hirt 2022: 189-190, 238.

¹⁹ Questo aspetto è esplorato da Volk 1997, che mette in luce il rapporto con la tradizione didascalica; cfr. anche Stok 2000: 116, Hirt 2022: 64-65, 91. Per la matrice lucreziana cfr. Schiesaro 1994: 97. Sulla stretta assimilazione del poema al calendario cfr. Porte 1985: 40-46, Stok 2000: 113, Pasco-Pranger 2006: 98-111, 117-125, Pfaff-Reydellet 2019: 160-161.

5. Strutture

universale è sovvertita in modo vistoso: la progressione genealogica viene puntualmente elusa e rimpiazzata da connessioni orizzontali, secondo un principio di montaggio analogico²⁰. A questo si aggiunge una spiccata inclinazione alla manipolazione narrativa del tempo, attraverso ellissi e dilatazioni, prolessi e analessi e in modo particolare attraverso il frequente ricorso alle narrazioni secondarie²¹. Rispetto al principio del *nunc mihi dicendum* secondo cui si articolano i *Fasti*, le *Metamorfosi* propongono uno sviluppo arbitrario e imprevedibile, affidato al virtuosismo quasi capriccioso che il narratore enuncia fin dal proemio: *fert animus (met. 1.1)*²². Se quindi le intelaiature temporali delle due opere si possono accostare in qualche misura a una trama, il confronto fa emergere un netto contrasto nell'equilibrio tra *fabula* e intreccio: quanto più i *Fasti*, in virtù della loro impostazione didascalica, si attengono accuratamente all'intelaiatura calendariale, tanto più le *Metamorfosi* manipolano in modo libero e creativo la loro architettura diacronica per ottenere precisi effetti narrativi²³.

Allo stesso tempo, però, una lettura in dittico dei due poemi invita anche a sfumare questa contrapposizione in una dialettica più complessa. L'ultima ricorrenza di gennaio ricordata nei *Fasti*, prima che il libro si concluda insieme al mese (*fast. 1.724 cumque suo finem mense libellus habet*), è la commemorazione della dedica dell'ara *Pacis* (*fast. 1.709-710*):

ipsam nos carmen deduxit Pacis ad aram:

haec erit a mensis fine secunda dies.

L'espressione ribadisce come sia l'architettura del poema a guidarne lo sviluppo narrativo, ma il verbo *deduco* innesca un rispecchiamento inatteso con il proemio delle *Metamorfosi*, in cui il narratore chiede agli dei di guidare la progressione cronologica del canto (*met. 1.2-4*):

²⁰ Il principio genealogico è esplorato in Cole 2004 e Cole 2008; cfr. anche Grewing 2017: 150-153, Videau 2019: 482-496, Walter 2019: 627, 643-644; per i rapporti coi mitografi cfr. Cameron 2004: 279-286, Álvarez – Iglesias 2017. Sulla sua elusione cfr. Hardie 1993: 94, Wheeler 2000: 53-54, Gildenhard – Zissos 2004: 66-67, Barchiesi 2005: CXXXVIII, Barchiesi 2020: 18-19. Per il montaggio analogico cfr. Coleman 1971, Galinsky 1975: 86-91, 96, Gordesiani 1985: 198-201, Solodow 1988: 16-17, Fabre-Serris 1995: 362-364, Tronchet 1998: 451-463, Rosati 2002: 277, Videau 2019: 390-406.

²¹ Per la metadiegesi cfr. Rosati 1994: 10, 18, Granobs 1997: 19-23. Su analessi e prolessi cfr. Tronchet 1998: 127-179.

²² Sull'espressione *fert animus* cfr. Klein 2022; cfr. anche Buchheit 1966: 83-84, Holzberg 1998: 90-91, Wheeler 1999: 8, von Albrecht 2014: 141-142. Per le *Metamorfosi* come *capriccio* in senso musicale cfr. Coleman 1971: 472, 476; cfr. anche Schiesaro 2002: 73 sull'analogia con i difetti di Ovidio declamatore (*Sen. contr. 2.2.9 sine certo ordine per locos discurrebat*). Il ruolo del narratore come principio strutturale è ribadito da Galinsky 1975: 99, Solodow 1988: 37-73, Rosati 1994: 9.

²³ Schiesaro 2002: 68 «Jumping from one point of the mythical fabric to another without any apparent concern for time and space, Ovid has constructed an image of the universe which is almost monodimensional, and stands as a challenge to the careful articulation of chronology ostensibly celebrated in *Fasti*. [...] the history of the world and, for that matter, of Rome, can be couched in the (at least superficially) reassuring structure of the religious calendar, or rassembled by free association following the chaotic thread of the *Metamorphoses*». Sull'applicazione del concetto di trama alla poesia didascalica cfr. Schiesaro 1994: 81-83, Badura 2022: 103. Un'antitesi tra le trame dei poemi è proposta da Hirt 2022: 63.

di coeptis (nam uos mutastis et illa)
 aspirate meis primaque ab origine mundi
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

Questa corrispondenza mette a fuoco il ribaltamento del ruolo della struttura tra le due opere: se nelle *Metamorfosi* il *carmen* è oggetto agito, nei *Fasti* diventa soggetto agente²⁴. Al contempo, però, la passività del narratore nel poema calendariale fa emergere anche quella della sua controparte nell'altra metà del dittico: non è infatti il narratore delle *Metamorfosi* a guidare il canto, ma gli dei, ai quali si deve del resto anche la trasformazione del progetto originario. La libertà del poeta nel condurre il poema delle trasformazioni non è dunque assoluta e deve fare i conti con altre istanze, rappresentate secondo la tradizione epica dagli dei²⁵.

Proprio questo principio trova riscontro nei *Fasti* appena prima del brano dedicato all'*ara Pacis*. Non trovando nel calendario un'indicazione per le *feriae Sementiuae* il poeta si interrompe, ma interviene la Musa a guidare la progressione del testo (*fast.* 1.657-662):

ter quater euolui signantes tempora fastos,
 nec Sementiua est ulla reperta dies;
 cum mihi (sensit enim) «lux haec indicitur – inquit
 Musa – quid a fastis non stata sacra petis? 660
 utque dies incerta sacri, sic tempora certa,
 seminibus iactis est ubi fetus ager».

Quando la stringente intelaiatura calendariale sembra venire meno, le esigenze strutturali dei *Fasti* sono espresse dalla Musa, che interrompe il poeta prendendo direttamente la parola. Tuttavia la collocazione del brano proposta dalla dea non è affatto precisa: questa indeterminatezza mette a fuoco l'arbitrio del poeta nel collocare una celebrazione per Tellus e Cerere subito prima di quella per l'*ara Pacis*, con una chiara progressione che culmina in un esplicito raccordo (*fast.* 1.704 *Pax Cererem nutrit, Pacis alumna Ceres*)²⁶. In quest'ottica, l'espressione *ipsum nos carmen deduxit* che apre il passo successivo sembra esplicitare lo sviluppo tematico del poema più che i condizionamenti

²⁴ Il rovesciamento è notato in Hinds 1987a: 20. Nelle scene metapoetiche, il verbo *deducere* è associato al controllo autoriale: cfr. *met.* 4.36 (Minieidi), 6.69 (Aracne e Minerva).

²⁵ L'equilibrio tra soggettività autoriale e iniziativa divina è discusso da Gildenhard – Zissos 2000a: 70 e O'Hara 2004; cfr. anche Rosati 2001: 40 «un *epos* 'nonostante gli dei'». Sulle divinità come istanze metanarrative nella tradizione epica cfr. Farrell 2021: 48-59 a proposito del ruolo di Giunone nell'*Eneide*. Schiesaro 2014: 100 propone anche una lettura 'passiva' di *fert animus* alla luce della sua ripresa all'inizio del brano di Fetonte (*met.* 1.775 *si modo fert animus*).

²⁶ Sulla scelta deliberata del contesto in cui inserire il brano cfr. Merli 2018: 409-416. La breve sezione che separa di due passi, dedicata al restauro del tempio di Castore e Polluce da parte di Tiberio (*fast.* 1.705-708), è con buona probabilità un'aggiunta da datare alla revisione del poema in esilio: cfr. Green 2004a: 319; cfr. anche Appendice III.

5. Strutture

strutturali a cui è sottoposto. Alla luce di questo intervento della Musa nei *Fasti*, che maschera e legittima un'iniziativa arbitraria del poeta, ci si può chiedere quanto anche nelle *Metamorfosi* gli dei invocati all'inizio come responsabili della progressione dell'opera e messi in scena soprattutto per motivare le transizioni non siano altro che un travestimento della capricciosa libertà dell'autore.

Accanto alla dissimilazione contrastiva, dunque, la prospettiva del dittico genera anche cortocircuiti imprevisi tra le indicazioni metanarrative dei due poemi: l'iper-determinazione strutturale dei *Fasti* si specchia nella progressione arbitraria delle *Metamorfosi*. Riflettendosi l'una sull'altra, le due opere non solo fanno affiorare reciprocamente principi organizzativi diversi da quelli dichiarati, ma mettono anche a fuoco la tensione condivisa tra *fabula* e intreccio.

Il racconto giusto al momento giusto

Un buon punto di partenza per esplorare questa dinamica di rispecchiamento è la gestione dei rinvii interni. Tra le eziologie dei *Matronalia* fornite da Marte il primo marzo, la prima riguarda il rapporto tra le Sabine e il dio della guerra (*fast.* 3.179-230), ma la narrazione del rapimento delle donne da parte di Romolo durante i *Consualia* viene rimandata alla trattazione di tale festa (*fast.* 3.199-200)²⁷:

festa parat Conso. Consus tibi cetera dicet
illa facta die cum sua sacra canes.

Questo tipo di rinvio, con cui il narratore interno interrompe una possibile digressione rimandando la trattazione a un momento più opportuno, trova un parallelo nelle *Metamorfosi* quando Aretusa posticipa a un'altra occasione il racconto della propria storia (*met.* 5.498-501)²⁸:

mota loco cur sim tantique per aequoris undas
aduehar Ortygiam, ueniet narratibus hora
tempestiua meis, cum tu curaque leuata
et uultus melioris eris

Il rimando nei *Fasti* si basa sulla necessità di rispettare la struttura calendariale, che assegna a ogni episodio una specifica posizione all'interno del poema (*sua sacra*). Questa esigenza trova riscontro anche nelle *Metamorfosi* (*hora / tempestiua*), in cui però il condizionamento non è dato dal rispetto dell'intelaiatura temporale, bensì dall'appropriatezza del contesto narrativo (*narratibus*)²⁹.

²⁷ La congettura *canet* di Gronovius, accettata da AWC 1997, non è necessaria: cfr. Ursini 2024: 293-294. Inoltre, al posto della lezione *dum* di AU, preferisco *cum* di Z: cfr. *fast.* 3.57 *uester honos ueniet cum Larentalia dicam*.

²⁸ Il parallelo è colto da Bömer 1976: 354.

²⁹ Rosati 2002: 283-284, Rosati 2009a: 217, Galasso 2022a: 500-501. Sulla consapevolezza metanarrativa di Aretusa cfr. anche Bessone 2020.

Il momento giusto, infatti, arriverà solo dopo il ricongiungimento tra Cerere e Proserpina, quando la dea ormai serena chiederà di ascoltare il racconto di Aretusa (*met.* 5.572-576):

exigit alma Ceres, nata secura recepta,
 quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.
 conticuere undae, quarum dea sustulit alto
 fonte caput uiridesque manu siccata capillos 575
 fluminis Elei ueteres narrauit amores.

La vicenda di Aretusa, da possibile racconto nel racconto, si trasforma in un'appendice conclusiva: la vistosa dislocazione, che intreccia in modo carsico due storie in rapporto di analogia tematica, consente di massimizzare l'efficacia del racconto in funzione del contesto in cui si inserisce³⁰. I *Fasti* non arrivano a cantare i *Consualia* del mese di agosto, ma un raccordo confrontabile con quello delle *Metamorfosi* è fornito dalla sezione dedicata a Flora, che viene rinviata da fine aprile a inizio maggio (*fast.* 5.183-194):

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 loquimur, uernas efflat ab ore rosas)

Come nel caso di Aretusa, l'introduzione contiene una domanda sull'identità della dea (*ipsa doce quae sis ~ cur sis, Arethusa, sacer fons*) e descrive la circostanza narrativa (*conticuere undae ... ~ dum loquimur ...*), ma prima insiste ampiamente sull'appropriatezza della nuova collocazione del brano rispetto all'intelaiatura temporale del poema (*conuenit*): la formula al gerundivo (*ades ... celebranda*) esplicita il rapporto con la struttura calendariale e il canto del poeta in onore della dea viene posto in sincronia con i *ludi* teatrali e circensi a lei dedicati (*hoc quoque cum Circi munere carmen eat*)³¹.

³⁰ Rosati 2009b: 240-245 rintraccia nel movimento del racconto una mimesi del carattere carsico di Aretusa e Alfeo.

³¹ Basso 2022: 228-229, 231-233, Hirt 2022: 288; cfr. anche Donninelli 2023b: 172-173 sulla rielaborazione del motivo innodico del *bonus dies*. Sul ruolo macrostrutturale del rinvio di Flora cfr. §5.2.

5. Strutture

La corrispondenza tra condizionamento strutturale e oculata scelta narrativa che emerge a livello del dittico invita dunque non solo alla contrapposizione ma anche a riconoscere nell'uno le tracce dell'altra. Nel discorso di Marte, infatti, il rinvio del ratto delle Sabine non risponde solo all'appropriatezza calendariale, ma anche a una specifica esigenza narrativa: un racconto esteso oscurerebbe la specificità dell'episodio dell'intervento delle donne per porre fine alla guerra tra Romani e Sabini, che è strutturato proprio come rovesciamento al femminile della vicenda del rapimento³². Allo stesso modo, la dislocazione dell'ampia sezione di Flora nel mese di maggio non solo quadra con la collocazione dei *Floralia* a cavallo dei due mesi, ma anche con la rete tematica che attraversa il quinto libro³³. Viceversa, dietro la giustificazione narrativa del racconto rinviato di Aretusa nelle *Metamorfosi* si può riconoscere anche un preciso disegno strutturale: la fuga della ninfa narrata solo alla fine inverte la vicenda gemella di Ciane, la cui trasformazione è descritta durante il ratto di Proserpina e viene quindi solo richiamata con un accenno analettico al momento dell'arrivo di Cerere (*met.* 5.411-437, 465-467). Inoltre, come nota Hinds, la dislocazione della storia di Aretusa replica la struttura del modello: nell'*Inno omerico a Demetra*, infatti, il rapimento di Persefone viene raccontato una seconda volta proprio alla fine del testo³⁴.

Il cortocircuito tra i due rinvii interni mette dunque a fuoco la presenza in ciascun poema di principi strutturali alternativi e concorrenti rispetto a quelli dichiarati programmaticamente: da un lato, nelle *Metamorfosi* affiora una ricerca di equilibri strutturali dietro l'apparente flusso narrativo tortuoso e imprevedibile; dall'altro lato, il narratore dei *Fasti* approfitta in modo autonomo e creativo delle possibilità offerte dal calendario, scegliendo dove sviluppare il racconto per esteso e dove invece lasciare soltanto un rinvio per generare specifici effetti poetici³⁵.

L'emistichio con cui si apre il recupero della storia di Aretusa innesca un altro cortocircuito: l'espressione *exigit alma Ceres* trova un riscontro pregnante nei *Fasti* proprio nell'avvio del racconto del ratto di Proserpina in occasione dei *Cerealia*: *exigit ipse locus raptus ut uirginis edam* (*fast.* 4.417)³⁶. Proprio il parallelo con le *Metamorfosi* illustra come in questa circostanza l'esigenza che guida la strutturazione del poema non è quella calendariale, ma quella narrativa: la formula *nunc locus* che nella poesia didascalica scandisce l'aderenza all'articolazione strutturale, in particolare dopo deviazioni e parentesi, viene puntualmente ribaltata nell'avvio di una digressione gratuita e pressoché smisurata nell'economia del libro³⁷.

³² *fast.* 3.197 *patriamque dedi, tibi Romule, mentem ~ 212 consilium uobis forte piumque dabo*. Sul brano cfr. Landolfi 2008. In tal senso il rinvio si distingue da una semplice rimozione, su cui cfr. Hinds 1992: 102-105, 134-139.

³³ Newlands 1995: 104-123, Boyd 2000a, Littlewood 2001: 925-935, Stok 2010: 106-111; cfr. anche Braun 1981: 2363-2368.

³⁴ Hinds 1987a: 91-93; cfr. anche Zissos 1999: 103.

³⁵ Braun 1981: 2354-2356, Robinson 2007: 148-149, Hirt 2022: 121-125; cfr. anche Hinds 1992: 90-91, Schiesaro 2002: 66.

³⁶ Il parallelo è registrato da Bömer 1976: 373.

³⁷ Barchiesi 1994: 65, Hirt 2022: 173. Per *nunc locus* cfr. *Lucr.* 2.184, *Verg. georg.* 2.177; cfr. Bömer 1958: 244.

Un ulteriore rovesciamento si ha nella ripresa di questo emistichio più avanti nello stesso libro per introdurre il racconto della fondazione di Roma in occasione dei *Palilia* (*fast.* 4.807-808)³⁸:

ipse locum casus uati facit: Urbis origo
uenit; ades factis, magne Quirine, tuis

Anche in questo caso l'espressione avvia una sezione narrativa, ma qui la necessità calendariale è assai più chiara (*Urbis origo uenit*). Ciò che stupisce è l'inversione del rapporto tra i termini: *locus* indica l'opportunità offerta al poeta anziché il condizionamento strutturale, che si esprime in modo inatteso come *casus*³⁹. Questo riferimento straniante alla casualità si può accostare a una modalità di transizione tipica dell'altra metà del dittico, che collega per esempio la nascita di Bacco alla trasformazione di Tiresia (*met.* 3.316-320):

dumque ea per terras fatali lege geruntur
tutaque bis geniti sunt incunabula Bacchi,
forte Iouem memorant diffusum nectare curas
seposuisse graues uacuaque agitasse remissos
cum Iunone iocos

La connessione è preparata in termini epici con il riferimento alla sincronia temporale (*dumque ea ... geruntur*) e l'accento alla *lex fatalis* che richiama una stringente necessità nello sviluppo della storia⁴⁰. Tuttavia la transizione si realizza secondo un principio di assoluta casualità marcato da *forte*, che segna l'inizio di una storia sostanzialmente slegata.

Queste inaspettate sovrapposizioni che emergono in una lettura in dittico mostrano come i parametri di condizionamento strutturale (*exigit, locus*) e libertà narrativa (*casus, forte*) tendano a convergere in entrambe le opere. Nei *Fasti*, infatti, la narrazione della fondazione di Roma non è affatto un caso, ma il poeta cerca di presentare l'intelaiatura calendariale come un semplice punto di partenza da sviluppare con autonomia e originalità. Nelle *Metamorfosi*, invece, non è affatto per caso che dopo il racconto della morte di Semele e della gestazione di Bacco da parte di Giove il padre degli dei discuta con Giunone su quale sia il sesso a cui sia concesso di provare più piacere nell'amplesso: la 'sprezzatura' della transizione dissimula un calcolato nesso sintagmatico⁴¹.

³⁸ Bömer 1958: 279, Fantham 1998: 242, Boyd 2003: 31.

³⁹ Il termine va inteso come *simplex pro composito (occasio)*, ma in questa accezione si trovano paralleli solo in Sallustio e Tacito: cfr. *OLD* s.v. *casus*, 7. Sull'uso di *locus* cfr. anche *fast.* 2.861 *locum tua tempora poscunt*.

⁴⁰ Per i riscontri epici cfr. Bömer 1969: 531.

⁴¹ Sulla non casualità del caso nella narrazione ovidiana cfr. Rosati 2002: 289-291, Rosati 2009a: 145; cfr. già Mariotti 1957: 625. Il principio di casualità introduce anche alcuni narratori secondari dei *Fasti*, in analogia con *met.* 11.751: cfr. Miller 2002a: 175, Merli 2018: 407-408.

5. Strutture

Tenere il tempo

Mentre la transizione al racconto della fondazione di Roma durante i *Palilia* simula una certa libertà rispetto all'intelaiatura calendariale, l'introduzione della festa ribadisce invece il condizionamento strutturale del poema (*fast.* 4.721-722):

nox abiit oriturque aurora: Parilia poscor;
non poscor frustra, si fauet alma Pales.

L'urgenza di mantenere il poema in sincronia con la progressione dell'anno viene espressa con il verbo *poscor*, che trova riscontro nelle *Metamorfosi* nelle parole del Sole prima della partenza di Fetonte (*met.* 2.142-144)⁴²:

dum loquor, Hesperio positas in litore metas
umida nox tetigit. non est mora libera nobis;
poscimus et fulget tenebris Aurora fugatis.

Il contatto, sottolineato dalle immagini topiche della fine della notte e dell'arrivo dell'aurora, imposta il condizionamento strutturale come necessità di rispettare una certa corrispondenza tra tempo della storia e tempo del racconto. Questa simultaneità è esplicitata nell'incipit *dum loquor*, che nei *Fasti* esplicita il rapporto il procedere del canto e quello del calendario (*fast.* 4.163-164)⁴³:

dum loquor, elatae metuendus acumine caudae
Scorpis in uirides praecipitatur aquas.

Incarnando la progressione inderogabile del tempo, il Sole richiama dunque nelle *Metamorfosi* un principio strutturale caratteristico del poema calendariale. Per questo motivo diventa ancor più pregnante il fatto che proprio nell'episodio di Fetonte, come hanno mostrato Ingo Gildenhard e Andrew Zissos, si concentrino tutte le strategie più vistose con cui l'opera scompagina la linearità del tempo, dall'anacronismo all'inversione del cammino della storia universale con un ritorno al caos⁴⁴. Tale vanificazione del principio espresso dal Sole si riverbera anche sul passo dei *Fasti*: la descrizione dei riti dei *Palilia* contiene una serie di rinvii ad altri momenti dell'anno (*fast.* 4.25-26 ~ 2.19-30, 4.731-734 ~ 4.639-640) e l'origine della festa risale a prima della nascita di Roma, cioè a un tempo delle origini precedente a quello del calendario (*fast.* 4.801-806, 820).

⁴² Fantham 1998: 228, Montuschi 2005: 75-76; cfr. anche *fast.* 6.651 *et iam Quinquatrus iubeor narrare minores*.

⁴³ Fantham 1998: 123, Hirt 2022: 218-219. Per *dum loquor* a segnare il rapporto tra tempo degli eventi e tempo della narrazione cfr. Rosati 2007: 321 su *met.* 4.593; cfr. anche *met.* 8.609, 9.291.

⁴⁴ Gildenhard – Zissos 1999a; cfr. anche Feeney 1999: 18, Wheeler 1999: 118-119, Geitner 2021: 133-137, 141-146, 146-153.

Nelle *Metamorfosi* la possibilità di invertire la progressione del tempo viene messa in scena come terreno di scontro tra le divinità: dopo il ringiovanimento di Iolao e l'invecchiamento dei figli di Calliroe, molti dei pretendono di poter manipolare il tempo a vantaggio degli eroi ai quali ciascuno di essi è legato (*met.* 9.418-425). Il *murmur* diventa una vera *seditio* e Giove deve intervenire (*met.* 9.428-438)⁴⁵:

«o nostri si qua est reuerentia – dixit –
 quo ruitis? tantumne aliquis sibi posse uidetur
 fata quoque ut superet? fatis Iolaus in annos, 430
 quos egit, rediit; fatis iuuenescere debent
 Calliroe geniti, non ambitione nec armis.
 uos etiam, quoque hoc animo meliore feratis,
 me quoque fata regunt. quae si mutare ualerem,
 nec nostrum seri curuarent Aeacon anni, 435
 perpetuumque aeui florem Rhadamanthos haberet
 cum Minoe meo, qui propter amara senectae
 pondera despicitur nec quo prius ordine regnat».

Il passo ha una chiara rilevanza metapoetica: facendosi garante della legge del fato, Giove ribadisce la necessità di uno sviluppo cronologico del poema, che collasserebbe del tutto se ogni divinità potesse ringiovanire a suo piacimento gli uomini⁴⁶. Proprio il poeta, però, è il primo a trasgredire il monito del padre degli dei: non solo tutta la scena segue una vistosa inversione diegetica, con cui Alcmena racconta la nascita di Ercole subito dopo che ne è stata descritta la morte e l'apoteosi, ma anche il riferimento a Minosse con cui Giove convince gli dei a rispettare il fato fa ripartire la narrazione dal momento in cui l'eroe era ancora giovane e forte (*met.* 9.441-443 *qui, dum fuit integer aeui, | terruerat magnas ipso quoque nomine gentes. | tunc ...*).

La rigida struttura temporale che guida la progressione dei *Fasti* invita a prendere sul serio il valore metapoetico delle parole di Giove, la cui sottomissione al fato si specchia nello stringente condizionamento calendariale dell'altra metà del dittico (*me quoque fata regunt ~ fast.* 3.883-884 *Luna regit menses: huius quoque tempora mensis | finit Auentino Luna colenda iugo*). Allo stesso tempo, però, la possibilità del narratore delle *Metamorfosi* di invertire la progressione lineare del tempo trova una controparte in due punti ravvicinati del poema calendariale (*fast.* 3.791-794 ~ 3.849-852):

⁴⁵ Il brano rovescia il celebre passo dell'*Iliade* in cui Zeus vorrebbe sottrarre Sarpedone al destino di morte in duello con Patroclo, ma Hera lo mette in guardia dal rischio che poi anche altri dei desiderino violare il fato per salvare i propri figli (Hom. *Il.* 16.431-461). Sul brano cfr. Tronchet 1998: 115-116, Rosati 2001: 51-52, Galasso 2002, Kenney 2011: 440-442.

⁴⁶ Sul rapporto tra Giove e il fato nelle *Metamorfosi*, soprattutto alla luce dell'*Eneide*, cfr. Casali 2023a. Per Giove come figura riflessiva del narratore del poema cfr. Hardie 2023: 417.

5. Strutture

itur ad Argeos (qui sint, sua pagina dicat)
hac, si commemini, praeteritaque die.
stella Lycaoniam uergit declinis ad Arcton
Miluus: haec illa nocte uidenda uenit.

summa dies e quinque tubas lustrare canoras
admonet et forti sacrificare deo.
nunc potes ad solem sublato dicere uultu
«hic here Phrixiae uellera pressit ovis».

Nel primo caso, il rinvio in avanti della trattazione della cerimonia degli *Argei* (*fast.* 5.621-662) si salda a un ritorno indietro: la cerimonia si svolge già il giorno prima di quello a cui è arrivato il poema con la descrizione dei *Liberalia* (*praeteritaque die*) e in tale data viene collocato anche il catasterismo del Nibbio (*illa nocte*). Nel secondo caso, invece, in corrispondenza dell'ultimo giorno delle *Quinquatrus*, viene raccontato il catasterismo dell'Ariete, che riguarda però il passaggio del sole in questa costellazione il giorno prima (*nunc ~ heri*)⁴⁷. Nei due passi, l'inversione si inserisce in un momento di opacità del rapporto tra poema e calendario: da un lato il narratore si mostra in dubbio (*si commemini*), dall'altro il ritorno a un momento precedente è affidato al lettore (*potes ... dicere*)⁴⁸. Questi esempi di 'sprezzatura' esibiscono la reinvenzione della progressione calendariale: la duplice inversione costruisce un ricercato equilibrio strutturale, in cui alle celebrazioni di Bacco e Minerva seguono in modo parallelo due narrazioni di catasterismo. Seppur dunque in proporzioni opposte, tanto nelle *Metamorfosi* quanto nei *Fasti* alla progressione del tempo si affianca la possibilità di inversioni che creano strutture narrative diverse dall'architettura cronologica complessiva.

Nel brano dei *Palilia* il rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto non riguarda solo la sequenzialità lineare, ma anche il parametro della durata, come viene ribadito all'inizio della sezione eziologica (*fast.* 4.783-784):

expositus mos est; moris mihi restat origo:
turba facit dubium coeptaue nostra tenet.

L'ampia serie di spiegazioni multiple (*fast.* 4.785-806), che modula verso la lunga digressione sulla fondazione di Roma (*fast.* 4.807-862), crea infatti una notevole dilatazione narrativa (*coeptaue nostra tenet*). Questa annotazione sulla durata del canto rispetto al tempo cantato si può confrontare con le parole del Sole nel passo delle *Metamorfosi*, che si affretta a concludere il suo discorso perché la partenza del carro non può aspettare: *non est mora libera nobis*. Il rapporto con i *Fasti* ribadisce dunque come anche l'altra metà del dittico sia sensibile al rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto: lo sviluppo narrativo delle *Metamorfosi* non è del tutto arbitrario, ma va colto nel suo rapporto con il ritmo degli eventi narrati⁴⁹.

⁴⁷ Heyworth 2019: 245, 259.

⁴⁸ Per le due espressioni cfr. Ursini 2024: 802-803, 859-860.

⁴⁹ Per analoghi commenti metanarrativi cfr. *met.* 7.520 *neu longa ambage morer uos*, 10.679 *neue meus sermo cursu sit tardior ipso*; cfr. Rosati 2002: 284-285. Sulla *mora* nelle *Metamorfosi* cfr. Klein 2005.

Nelle *Metamorfosi*, però, il richiamo alla *mora* serve soprattutto a mettere a fuoco l'ampiezza della manipolazione: benché il Sole cerchi di rispettare la durata del giorno e della notte, la storia di Fetonte non porta solo a un sovvertimento dello scorrere del tempo naturale (*fast.* 2.329-332, 381-385), ma anche a un'immensa dilatazione del tempo del racconto, con un brano che inizia nel primo libro e occupa tutta la prima metà del secondo⁵⁰. Questa funzione del cenno al ritardo narrativo per marcare una deformazione macroscopica e capricciosa del tempo si può rintracciare anche nei *Fasti*. Nel poema calendariale, infatti, il narratore ribadisce spesso l'esigenza di contenere le digressioni, ma l'enunciazione stessa del principio fa emergere l'arbitraria gestione delle espansioni narrative⁵¹. Un caso pregnante è la sequenza di annotazioni astronomiche che si apre subito dopo le Calende di marzo (*fast.* 3.399-408):

tertia nox de mense suos ubi mouerit ortus
 conditus e geminis Piscibus alter erit. 400
 nam duo sunt: Austris hic est, Aquilonibus ille
 proximus; a uento nomen uterque tenet.
 cum croceis rorare genis Tithonia coniunx
 coeperit et quintae tempora lucis aget,
 siue est Arctophylax, siue est piger ille Bootes, 405
 mergetur uisus effugietque tuos.
 at non effugiet Vindemitor: hoc quoque causam
 unde trahat sidus parua docere mora est.

Il racconto del catasterismo del Vendemmiatore, introdotto come breve digressione (*parua ... mora*), si mantiene effettivamente stringato (*fast.* 3.409-414), ma proprio questo richiamo alla leggera dilatazione narrativa pone in evidenza per contrasto la compressione del tempo in tutta la sezione. Il ritmo delle albe e dei tramonti si fa serrato⁵² e per i Pesci e Boote vengono fornite solo essenziali integrazioni eziologiche delle ampie narrazioni dei catasterismi presenti nel libro precedente (*fast.* 2.458-472, 2.153-192): in otto distici vengono coperti quattro giorni, di cui due completamente omessi. Il riferimento alla *parua ... mora* del catasterismo del Vendemmiatore assume così un valore quasi ironico rispetto alla forte accelerazione del tempo del racconto su quello del calendario, in particolare dopo i più di duecento versi dedicati al solo primo giorno del mese⁵³.

⁵⁰ Cfr. *met.* 8.549-550 *clausit iter fecitque moras Achelous eunti / imbre tumens*, all'inizio di una sospensione del tempo degli eventi che si protrae per tutta la seconda metà del libro e sconfinava anche nella prima parte di quello successivo.

⁵¹ Sulla *mora* nei *Fasti* cfr. Geue 2010.

⁵² Sui problemi interpretativi e testuali dell'espressione *mouerit ortus* cfr. Heyworth 2019: 162, Ursini 2024: 474-475.

⁵³ In tale contesto assume quasi un valore paradossale anche l'insistenza sulla topica lentezza di Boote: *piger* ~ Arat. 579-584, *met.* 2.176-177 *Boote*, | *quamuis tardus eras et te tua plastra tenebant*; cfr. Heyworth 2019: 163, Ursini 2024: 479.

5. Strutture

In modo analogo funzionano anche, in entrambi i poemi, i riferimenti all'inesorabile corsa del tempo (*met.* 10.519-520 ~ *fast.* 6.771-772)⁵⁴:

labitur occulte fallitque uolatilis aetas
et nihil est annis uelocius

tempora labuntur, tacitisque senescimus annis,
et fugiunt freno non remorante dies

In tutti e due i casi i riferimenti metanarrativi creano un cortocircuito tra tempo della storia e tempo del racconto. Nelle *Metamorfosi*, Orfeo copre in pochi versi la crescita di Adone, dalla nascita all'innamoramento di Venere, con un brusco effetto di *stringendo* nell'agoga del racconto (*met.* 10.521-524 *nuper ... nuper ... modo ... iam ... iam ... iam ... iam*)⁵⁵. Questa accelerazione si colloca però in un contesto di prolungata sospensione narrativa quale è il canto di Orfeo e prepara un'ulteriore interruzione della storia: i due amanti si fermano in una radura e Venere racconta la metamorfosi di Atalanta e Ippomene (*met.* 10.553-559). Per converso, il passo dei *Fasti* glossa la velocità con cui il mese di giugno volge alla conclusione (*fast.* 6.773-774 *quam cito uenerunt Fortunae Fortis honores! | post septem lucas lunius actus erit*) e introduce una festa descritta con ritmo quasi concitato (*fast.* 6.775 *ite, 777 pars pede, pars etiam celeri decurrite cumba, 779 ferte*), ma rispetto all'agoga del resto del poema, in cui spesso le ricorrenze sono ridotte a rapidi epigrammi, alle celebrazioni di *Fors Fortuna* viene dedicato uno spazio non trascurabile, come più in generale a tutta l'ultima settimana del mese, che è quella in cui di solito si concentrano le ellissi più vistose (*fast.* 6.771-812 ~ 3.877-884, 5.727-734)⁵⁶. In questa prospettiva, l'insistenza di entrambi i brani sulla difficoltà di percepire lo scorrere del tempo (*occulte, fallit ~ tacitis*) è più di un luogo comune: non solo nelle *Metamorfosi* ma anche nei *Fasti* il rapporto tra la durata degli eventi e quella del loro racconto è manipolato in modo illusionistico⁵⁷.

In sintesi, i commenti metanarrativi dei due poemi in dittico creano cortocircuiti che sotto la contrapposizione tra un poema schiacciato sull'intelaiatura calendariale e uno che invece reinventa con estrema libertà l'impostazione diacronica lasciano scorgere la stessa tensione tra *fabula* e intreccio⁵⁸. Nella complementarità tra *Fasti* e *Metamorfosi*, il condizionamento strutturale e la libertà narrativa sfumano l'uno nell'altra in un gioco di simulazione e dissimulazione e seppur in misura opposta e a parti invertite emergono le stesse tecniche di manipolazione del rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto.

⁵⁴ Reed 2013: 269. Bömer 1958: 14 raccoglie altre attestazioni, tra cui spicca il rapporto tra Giano e Pitagora: *fast.* 1.65 *anni tacite labentis origo ~ met.* 15.179-180 *ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu | non secus ac flumen*.

⁵⁵ Rosati 2002: 286, Wagner 2024: 254-255. Sulle analoghe ellissi a proposito del tempo della gravidanza cfr. Hines 2024.

⁵⁶ Newlands 1995: 209-210, Hirt 2022: 312-314, Miller 2024: 124-125. Sul finale del sesto libro cfr. Appendice III.

⁵⁷ Walter 2020b: 178 «Neither narrated nor narrative time are fully in sync with the actual passage of days in Rome, despite Ovid's repeated claims to that effect, and it is the choice of the poet alone how much or how little time to attribute to each day, and which stories to treat on any given day»; cfr. Stok 2000: 116-117, Hirt 2022: 152-153, 275-276.

⁵⁸ Barchiesi 1994: 67.

5.2. Soluzioni di continuità

All'interno delle intelaiature temporali di *Metamorfosi* e *Fasti* prendono posto una serie di episodi assai eterogenei e perlopiù irrelati tra loro: in entrambi i poemi si pone quindi non solo la questione del rapporto tra *fabula* e intreccio, ma anche quello tra continuità e discontinuità della narrazione. Le due opere affrontano questo problema strutturale condiviso con strategie antitetiche: da un lato, i *Fasti* optano per una successione di brani sostanzialmente staccati all'interno della compatta continuità della struttura calendariale; dall'altro, le *Metamorfosi* tentano di legare i numerosissimi episodi in un unico *carmen perpetuum*, dietro il quale si intravede in modo obliquo, tortuoso e intermittente il percorso della storia universale⁵⁹.

Questi sviluppi divergenti, però, si specchiano l'uno nell'altro. All'inizio dei *Fasti* il narratore racchiude in una sezione didascalica di *prolegomena* alcune indicazioni generali sulle caratteristiche dei giorni, con l'obiettivo dichiarato di non interrompere in seguito lo sviluppo del testo: *ne seriem rerum scindere cogar* (*fast.* 1.62). Aderendo programmaticamente alla successione degli argomenti, cioè adottando la forma di commento continuo al calendario, anche i *Fasti* si propongono a modo loro come un *carmen perpetuum*⁶⁰. Per converso, diversi studiosi hanno descritto le *Metamorfosi* come una catena di epilli solo superficialmente legati tra loro in un unico filo narrativo, cioè in modo non troppo diverso dalla giustapposizione di elegie ed epigrammi autonomi nel poema calendariale⁶¹. Quest'impressione di discontinuità è testimoniata *ab antiquo* sul piano paratestuale: già nei frammenti di manoscritti carolingi delle *Metamorfosi* i *tituli* del commento tardo-antico di pseudo-Lattanzio Placido vengono inseriti a testo, segmentando il flusso narrativo in una successione di episodi staccati. Si tratta, a ben vedere, della stessa modalità di presentazione adottata dalle edizioni moderne dei *Fasti*, in cui il testo continuo viene frammentato attraverso l'inserimento delle date calendariali in formato epigrafico come titoletti di singoli brani⁶².

Una lettura in dittico mette dunque a fuoco una tensione condivisa da entrambe le opere e invita a scoprire margini di contaminazione: alla luce delle *Metamorfosi* si coglie il ruolo della continuità nell'articolazione dei *Fasti* e viceversa il poema calendariale pone in risalto le strategie che organizzano la discontinuità nel poema delle trasformazioni.

⁵⁹ Sulla continuità delle *Metamorfosi* in antitesi alla discontinuità dei *Fasti* cfr. Tronchet 1998: 87-88, Wheeler 1999: 121.

⁶⁰ Pasco-Pranger 2006: 117-124; cfr. Holzberg 1997: 156, Stok 2000: 115-116. Per *series rerum* cfr. Verg. *Aen.* 1.641, *met.* 15.152, con Bömer 1986: 297-298. La progressione è scandita da *continuus*: *fast.* 4.60, 4.130, 5.492, 5.734, 6.720.

⁶¹ Knox 1986: 2, Cameron 1995: 360-361, Wheeler 1999: 119-120, Barchiesi 2005: 143, Grewing 2017: 157-158.

⁶² La segmentazione è testimoniata in **Par** e **Lips** (Tarrant 2004: viii-ix; cfr. anche Cameron 2004: 78) e venne adottata nell'edizione di Accursio (1486). Per i *Fasti* l'uso, introdotto da Merkel (²1851), caratterizza le edizioni fino a AWC 1997; sui problemi cfr. Barchiesi 1994: 93-94, Reeve 1995: 507-508, Newlands 2000: 173, Stok 2000: 114, Feeney 2011: 68-69, Robinson 2011: 7-8. Una variante meno invasiva inserisce l'elemento paratestuale a margine: questa modalità è adottata per le *Metamorfosi* da Magnus (1914) e per i *Fasti* da Heyworth 2019 (seguito da Basso 2022 e Ursini 2024).

Sfumare le soglie

Le *Metamorfosi* trasformano la continuità della storia universale in continuità narrativa: anziché una costante progressione diacronica, la definizione del poema come *carmen perpetuum* enuncia in modo programmatico il filo ininterrotto del racconto, che inanella tutte le storie l'una dopo l'altra⁶³. Ma la continuità si riduce sostanzialmente a un'impressione virtuosistica, generata da transizioni che fanno scivolare ogni episodio in quello successivo sulla base di elementi piuttosto aleatori: per collegare le storie bastano una vaga somiglianza tematica, una remota connessione tra protagonisti, un ingegnoso sincronismo, la mera contiguità spaziale o persino l'assenza di alcuni personaggi⁶⁴. Questi raccordi delle *Metamorfosi* possono fornire uno sguardo nuovo sullo sviluppo lineare dei *Fasti*.

Un esempio pregnante è fornito dalla transizione tra *Feralia* e *Caristia*, in cui il poeta insiste sulla continuità tra le due feste che si tengono l'una dopo l'altra (*fast.* 2.617-622):

proxima cognati dixere Caristia cari,
 et uenit ad socios turba propinqua deos.
 scilicet a tumulis et qui periere propinquis
 protinus ad uiuos ora referre iuuat, 620
 postque tot amissos quicquid de sanguine restat
 aspicere et generis dinumerare gradus.

La contiguità calendariale (*proxima*) viene sviluppata come affinità tra le due celebrazioni, dedicate entrambe alle relazioni familiari, e il cambio di prospettiva esplicita il passaggio da una ricorrenza all'altra (*protinus ... ora referre, aspicere*)⁶⁵. Questa transizione viene preparata già nell'appendice su Tacita-Muta che chiude i *Parentalia*: alla fine del racconto eziologico, questa divinità partorisce i Lari (*fast.* 2.615-616), venerati proprio nella festa nel giorno dopo (*fast.* 2.633-638)⁶⁶. Questa chiusa originale, che a partire da un dato genealogico costruisce un nesso ingegnoso per passare al brano seguente, rispecchia i tipici collegamenti che mantengono ininterrotto il filo della narrazione nelle *Metamorfosi*: basti pensare al giovane Epafo, figlio divinizzato di Io che compare brevemente alla fine della storia della madre per introdurre l'episodio di Fetonte (*met.* 1.747-754)⁶⁷.

⁶³ La bibliografia sul sintagma *perpetuum carmen* è particolarmente vasta: tra i contributi fondamentali cfr. Mensching 1969, Kenney 1976: 51-52, Lyne 1984: 16-27, Hofmann 1986, Heyworth 1994: 72-75, Tronchet 1998: 547-552, Wheeler 1999: 120-122; si vedano anche i bilanci critici di Barchiesi 2005: 142-144, Galasso 2022a: 336-337, Klein 2022.

⁶⁴ Per le transizioni delle *Metamorfosi* cfr. Frécaut 1968: 247-255, Galinsky 1975: 91-92, 99-103, Solodow 1988: 15-16, 26-28, 41-46, Granobs 1997: 32-38, Tronchet 1998: 282-329, 584-588, Wheeler 1999: 122-125, Marshall 2016.

⁶⁵ Cfr. *fast.* 2.619 *a tumulis* ~ 2.533 *est honor et tumulis*; cfr. Robinson 2011: 394, Hirt 2022: 192-194.

⁶⁶ Sul ruolo del brano di Tacita-Muta come transizione tra *Feralia* e *Caristia* cfr. MacDonough 2004. Per il ruolo dei *Lares* a cavallo dei due brani cfr. Littlewood 2001: 917-925; cfr. anche Šterbenc Erker 2023: 225-228.

⁶⁷ Per questa transizione cfr. Bömer 1969: 224, Wheeler 2000: 66-67, Barchiesi 2005: 229, Galasso 2022a: 376.

Allo stesso modo, i tenui legami che nel poema delle trasformazioni creano l'impressione di una narrazione continua gettano una luce diversa sulle sezioni più frammentate dei *Fasti*. Un campione significativo è la sequenza che va dalle Calende alle None di giugno (*fast.* 6.191-214):

Lux eadem Marti festa est, quem prospicit extra adpositum dextrae porta Capena viae ⁶⁸ ,	[1]
te quoque, Tempestat, meritam delubra fatemur, cum paene est Corsis obruta classis aquis.	
haec hominum monimenta patent: si quaeritis astra,	195
tunc oritur magni praepes adunca Iouis.	
Postera lux Hyadas, Taurinae cornua frontis,	[2]
euocat, et multa terra madescit aqua.	
Mane ubi bis fuerit Phoebusque iterauerit ortus	[3]
factaque erit posito rore bis uda seges,	200
hac sacrata die Tusco Bellona duello dicitur, et Latio prospera semper adest.	
Appius est auctor, Pyrrho qui pace negata multum animo uidit, lumine captus erat.	
prospicit a templo summum breuis area Circum:	205
est ibi non paruae parua columna notae; hinc solet hasta manu, belli praenuntia, mitti, in regem et gentes cum placet arma capi.	
Altera pars Circi Custode sub Hercule tuta est,	[4]
quod deus Euboico carmine munus habet.	210
muneris est tempus qui Nonas Lucifer ante est; si titulum quaeris, Sulla probauit opus.	
Quaerebam Nonas Sanco Fidione referrem	[5]
an tibi, Semo pater; tum mihi Sancus ait	

Questa sequenza di distici apparentemente staccati è tenuta insieme da una trama di richiami lessicali e tematici. Il riferimento all'acqua lega il tempio di *Tempestat* (193), la costellazione piovosa delle Iadi (198) e l'allusione alla rugiada che segna il passaggio dalla notte al giorno (200). La giustapposizione di riferimenti astronomici (195-196: Aquila ~ 197: Iadi) crea un chiasmo con quelli ai templi di divinità belliche (191: Marte ~ 201: Bellona). L'esplicitazione degli *auctores* collega il tempio di Bellona a quello di Ercole (203: Appio Claudio ~ 212: Silla), così come la connessione spaziale attraverso le parti opposte del Circo (205 *summum ... Circum* ~ 209 *altera pars Circi*). Infine, l'impiego eziologico del verbo *quaero* è ripreso nella successiva domanda sul dio Sanco (212 ~ 213)⁶⁹.

⁶⁸ Sulla lezione *dextrae* (U), anziché *Tectae* (Z) accolta da AWC 1997, cfr. Knox 2009a: 658-659.

⁶⁹ Per un'analisi analoga di *fast.* 1.307-318 cfr. Miller 2002a: 187-188.

5. Strutture

Queste transizioni superficiali si possono confrontare con quelle più tipicamente pretestuose delle *Metamorfosi*: se nel poema delle trasformazioni una serie di collegamenti aleatori si sostituisce alla progressione temporale per creare uno sviluppo narrativo unitario, nei *Fasti* i nessi tematici convertono in un testo continuo la mera successione cronologica (197, 199, 211, 213).

Il rapporto con l'altra metà del dittico aiuta anche a valorizzare alcuni trapassi piuttosto arditi nei *Fasti*, come quello tra le celebrazioni per Mercurio e il catasterismo dei Gemelli (*fast.* 5.691-698):

talia Mercurius poscenti ridet ab alto,
se memor Ortygias subripuisse boues.
at mihi pande, precor, tanto meliora petenti,
in Geminos ex quo tempore Phoebus eat.
«cum totidem de mense dies superesse uidebis 695
quot sunt Herculei facta laboris» ait.
«dic – ego respondi – causam mihi sideris huius».
causam facundo reddidit ore deus

Il brano sul tempio di Mercurio, festeggiato il 15 maggio, si conclude con l'ironica descrizione della preghiera di un mercante disonesto, dopo la quale il poeta stesso si rivolge al dio perché fornisca la successiva indicazione stellare, relativa al 20 maggio, e ne racconti il mito di catasterismo: si tratta dell'unico caso del poema in cui un brano astronomico è affidato a un informatore divino⁷⁰. Questo scarto diegetico genera un'abilissima transizione: attraverso la continuità della cornice dialogica (691 *poscenti* ~ 693 *petenti*) e la persistenza di Mercurio, che da personaggio diventa narratore, il piano del calendario religioso si collega a quello astronomico e viene obliterato il salto da una data all'altra con l'omissione di ben cinque giorni nel mezzo⁷¹. Non è difficile trovare paralleli per questo audace trapasso nelle *Metamorfosi*, in cui spesso la transizione dalla narrazione primaria a quella secondaria collega episodi indipendenti, obliterando la progressione temporale. Nel poema delle trasformazioni tale tecnica viene addirittura impiegata nel verso opposto: dopo la lunga sosta di Teseo presso Acheloo, il narratore abbandona le vicende dell'eroe ateniese e passa a quelle di Ercole proseguendo il racconto fatto dal fiume (*met.* 9.98-102)⁷².

Nelle *Metamorfosi* il principio di continuità narrativa non si limita a collegare le storie, ma smussa e oblitera anche le cesure più macroscopiche dell'opera, in particolare quelle tra i libri: a differenza della tradizione epica, che sfrutta il libro come unità narrativa, il *carmen perpetuum* evita

⁷⁰ Harries 1989: 178-180, Newlands 1995: 69-73, Boyd 2000a: 89-92, Murgatroyd 2005: 56-57, Leiendecker 2019: 467.

⁷¹ Stok 2000: 116, Miller 2002a: 186. Un caso in parte analogo è l'osservazione sulla levata di Orione messa in bocca a un partecipante alle feste di *Fors Fortuna* descritte dal narratore principale (*fast.* 6.785-790); cfr. Hirt 2022: 319-326.

⁷² Solodow 1988: 42, Marshall 2016: 144; sull'increspatura cronologica cfr. Galasso 2022b: 455. Rosati 1994: 17-19 discute il caso analogo di Esaco (*met.* 11.749-12.3).

di far corrispondere la conclusione degli episodi alla cesura tra libri, così da mantenere ininterrotta la progressione lineare della narrazione⁷³. I *Fasti* adottano invece il principio opposto: non solo alle singole date del calendario corrispondono singole sezioni ben individuabili del poema, ma ogni libro collima in modo pregnante con un singolo mese. Questa spiccata tematizzazione delle cesure viene enunciata programmaticamente alla fine di gennaio (*fast.* 1.723-724)⁷⁴:

sed iam prima mei pars est exacta laboris,
cumque suo finem mense libellus habet.

Se da un lato l'importanza della segmentazione nei *Fasti* invita a rivalutare la funzione del libro come unità anche nelle *Metamorfosi*, dall'altro si può rintracciare anche nel poema calendariale il principio di obliterazione delle soglie che caratterizza l'altra metà del dittico⁷⁵.

Proprio l'incipit del secondo libro sembra infatti invalidare il principio di segmentazione enunciato alla fine del primo (*fast.* 2.1-2)⁷⁶:

Ianus habet finem cum carmine crescit et annus:
alter ut hinc mensis, sic liber alter eat.

Questo distico riprende esattamente la chiusa di gennaio (*finem ... habet ~ habet finem; mense libellus ~ mensis ... liber*), ma la sua collocazione all'inizio di febbraio disattende la corrispondenza tra libro e mese che sta ribadendo: *Ianus* diventa la prima parola del secondo libro, in piena adesione con il carattere anfibolico del dio che veglia sui confini ma ne incarna anche la permeabilità⁷⁷. Accanto ai riscontri nella tradizione didascalica, in cui talvolta il nuovo libro prende avvio con un riferimento a quello precedente⁷⁸, questo sconfinamento si può accostare a quelli che caratterizzano spesso l'avvio dei libri delle *Metamorfosi*. L'esempio più celebre è quello di Europa: la descrizione del volo scavalca la cesura tra i libri, ma l'episodio si prolunga all'inizio del nuovo libro solo per essere rapidamente accantonato a favore di una strada nuova (*met.* 2.872-875 ~ 3.1-2)⁷⁹.

⁷³ Ludwig 1965: 84-85, Coleman 1971: 471, Solodow 1988: 13-14, Fowler 1989: 94-97, Wheeler 1999: 87-92, Hutchinson 2008: 212, Bitto 2019: 146-148. Sulla continuità narrativa tra libri contigui cfr. Tsitsiou-Chelidoni 2003: 389-394. Per le riprese lessicali a cavallo delle cesure tra libri cfr. Holzberg 1998: 82 n. 19.

⁷⁴ Newlands 1995: 209, Pasco-Pranger 2006: 102-111; cfr. anche Green 2004a: 328, Miller 2024: 118-122.

⁷⁵ Per l'unità-libro nelle *Metamorfosi* cfr. Holzberg 1998, Tsitsiou-Chelidoni 2003: 363-389, von Albrecht 2014: 15-80. Sulla gestione delle soglie tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Badura 2021b: 256-257.

⁷⁶ Accolgo la congettura *hinc* di Heinsius al posto di *hic* di A^{pc}UZ (ma *in* A^{ac}): cfr. Ursini 2016: 447-448.

⁷⁷ Robinson 2011: 56. Il riferimento a Giano torna alla fine del proemio: *fast.* 2.47-52. La figura del dio degli inizi ricorre in posizione liminale anche in *fast.* 3.881, 5.721, 6.101-168; cfr. anche Badura 2022: 134-137.

⁷⁸ Cfr. e.g. *georg.* 2.1-3. Per l'articolazione in libri nella poesia didascalica latina cfr. Hutchinson 2008: 232-242.

⁷⁹ Barchiesi 2007: 130, Galasso 2022a: 413; alla cesura corrisponde in modo pregnante una ellissi narrativa.

5. Strutture

Ritrovare nel poema calendariale una gestione della soglia così tipica delle *Metamorfosi* può creare sorpresa, se non addirittura sospetto: in effetti Alexander Riese propose di trasporre il distico iniziale del secondo libro alla fine del primo, eliminando lo sconfinamento. L'idea è stata ripresa da Francesco Ursini, anche sulla base del parallelismo con la chiusa del secondo libro (*fast.* 2.857-864):

iamque duae restant noctes de mense secundo
Marsque citos iunctis curribus urget equos;
ex uero positum permansit Equirria nomen,
 quae deus in campo prospicit ipse suo. 860
iure uenis, Gradiue: locum tua tempora poscunt,
 signatusque tuo nomine mensis adest.
uenimus in portum libro cum mense peracto.
 nauiget hinc alia iam mihi linter aqua.

L'ultimo distico presenta la stessa immagine di coincidenza tra libro e mese e la medesima metafora di navigazione che si trovano tra gennaio e febbraio: questa somiglianza può suggerire di ricostruire per trasposizione lo stesso accostamento anche alla fine del primo libro⁸⁰.

Il confronto con la fine di febbraio, in realtà, non corrobora l'ipotesi di Riese, ma al contrario la indebolisce in modo decisivo⁸¹. La descrizione degli *Equirria* presenta infatti un'altra dinamica di lenizione delle soglie fra libri: mentre Giano sconfinava all'inizio di febbraio, Marte anticipa il suo arrivo alla fine del mese precedente. Perdipiù, l'obliterazione dell'ultimo giorno di febbraio lega gli *Equirria* alla lunga sezione dedicata al dio della guerra tra il proemio e le Calende di marzo (*fast.* 3.1-258)⁸². Anche in questo caso, precisi riscontri sono offerti dalle *Metamorfosi*, in cui l'anticipazione alla fine del libro precedente dell'episodio narrato all'inizio di quello successivo è una strategia strutturale frequente (*met.* 6.719-721, 8.879-884). Un buon parallelo per la combinazione di entrambe le dinamiche è offerto dal dodicesimo libro, che non solo si apre descrivendo i funerali di Esaco che portano a conclusione l'episodio finale dell'undicesimo (*met.* 12.1-3 ~ 11.749-795), ma termina anche introducendo il tema dell'*armorum iudicium* che occupa tutta la prima metà del tredicesimo (*met.* 12.620-628 ~ 13.1-398)⁸³.

⁸⁰ Ursini 2016: 448-461. Sul legame tra i due passi cfr. anche Robinson 2011: 56, 520.

⁸¹ Si possono aggiungere altre due argomentazioni: da un lato, collocati alla fine del primo libro, *fast.* 2.1-2 creano una ripetizione rispetto a *fast.* 1.723-724 di cui non è chiara la funzione; dall'altro, il lessico di crescita, novità e movimento con cui prosegue il proemio del secondo libro (*fast.* 2.3-4) quadra bene con quello del distico iniziale (*crescit ~ maioribus ... exiguum, alter ... hinc ~ nunc primum, eat ~ itis*). Infine, il fatto che il solo Z dislochi *fast.* 3.1-2 alla fine del secondo libro (cfr. Ursini 2016: 460-461) non basta per dubitare dell'accordo di tutti i testimoni circa la posizione di *fast.* 2.1-2.

⁸² La presenza di due divinità estranee all'inizio e alla fine del libro rimarca il fatto che il mese di febbraio non ha un dio che ne possa rivendicare la titolarità. Per Marte come pressione sui confini calendariali cfr. anche *fast.* 5.545-550.

⁸³ Reed 2013: 446, Galasso 2022b: 586.

L'anticipazione di Marte alla fine di febbraio crea un *glissando* non solo tra un libro e l'altro, ma anche tra una coppia di libri e l'altra: l'obliterazione delle soglie, dunque, coinvolge nei *Fasti* anche le macrounità strutturali, proprio come avviene tra le pentadi delle *Metamorfosi* (*met.* 6.1-2, 11.1-66). Un ulteriore esempio è fornito dal finale del quarto libro (*fast.* 4.945-948):

mille uenit uariis florum dea nexa coronis;
 scaena ioci morem liberioris habet.
 exit et in Maias sacrum Florale Kalendas:
 tunc repetam, nunc me grandius urget opus.

Flora entra in scena alla fine del mese solo per essere rimandata al libro successivo: il poeta sviluppa così il dato calendariale sull'estensione dei *Floralia* tra aprile e maggio in una anticipazione che si colloca a cavallo della cesura tra due coppie diverse di libri⁸⁴. Il rinvio risponde a un chiaro equilibrio compositivo: il quarto libro è già arrivato ben oltre le proporzioni consuete e il brano dedicato a Flora scivola dunque al quinto, in cui trova ampio spazio (*fast.* 5.183-378)⁸⁵. La situazione trova un buon parallelo nelle *Metamorfosi*: quando il tredicesimo libro supera i 950 versi, il discorso di Glauco viene bruscamente interrotto dalla partenza di Scilla e la prosecuzione della vicenda è rimandata al libro seguente (*met.* 13.966-968 ~ 14.1-74)⁸⁶.

Quando il poeta riprende la trattazione di Flora ne pone in evidenza proprio il ruolo nello sfumare i confini tra i mesi, con un'espressione analoga a quella con cui l'altra metà del dittico descrive le competenze di Aurora (*fast.* 5.187 *cum tua sint cedantque tibi confinia mensum* ~ *met.* 7.706 *quod teneat lucis, teneat confinia noctis*, 13.592 *tum cum luce noua noctis confinia seruo*)⁸⁷. L'obliterazione di una cesura del poema attraverso Flora si specchia dunque nelle implicazioni strutturali del personaggio di Aurora nelle *Metamorfosi*: mentre nella tradizione epica questa figura scandisce le soglie tra libri, nel poema ovidiano entra invece in scena nella morte di Memnone, collocata a metà del libro e privata del suo valore cesurale (*met.* 13.576-622), e soprattutto nell'episodio di Cefalo e Procri, posto alla fine del libro ma con uno sconfinamento all'inizio di quello successivo proprio con una canonica descrizione dell'alba (*met.* 7.700-722, 835 ~ 8.1-5)⁸⁸.

⁸⁴ Sullo spostamento di Flora si vedano le interpretazioni divergenti di Fantham 1998: 272-274, Merli 2000: 76 n. 14, Pasco-Pranger 2006: 209-215, Geue 2010: 118-120, Basso 2022: 43-44.

⁸⁵ In chiave strutturale il commento metanarrativo *grandius urget opus* assume valore antifrastico: il brano solenne di Vesta copre appena tre distici, mentre quello di Flora rimandato al libro successivo sfiora i duecento versi.

⁸⁶ Sull'interruzione del discorso di Glauco cfr. Hardie 2015: 369-370. La lunghezza dei libri delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* è compresa tra i 700 e gli 850 versi.

⁸⁷ Montuschi 2005: 214, 393, Basso 2022: 231. Bömer 1982: 353 segnala anche il legame con Giano: *fast.* 1.173 *limina seruo*.

⁸⁸ Bitto 2019: 147-148. Si può confrontare il ruolo di Lucifero al centro dell'undicesimo libro e quello del Sole tra il primo e il secondo. Sulle descrizioni topiche di albe e tramonti tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Kenney 2002: 52-56, Kenney 2011: 230, 256; per le implicazioni strutturali cfr. Montuschi 2005: 130, 204, 384-393.

5. Strutture

In sintesi, la prospettiva del dittico invita a riconoscere al di sotto della esibita segmentazione dei *Fasti* forme di continuità analoghe a quelle delle *Metamorfosi*: il confronto con le strategie che il poema delle trasformazioni impiega per costruire un *carmen perpetuum* corrobora la percezione di un filo narrativo unitario e ininterrotto alla base del poema calendariale, ma al contempo ne fa anche emergere il carattere pretestuoso e illusionistico. La celebre definizione che Quintiliano dà della continuità delle *Metamorfosi* si può dunque proiettare anche sull'altra metà del dittico: i *Fasti* si affidano a compiaciuti e virtuosistici giochi di prestigio per riunire nelle sembianze di un discorso coerente e compatto episodi che non hanno nulla a che fare gli uni con gli altri (Quint. *inst.* 4.1.77).

Caleidoscopi di storie

La complementarità tra *Metamorfosi* e *Fasti* non mette in luce solo le strategie di continuità adottate nel poema calendariale, ma viceversa può offrire una prospettiva nuova per analizzare le dinamiche di discontinuità che caratterizzano anche l'altra metà del dittico. La struttura calendariale dei *Fasti*, si traduce non solo in una progressione segmentata, ma anche in una diffrazione e ricombinazione dei brani: disposti in base alla loro rilevanza eziologica rispetto alle singole date, temi e storie sono frammentati e disseminati lungo il poema creando giustapposizioni tra episodi eterogenei. Questa articolazione caleidoscopica si può rintracciare anche nelle *Metamorfosi*: sotto l'illusione del *carmen perpetuum* emergono gli stessi principi di accostamento lineare e diffrazione seriale che guidano la discontinuità dei *Fasti*⁸⁹.

Una strategia fondamentale della struttura dei *Fasti* è la creazione di effetti sintagmatici, esplorati in dettaglio da Barchiesi e Newlands: la giustapposizione tra episodi pertinenti alla medesima data o a date contigue apre spazi inediti di dialogo tra brani del tutto indipendenti⁹⁰. Lo stesso principio ha un ruolo chiave anche nella costruzione della continuità delle *Metamorfosi*, come ha dimostrato Stephen Wheeler a partire dal caso paradigmatico di Dafne e Io (*met.* 1.452-567 ~ 1.588-746): l'accostamento delle due storie invita a esplorarne analogie e differenze, in particolare nel rapporto tra padri e figlie. Le due vicende sono collegate attraverso l'assenza di Inaco, affranto per la scomparsa della figlia Io, nel catalogo di fiumi che si recano a consolare Peneo per la metamorfosi di Dafne (*met.* 1.568-587): in questa transizione arbitraria, che connette attraverso un sincronismo due storie di per sé disgiunte, Farrell ha recentemente proposto di individuare una precisa controparte del principio di coincidenza calendariale tipico dei *Fasti*⁹¹.

⁸⁹ Per la metafora del caleidoscopio cfr. Barchiesi 1994: 60-61, 148. La stessa categoria è applicata alle *Metamorfosi* in Ziogas 2013: 219, Böttcher 2023: 101; cfr. anche Schiesaro 1997: 99 «Le *Metamorfosi* complicano e confondono a tal punto la linearità temporale che non esiterei a definire 'cubista' il loro trattamento del tempo».

⁹⁰ Barchiesi 1994: 69-94, Newlands 2000.

⁹¹ Wheeler 2000: 58-63, Farrell 2020; cfr. anche Barchiesi 1994: 76, Wheeler 2002: 187, Cole 2008: 44.

Il rispecchiamento con i *Fasti* risulta ancora più evidente quando anche nelle *Metamorfosi* due brani successivi entrano in dialogo senza connessioni esplicite: un buon esempio è fornito dalla breve sezione dedicata a Laomedonte (*met.* 11.194-220). Il passo condivide con quanto lo precede solo la presenza di Apollo e si apre con una netta cesura: dopo la vendetta su Mida, il dio attraversa in volo l'Ellesponto e raggiunge il luogo in cui sta sorgendo Troia⁹². Ma proprio a cavallo di questa soglia marcata, che segna l'avvio dislocato dell'ultima pentade del poema, si innesca un dialogo tra Laomedonte e Mida: la transizione che introduce il nuovo episodio replica il passaggio di Bacco in Asia Minore dopo aver punito le donne tracie che hanno ucciso Orfeo (*met.* 11.85-87) e in entrambi i casi i protagonisti sono i sovrani della Frigia (*met.* 11.91-92 ~ 203). I due passi condividono inoltre, perlopiù in chiave di rovesciamento, i temi fondamentali dell'oro e dell'avidità (*met.* 11.102-103, 127-130 ~ 207), della ricompensa e del rinnegamento della parola data (*met.* 11.100-105, 128, 135 ~ 204-206), della purificazione con l'acqua (*met.* 11.142-145 ~ 209-210) e la replica dell'errore in un raddoppiamento di scene (*met.* 11.148-149 ~ 214-215)⁹³. L'accostamento genera un forte contrasto: la storia di Mida si svolge in uno scenario satiresco con code pastorali, mentre quella di Laomedonte appartiene al mondo epico e tragico. Al contempo, però, il nesso sintagmatico apre anche letture politiche: un remoto progenitore di Augusto si ritrova a fianco di un re stupido e barbaro.

Entrambi gli effetti trovano riscontro nei *Fasti*: basti pensare alla ben nota giustapposizione tra il racconto dell'apoteosi di Romolo in occasione dei *Quirinalia* (*fast.* 2.475-512) e la divinizzazione di Fornace che spiega l'origine delle *Feriae Stultorum* (*fast.* 2.513-532), in cui si può osservare, in ordine inverso, il medesimo accostamento tra un racconto dalle spiccate risonanze epiche e con profondo valore ideologico e un brano di satira del villano che sembra fornire un controcanto ironico⁹⁴. Nel poema calendariale la giustapposizione non è però un mero dato della struttura calendariale: la narrazione dell'apoteosi di Romolo, avvenuta secondo la tradizione alle *nonae Caprotinae*, avrebbe potuto trovare posto anche nel mese di luglio. Proprio il carattere deliberato dell'accostamento dei due episodi nei *Fasti* illumina anche il sincronismo pretestuoso delle *Metamorfosi*: la fondazione delle mura di Troia sotto Laomedonte, uno snodo fondamentale nella storia universale, segue il regno leggendario di Mida, la cui datazione non trova una collocazione precisa nella cronologia mitica⁹⁵.

⁹² Sulla cesura, tanto importante quanto dissimulata, cfr. Bömer 1980: 287, Griffin 1997: 121-122, Galasso 2022b: 535-536; cfr. anche Cole 2008: 38, Reed 2013: 327. Su istmi e stretti come cesure del poema cfr. Barchiesi 1994: 247-248.

⁹³ Fabre-Serris 1995: 358-359, Griffin 1997: 122-123, 125, 126, Hardie 2007: 98-99, Hadjittofi 2018: 304, Galasso 2022b: 535.

⁹⁴ Barchiesi 1994: 108, Robinson 2003, Robinson 2011: 300-301, 321-322, Šterbenc Erker 2023: 146-148. Su esempi analoghi cfr. Harries 1989: 166-167, Harries 1991: 166-167, Holzberg 1997: 164-165. Per una lettura politica dell'episodio di Mida cfr. Hadjittofi 2018.

⁹⁵ Sulla collocazione dell'apoteosi di Romolo cfr. Appendice III. Per la cronologia di Mida cfr. Bömer 1980: 259, Reed 2013: 316, Galasso 2022b: 531.

5. Strutture

In una lettura in dittico, dunque, le dinamiche di interconnessione tra brani contigui nelle due opere si specchiano le une nelle altre: il montaggio analogico che inanella tra loro le storie delle *Metamorfosi* sulla base di connessioni e sincronismi si rivela la precisa controparte del principio di giustapposizione dei *Fasti*, che sviluppa consonanze anche imprevedute tra episodi consecutivi. Più che un'inversione, il confronto porta alla luce una convergenza reciproca: se la continuità tematica delle *Metamorfosi* lascia emergere la profonda *Themenführung* che articola lo sviluppo dei *Fasti* sotto l'adesione alla struttura calendariale⁹⁶, viceversa gli effetti sintagmatici dei *Fasti* ribadiscono la discontinuità dell'altra metà del dittico e l'arbitraria manipolazione della cornice cronologica per creare una progressione tematica coerente⁹⁷.

Accanto alle giustapposizioni, la struttura caleidoscopica dei *Fasti* prende forma in dinamiche di serialità⁹⁸. Seguendo l'intelaiatura calendariale, il poema ripete ciclicamente gli stessi episodi: la descrizione di un rito, la dedica di un tempio, il racconto di fondazione, l'annotazione stellare, la narrazione del catasterismo, la discussione etimologica, l'incontro con un informatore. In questo modo la discontinuità lineare si traduce nella costruzione di serie tematiche che si alternano lungo l'opera⁹⁹. Un'analogia sequenza di 'variazioni sul tema' intrecciate tra loro si può riconoscere anche nell'articolazione delle *Metamorfosi*: il poema procede replicando alcuni schemi fondamentali sia per tipologia delle trasformazioni (alberi, animali, pietra, acqua, aria, dei), sia per trame narrative (la creazione e il ritorno al caos, lo stupro della ninfa, la punizione divina, l'amore proibito, il viaggio, la salita al cielo). Come nei *Fasti*, reti di corrispondenze che percorrono l'opera in modo trasversale si innestano sulla successione ininterrotta dei singoli brani¹⁰⁰.

Il valore strutturale della serialità diventa particolarmente evidente quando a ripartirsi in modo discontinuo lungo il testo non è solo un tema, ma una storia unitaria. Barchiesi ha messo bene a fuoco il caso paradigmatico di Romolo nei *Fasti*: la storia del primo re di Roma non viene mai narrata dall'inizio alla fine, come avviene invece nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*, ma risulta frammentata in singoli segmenti distribuiti lungo il poema a seconda della loro rilevanza eziologica per le varie feste e ricorrenze dell'anno. Ne deriva un racconto discontinuo, non sensibile all'ordine cronologico degli episodi e caratterizzato da raccordi e ripetizioni¹⁰¹. Nelle *Metamorfosi* un

⁹⁶ Sulla *Themenführung* nelle *Metamorfosi* cfr. Ludwig 1965: 13, Schmidt 1991: 87-95. Per i *Fasti* cfr. Newlands 1995: 104-123, Boyd 2000a, Littlewood 2001: 925-935, Stok 2010: 106-111. Sul 'montaggio' dei *Fasti* cfr. Rüpke 1994a: 134.

⁹⁷ Sulla manipolazione della struttura diacronica per creare accostamenti significativi nelle *Metamorfosi* cfr. Wheeler 1999: 128-139. Per la creazione di giustapposizioni calendariali nei *Fasti* cfr. Braun 1981: 2361, 2365-2368, Stok 2000: 118.

⁹⁸ Sulla serialità come principio organizzativo nelle opere ovidiane cfr. Schiesaro 2002: 72; cfr. già Mariotti 1957: 623.

⁹⁹ Per alcune analisi tipologiche cfr. Leienacker 2019, Hirt 2022.

¹⁰⁰ Schmidt 1991: 89-90, Wheeler 2000: 7-10, Hardie 2002a: 66-70. Un'analisi tipologica è offerta da Vial 2010. Sulle *Metamorfosi* come 'variazioni sul tema' cfr. Wheeler 2000: 10, von Albrecht 2014: 145, 168, Böttcher 2023: 87-88, 99-100. Sui rapporti trasversali cfr. Tronchet 1998: 467-536, 575-581, Tsitsiou-Chelidoni 1999, Tsitsiou-Chelidoni 2003: 407-413.

¹⁰¹ Barchiesi 1994: 143-153; cfr. anche Stok 2000: 120-121, Frings 2005: 79-81, Murgatroyd 2005: 147.

principio analogo viene invece impiegato per costruire una progressione continua del testo: secondo l'analisi di Wheeler, gli svariati episodi dello scontro tra Giove e Giunone distribuiti lungo il poema (Io, Callisto, Europa, Semele, Tiresia, Ino, Egina, Ercole, Ganimede) si articolano come una variazione dello stesso schema di base secondo un preciso sviluppo lineare¹⁰².

Una sostanziale convergenza con la narrazione discontinua dei *Fasti* si osserva però nel caso di Ercole, che vale la pena discutere in dettaglio perché proprio il confronto con l'altra metà del dittico aiuta a ripensare la complessa distribuzione degli episodi della saga rispetto all'intelaiatura cronologica dell'opera¹⁰³. Le vicende dell'eroe nelle *Metamorfosi* si concentrano nella prima metà del nono libro: dopo la lotta con Acheloo raccontata dal fiume stesso (*met.* 9.4-89), il testo prosegue con la lunga scena della morte e apoteosi di Ercole (*met.* 9.101-272), alla quale si collegano, in forma di narrazione secondaria, il catalogo delle imprese precedenti, passato in rassegna da Ercole stesso (*met.* 9.182-199), e la nascita rievocata subito dopo dalla madre Alcmene (*met.* 9.282-323). Questa sezione non esaurisce però la saga di Ercole, che affiora in vari altri punti del poema, sia in forma di brevi accenni (*met.* 7.364, 7.409-415, 12.308-309, 13.23, 13.51-54, 13.399-401), sia all'interno dei discorsi dei narratori interni (*met.* 12.536-576, 15.12-59, 15.281-284). Malgrado l'abile gestione dei piani diegetici e delle analepsi, c'è almeno un punto in cui la distribuzione frammentata dei segmenti del ciclo mitico genera una palese forzatura dell'ordine cronologico degli eventi: due libri dopo l'ascesa al cielo dell'eroe, il narratore principale racconta la distruzione di Troia da parte di Ercole, che al momento della morte era data già per avvenuta (*met.* 11.211-215 ~ *met.* 9.232)¹⁰⁴. Questo anacronismo compromette in modo definitivo la sequenza diacronica dei brani già ampiamente turbata e manipolata sul piano narrativo: lungo la seconda metà delle *Metamorfosi* la saga di Ercole viene diffratta in una serie intermittente di episodi più o meno ricordati tra loro, con ampi margini di ripetizione e distribuiti in ordine non cronologico¹⁰⁵. Questa articolazione è dunque perfettamente sovrapponibile a quella adottata nei *Fasti*: attorno all'episodio dell'uccisione di Caco, narrato nel primo libro e richiamato in più occasioni (*fast.* 1.543-584, 4.65-68, 6.77-82), la struttura calendariale intreccia in modo caleidoscopico storie che si legano esplicitamente a questo momento, come l'arrivo degli Argei o il salvataggio di Ino (*fast.* 5.621-662, 6.519-626), e vicende che si collocano invece prima o dopo il passaggio di Ercole in Italia, come la servitù presso Onfale e la morte di Chirone (*fast.* 2.303-358, 5.379-414)¹⁰⁶.

¹⁰² Wheeler 2000: 70-106; cfr. anche Wheeler 2000: 50-53 sui personaggi ricorsivi.

¹⁰³ Per una tavola consuntiva delle vicende di Ercole tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. §3.2.

¹⁰⁴ Bömer 1980: 289, Tronchet 1998: 332, 346-347, Wheeler 1999: 135-139, Cole 2008: 26-28, Geitner 2021: 123, 129-130.

¹⁰⁵ Gordesiani 1985: 201. Nelle *Metamorfosi* l'ordine diegetico soppianta spesso quello cronologico: cfr. Rosati 1994: 6-7, 11-17, 19 (cfr. anche Rosati 2002: 276-282), Tronchet 1998: 329-357, Feeney 1999: 24, Wheeler 1999: 117.

¹⁰⁶ Per la cronologia cfr. [Apollod.] 2.5.10, 2.6.3, Hyg. *fab.* 30-32. Altri riferimenti più brevi a Ercole riguardano i suoi templi a Roma: *fast.* 6.209-212, 799-812. Sulla posizione incipitaria dell'episodio di Caco cfr. Appendice III.

5. Strutture

La disposizione seriale delle vicende di Ercole che caratterizza *Metamorfosi* e *Fasti* trova un modello pregnante nella poesia esiodea. Sia nella *Teogonia* sia nel *Catalogo delle donne*, infatti, questo ciclo viene frammentato e distribuito lungo il testo in una serie discontinua di episodi:

<i>theog.</i>	289-294: Gerione	<i>cat.</i>	fr. 25.17-33: Deianira, Nesso, [apoteosi]
	313-318: Idra di Lerna		fr. 33-35: Ercole e Periclimeno, conquista di Pilo
	325-332: Leone nemeo		fr. 43a: Ercole a Cos
	526-531: liberazione di Prometeo		fr. 165: Ercole a Troia
	943-944: nascita di Ercole		fr. 190: imprese di Ercole
	950-955: apoteosi con Ebe		fr. 195: nascita di Ercole (cfr. <i>Scut.</i>)
	978-983: Gerione		fr. 229: apoteosi di Ercole, Acheloo (o Nesso)

In entrambe le opere i segmenti della saga di Ercole si dispongono a seconda dei loro rapporti con l'intelaiatura genealogica dei due testi: le vicende dell'eroe appaiono in modo intermittente e cronologicamente disordinato, con ripetizioni e raccordi¹⁰⁷. La convergenza di *Fasti* e *Metamorfosi* verso un comune modello esiodeo punta a un contesto più ampio in cui si collocano le analogie strutturali tra i due poemi in dittico. Le due opere ovidiane si inscrivono infatti all'interno della medesima tradizione catalogica, che ha Esiodo per capostipite e si sviluppa soprattutto in età ellenistica: basti citare gli *Aitia* di Callimaco, in cui si riconosce un'organizzazione seriale delle vicende di Ercole analoga a quella esiodea¹⁰⁸. Proprio questa tradizione costituisce un laboratorio poetico in cui vengono sperimentate svariate strategie strutturali e narrative per affrontare la discontinuità del racconto: all'interno degli stessi *Aitia*, per esempio, la prima coppia di libri crea una cornice diegetica continua in cui si inseriscono episodi tra loro più o meno autonomi, mentre la seconda si fonda sulla giustapposizione di sezioni sostanzialmente staccate¹⁰⁹.

In sintesi, nella prospettiva del dittico le modalità con cui *Fasti* e *Metamorfosi* racchiudono in un poema unitario una molteplicità di storie si specchiano le une nelle altre e si contaminano a vicenda. Benché la ricerca di un equilibrio tra continuità e discontinuità raggiunga nei due testi esiti divergenti e complementari, il rapporto di complementarità mostra come alla base di entrambi ci sia la medesima tensione di matrice catalogica, che colloca le due opere ovidiane all'interno della stessa tradizione poetica¹¹⁰.

¹⁰⁷ Haubold 2005, Rengakos 2009: 216-217, Most 2024.

¹⁰⁸ Call. fr. 22-23 (contadino di Lindo), 24-25 (Teiodamante), 54-59 (Molorco), 76-77 (rito nuziale in Elide) Pfeiffer; forse si può aggiungere anche fr. 44-47 (Busiride); cfr. Harder 2012: 73-74, 213-214, 373, 392, 663-664. Sugli sviluppi ellenistici e romani della poesia catalogica cfr. Hunter 2005, in particolare Hardie 2005, Fletcher 2005. Tra i molti esempi, Gärtner 2008 esplora gli *Erotes* di Fanocle e la loro ricezione ovidiana. Sul rapporto delle *Metamorfosi* con la tradizione esiodea e callimachea attraverso lo specchio di Verg. *ecl.* 6 cfr. Knox 1986: 11-14, Fabre-Serris 1995: 34-35.

¹⁰⁹ Per la dialettica tra continuità e discontinuità nella tradizione catalogica e il posizionamento di *Metamorfosi* e *Fasti* all'interno di essa cfr. Barchiesi 1994: 63, Hutchinson 2008: 208-211, Marshall 2016: 153-154.

¹¹⁰ Herter 1948: 134-135, 144-146; cfr. anche Wheeler 1999: 119-120, von Albrecht 2014: 187, Grewing 2017: 146-150.

*

**

Il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* consente di ridiscutere alcuni nodi strutturali che accomunano i due poemi: la tensione tra intelaiatura cronologica e articolazione narrativa e l'equilibrio tra discontinuità dei contenuti e continuità dello sviluppo lineare. In una lettura in dittico le strutture delle due opere non si oppongono solo in modo contrastivo, ma si riflettono anche l'una sull'altra, corroborandosi e allo stesso tempo smascherandosi a vicenda. Il confronto con i *Fasti* invita a dare peso all'architettura delle *Metamorfosi* come punto di partenza per esplorare la deformazione della diacronia e del tempo della storia, ma ribadisce anche l'illusione del *carmen perpetuum* rispetto alla disorganicità delle storie saldate tra loro. Viceversa, alla luce del poema delle trasformazioni anche in quello calendariale emerge una chiara ricerca di continuità e fluidità, così come la manipolazione narrativa del rigido schema cronologico. Questo rapporto di complementarità suggerisce una chiara sinergia delle due metà del dittico: attraverso le strutture sperimentali, ambiziose ed estreme del racconto totale e di quello combinatorio, *Metamorfosi* e *Fasti* costituiscono due volti, distinti ma inscindibili, della stessa sfida ai limiti del testo.

Sul piano interpretativo il confronto tra le strategie impiegate nei due poemi aiuta a chiarire alcune specifiche soluzioni narrative che nei testi presi singolarmente possono sembrare insolite o controintuitive. Ma il dialogo tra le strutture di *Metamorfosi* e *Fasti* offre anche un'indicazione più generale sul funzionamento della lettura in dittico: se le due metà formano immagini speculari, in ciascuna si può ritrovare tanto l'opposto quanto la duplicazione dell'altra. Proprio una lettura di ognuno dei due testi come se fosse l'altro si rivela una strategia euristica efficace, che incoraggia a mettere in discussione le opposizioni binarie (architettura esplicita e organizzazione sfuggente, *fabula* costrittiva e libero intreccio, netta segmentazione e unico flusso) e propone uno sguardo straniante per recuperare le sfumature che nell'analisi del singolo poema restano in secondo piano e rischiano di perdersi.

CAPITOLO 6.

Modelli condivisi

La categoria di genere letterario, che ha dominato la storia degli studi sul rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti*, è rimasta fino a questo punto del lavoro perlopiù ai margini dell'analisi. Ciò non significa che l'antitesi tra epica ed elegia proposta da Heinze abbia perso ogni valore, ma ne porta fino in fondo quella 'esplosione' che ha accompagnato la nuova fase della critica ovidiana. Scomponendo il genere letterario nelle sue singole dimensioni (contenuti, temi, strutture, ma andrebbe aggiunto anche lo stile), i capitoli precedenti hanno mostrato come tale categoria mantenga una sua efficacia euristica soprattutto nel mettere a fuoco un dialogo complesso e sfumato tra i due poemi in dittico.

Questo emerge in modo particolare da una riconsiderazione delle possibili ramificazioni della dicotomia individuata da Heinze. L'opposizione tra epica ed elegia si può declinare anche come antitesi tra tragedia e commedia: nelle *Metamorfosi* hanno ampio spazio episodi e discorsi tragici, mentre i *Fasti* sperimentano spesso temi e modalità comiche e più specificamente satiresche¹. Sono però altrettanto evidenti anche gli sconfinamenti reciproci: con l'episodio di Tullia la tragedia entra nel poema calendariale (*fast.* 6.585-624), mentre in quello delle trasformazioni il mondo satiresco fa da sfondo alle vicende di Mida (*met.* 11.85-193). Un buon esempio di questa contaminazione è fornito dal tema erotico: lo schema narrativo degli 'amori degli dei' ricorre ampiamente in entrambi i poemi, da Dafne a Carna (*met.* 1.452-567 ~ *fast.* 6.101-130), ma se i *Fasti* virano decisamente verso esiti giocosi e satireschi, come il tentato stupro di Lotis da parte di Priapo (*fast.* 1.391-440), nelle *Metamorfosi* invece queste vicende assumono spesso slancio drammatico, per esempio nel caso di Semele (*met.* 3.253-315); eppure non mancano storie che invertono questa divergenza, come l'episodio satiresco di Pomona (*met.* 14.622-771) e quello tremendo di Lara (*fast.* 2.583-616).

Un quadro altrettanto sfumato emerge se la dicotomia tra epica ed elegia si declina come antitesi tra poema narrativo e opera didascalica: se le *Metamorfosi* sono dominate dalla centralità del racconto, che si traduce nella struttura continua del *carmen perpetuum* e nell'importanza della sospensione dell'incredulità, i *Fasti* invece si propongono anche di trasmettere una conoscenza e adottano dunque un'articolazione chiara e segmentata e pongono il problema spinoso della verità². Al di là di vistosi sconfinamenti reciproci, dal discorso di Pitagora nelle *Metamorfosi* agli ampi inserti

¹ Goode 2012: 159. Sulla tragedia nelle *Metamorfosi* cfr. Curley 2013; cfr. anche Feldherr 2010. Per gli elementi satireschi nei *Fasti* cfr. Fantham 1983: 185-209, Barchiesi 1994: 226-237, Garani 2021, Šterbenc Erker 2023: 18-20, 213-215, 238-241.

² Lo statuto didascalico dei *Fasti* è discusso: cfr. Santini 1975, Miller 1992, Schiesaro 2002: 63, Volk 2002: 42, Green 2004a: 44-45, Pasco-Pranger 2006: 103-107, Heyworth 2019: 28-31, Haß 2021: 277-278, Badura 2022: 33-39, Hirt 2022: 88-91.

6. Modelli condivisi

narrativi dei *Fasti*, i capitoli precedenti hanno messo a fuoco sia la convergenza dei due poemi sul piano strutturale sia la condivisione del tema eziologico, in cui si intrecciano il piacere del racconto e la spiegazione dei contenuti, sollevando domande sul rapporto tra affidabilità e finzione.

Il collasso dell'antitesi netta tra epica ed elegia, tra tragedia e commedia, tra poesia narrativa e poesia didascalica non si risolve però in una semplice ibridazione reciproca o in una esibita messa in scena dei confini tra i generi e della loro permeabilità. Piuttosto, una lettura in dittico di *Fasti* e *Metamorfosi* pone in evidenza lo spazio letterario che si apre tra i due poli dell'epica e dell'elegia: soprattutto nella tradizione ellenistica la soglia tra i due generi si popola di testi in esametri e in distici di tipo innodico, eziologico e catalogico, in cui si intersecano tratti drammatici e parodici, racconto e spiegazione³. La complessa complementarità tra i due poemi ovidiani propone proprio un'esplorazione di questo spazio sfumato tra epica ed elegia: battendo una terza via, il dittico sfida la contrapposizione tra *arma* e *amor* su cui si fonda la costruzione dei generi letterari nella poesia latina e sviluppa piuttosto gli esperimenti di elegia non erotica di Tibullo e Propertio e le aperture verso un'epica non eroica nelle *Georgiche* e nella descrizione antiquaria del Lazio nell'*Eneide*⁴.

Questa riapertura di uno spazio intermedio si può osservare anche attraverso una risalita dalla categoria di genere al rapporto con specifici modelli⁵. Prima e dopo Heinze, la tradizione critica della *Quellenforschung* ha provato a inquadrare analogie e scarti tra le due versioni ovidiane del ratto di Proserpina alla luce del rapporto con gli *Heteroiumena* di Nicandro e gli *Aitia* di Callimaco, individuando fonti distinte benché interrelate oppure proponendo, forse in modo più convincente, un unico modello distribuito tra i due poemi⁶. Questa prospettiva è stata rilanciata in chiave intertestuale da Hinds: il doppione di Proserpina tra *Fasti* e *Metamorfosi* si struttura anche come duplice riscrittura di un medesimo modello, l'*Inno omerico a Demetra*⁷. La genealogia letteraria dei due poemi ovidiani si snoda dunque proprio nello spazio ellenistico tra epica non eroica ed elegia non erotica e rintraccia nella poesia omerica un archetipo innodico che non si può ridurre alla semplice antitesi tra *arma* e *amor*.

³ Su questo spazio letterario cfr. Fantham 1998: 9-20, Lightfoot 2009. Per la condivisione di tratti tragici e comici cfr. Ambühl 2004: 25-28 a proposito di *Hecale* e *Victoria Berenices*, su cui Cameron 1995: 437-447 conduce un'analisi contrastiva in termini di epica ed elegia. Già Heinze concludeva il suo studio con un'esplorazione della matrice ellenistica in cui l'epillio si intreccia all'elegia narrativa: cfr. Heinze 1919 [1960]: 371-382.

⁴ Per le *Metamorfosi* cfr. Segal 1985: 50 «a *tertium quid* somewhere between epic and elegy»; Schiesaro 2014: 89 «the middle style is not a compromise, a *faute de mieux* average between the pedestrian and the sublime, but a capacious, inclusive concept that we may be tempted to identify with Ovid's versatile and inclusive brand of epic». Per i *Fasti* cfr. Hinds 1992: 113-114, 116, Herbert-Brown 1994: 7, Gee 2000: 22-23, Merli 2000: 306-307, Labate 2010a: 173-175.

⁵ Su genere letterario e genealogia dei modelli cfr. Conte 1991 [2012]: 17, Barchiesi 1993: 362-363, Hinds 1998: 123-144.

⁶ Herter 1941, Montanari 1974.

⁷ Hinds 1987a: 51-98. Per una ridiscussione recente dei rapporti tra la scena dei *Fasti* e quella dell'*Inno omerico* cfr. Pasquali 2021. Altri esempi di modelli condivisi nel doppione di Proserpina sono analizzati da Hinds 1987a: 6-16, 38-44.

L'analisi dei modelli condivisi tra *Metamorfosi* e *Fasti* si presta a essere estesa oltre il singolo caso di Proserpina: proiettata sui due testi nella loro integralità, questa prospettiva può fornire un punto di partenza diverso per affrontare la questione del genere e il posizionamento del dittico nello spazio letterario. Allo stesso tempo, però, l'indagine sui modelli condivisi fornisce anche l'occasione giusta per ridiscutere le dinamiche intertestuali di ciascun poema. Se infatti le due opere rielaborano gli stessi testi in modo sinergico, il livello del dittico offre un piano nuovo su cui interpretare i rapporti che ognuna delle due opere instaura con i propri modelli. In questo capitolo la discussione si concentrerà in particolare sui legami di *Fasti* e *Metamorfosi* con il *corpus* esiodeo e con l'*Eneide*, che non rappresentano solo estremi opposti nella costellazione dei modelli dei due poemi, ma esemplificano anche rapporti intertestuali piuttosto diversi: la rielaborazione di un archetipo tematico nel caso di Esiodo e la puntuale riscrittura in quello di Virgilio.

6.1. Il corpus esiodeo

Un'acquisizione di rilievo degli studi ovidiani recenti è la valorizzazione di Esiodo come modello significativo sia per le *Metamorfosi* sia per i *Fasti*. Entrambi i poemi non solo si inscrivono in una *lignée* letteraria ellenistica che rintraccia in Esiodo il proprio archetipo (Callimaco, Arato, poesia catalogica), ma instaurano anche con i testi esiodei un legame diretto, come intertesto puntuale o come modello-codice. L'ampia campitura diacronica dalle origini del cosmo al tempo presente e il tema ricorsivo degli amori divini accostano le *Metamorfosi* alla *Teogonia*, cui era strettamente saldato il *Catalogo delle donne*⁸. Dall'altra parte, i *Fasti* reinventano come prototipo di poema calendariale, astronomico e antiquario le *Opere e Giorni*, anche alla luce della loro esegesi antica⁹.

In questa prospettiva Feeney, seguito da Ioannis Ziogas, ha proposto di individuare nel dittico ovidiano una risposta organica al *corpus* esiodeo: il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* rielabora quello tra *Teogonia* e *Opere e Giorni*¹⁰. Tuttavia la corrispondenza tra i poemi, come ha rilevato Helen Van Noorden, non è puramente biunivoca: entrambi i testi entrano in contatto con entrambi i modelli, a partire dai discorsi di Pitagora e di Giano¹¹. Se le *Metamorfosi* riscrivono puntualmente il mito delle età, cioè il brano più celebre delle *Opere e Giorni*¹², i *Fasti* invece replicano varie scene della *Teogonia*, in particolare quelle legate alla conquista del potere da parte di Giove¹³.

⁸ Ziogas 2013; cfr. anche Ludwig 1965: 74-75, Fletcher 2005, Barchiesi 2005: CXXXIV-CXXXV, Rosati 2009c: 363-365, Van Noorden 2015: 212-213. La continuità tra le due opere (*theog.* 1021-1022 ~ *cat. fr.* 1.1-2 Merkelbach – West) è presupposta da Verg. *georg.* 4.347 e viene emulata da Ovidio: cfr. Gibson 2000, Ziogas 2013: 65, Ziogas 2018: 379-380.

⁹ Barchiesi 1994: 221, Gee 2000: 162, Ziogas 2018: 388, Donninelli 2025.

¹⁰ Feeney 1999: 26, Ziogas 2018: 388.

¹¹ Van Noorden 2015: 216, 259.

¹² Rosati 2009c: 363-364, Ziogas 2013: 59-61, 111 (cfr. Ziogas 2018: 386), Van Noorden 2015: 213-215, 254-259.

¹³ Boyd 2000a: 66-71, Rosati 2009c: 360, 370-372, Labate 2010a: 192-214, Krasne 2016: 126-135, Donninelli 2023a.

6. Modelli condivisi

L'indagine sul rapporto del dittico ovidiano con il *corpus* esiodeo può dunque procedere su un duplice binario: da un lato, occorre domandarsi in che misura le dinamiche che legano *Teogonia* e *Opere e Giorni* possano costituire un effettivo modello di sistema rielaborato nell'interconnessione tra *Metamorfosi* e *Fasti*; dall'altro lato, la condivisione del medesimo intertesto a livello del dittico invita a mettere in dialogo le riscritture e le rielaborazioni offerte da ciascuna opera ovidiana, valutandone la sinergia e le influenze reciproche.

Un modello di sistema

Nella ricezione ellenistica e romana, il *corpus* esiodeo viene spesso evocato come insieme unitario e compatto¹⁴. Il caso paradigmatico è la scena incipitaria degli *Aitia* di Callimaco (fr. 2.1-6 Pfeiffer): nell'incontro con le Muse il poeta richiama l'inizio della *Teogonia* (*theog.* 22-34), ma accanto alla citazione del *chaos* (fr. 2.3 Pfeiffer ~ *theog.* 116) parafrasa anche una massima delle *Opere e Giorni* (fr. 2.5 Pfeiffer ~ *op.* 265)¹⁵. Due ulteriori esempi sono forniti da Virgilio: nelle *Bucoliche* il canto di Sileno replica la combinazione di *Teogonia* e *Catalogo delle donne* ma inserisce tra Pirra e Prometeo anche i *Saturnia regna* recuperati dall'altra opera esiodea (*ecl.* 6.41-42 ~ *op.* 111); viceversa, nella sezione delle *Georgiche* sul calendario lunare, la stretta imitazione delle *Opere e Giorni* viene arricchita da un breve accenno alla lotta di Giove contro i Titani e Tifone, sviluppando un'auto-allusione esiodea (*georg.* 1.276-283 ~ *op.* 803-804, *theog.* 226-232)¹⁶.

Questa rappresentazione del *corpus* esiodeo come sistema organico trova le sue premesse all'interno dei testi stessi. Subito dopo l'inno a Zeus, le *Opere e Giorni* si aprono con il celebre sdoppiamento di Eris: οὐκ ἄρα μοῦνον ἔην Ἐρίδων γένος, ἀλλ' ἐπὶ γαῖαν / εἰσὶ δὺω (*op.* 11-12). Già l'esegesi antica coglie in questo incipit uno scarto dalla *Teogonia*, in cui è contemplata una sola Eris (*theog.* 225), e interpreta la contraddizione come una palinodia legata al nuovo contesto e genere letterario¹⁷. Tale auto-correzione istituisce un preciso rapporto lineare tra *Teogonia* e *Opere e Giorni*, che risulta corroborato anche dagli elementi di autobiografia letteraria inscritti nei testi¹⁸. Rispetto a questa interpretazione diacronica prevalente, Jenny Strauss Clay ha proposto anche una lettura delle due opere in parallelo, come due metà di un dittico in dialogo reciproco e paritetico¹⁹.

¹⁴ Rosati 2009c: 360-362, Van Noorden 2015: 12-15.

¹⁵ Harder 2012: 93-96, 99, 102-103, 104-105. Per la replica di questa scena nei *Fasti*, con allusioni a tutto il *corpus* esiodeo, cfr. Hardie 1991: 60, Miller 1991: 38-40, Barchiesi 1994: 302 n. 24, Ziogas 2018: 388-390, Ziogas 2022.

¹⁶ Ziogas 2013: 54, 56; Boyd 2000a: 69.

¹⁷ *schol. op.* *11 ὥσπερ συναισθησόμενος ἑαυτοῦ δὺω λέγει διὰ τὸν καιρὸν καὶ τὸν σκοπὸν τοῦ γράμματος, cfr. anche 11a.

¹⁸ Most 1993, Haubold 2010, Canevaro 2015: 99-115, Scheidegger Lämmle 2016: 25-29; cfr. già *proleg. op.* B. Per l'identificazione con la *Teogonia* del carne eseguito da Esiodo nell'agone a Calcide (*op.* 654-659) cfr. West 1966: 44-45.

¹⁹ Strauss Clay 2003: 6 «the two Hesiodic compositions can be understood synchronically as two halves of an organic whole, a diptych, as it were, in which each component illuminates the other».

Lo sdoppiamento di Eris si può infatti impostare anche secondo dinamiche diverse dall'auto-correzione e dalla prosecuzione lineare. Nelle *Opere e Giorni* la contrapposizione tra le due Erides è controbilanciata da una certa sovrapponibilità, tanto che, come nota già l'esegesi antica, l'invidia prodotta dall'Eris buona si esprime in sentimenti non troppo diversi da quelli ispirati dall'Eris cattiva (*schol. op. *25-26*)²⁰. Più che due figure distinte, dunque, le *Opere e Giorni* sembrano presentare due volti diversi della stessa Eris, scomponendo i tratti di quella della *Teogonia*: l'Eris cattiva sembra in linea con il carattere nefasto di tutta la progenie della Notte, ma l'elemento genealogico è ricordato invece a proposito della Eris buona (*op. 17 ἐγείνατο Νύξ ἐρεβεννή ~ theog. 213 Νύξ ἐρεβεννή, 224-225 Νύξ ὀλοή ... Ἔριν τέκε*). La contraddizione tra i due brani si può quindi articolare anche in una lettura in parallelo: *Opere e Giorni* e *Teogonia* offrono immagini supplementari di Eris, una nella prospettiva della genealogia divina, bina in quella dell'etica umana²¹. Lo sdoppiamento di questa figura all'inizio delle *Opere e Giorni*, assai marcato sul piano formale da parallelismi e reduplicazioni²², sembra dunque assume valore programmatico rispetto al rapporto con la *Teogonia*.

Questa impostazione alternativa emerge anche nel mito di Prometeo, che viene raccontato in entrambi i poemi (*op. 47-105 ~ theog. 507-616*)²³. La prima parte della vicenda, cioè l'inganno durante il sacrificio del bue a Mecone, è narrata per esteso nella *Teogonia* (*theog. 535-560*), mentre nelle *Opere e Giorni* viene solo richiamata con un accenno (*op. 48 μιν ἐξαπάτησε*). Già l'esegesi antica interpretava questo elemento in termini di diacronia tra le opere: la versione del poema didascalico presuppone quella teogonica, di cui costituirebbe una riscrittura (*schol. op. 48a δῆλον δὲ ὡς προεκδέδοται ἡ Θεογονία, cfr. schol. op. *48, 48d*)²⁴. Tuttavia c'è almeno un punto in cui questo rapporto lineare tra i due poemi si inverte e la *Teogonia* sembra guardare verso le *Opere e Giorni*: l'ampia riflessione conclusiva sulla donna come origine di tutti i mali (*theog. 591-612*) risulta quasi sproporzionata per il contesto della *Teogonia* e la lunga similitudine con i fuchi trova riscontro in un'altra sezione delle *Opere e Giorni* (*theog. 592-602 ~ op. 302-306*). Tale oscillazione delle direttrici del rapporto invita a leggere i due brani anche come versioni parallele e supplementari della stessa storia: le divergenze contenutistiche e narrative declinano il medesimo mito in base alle prospettive diverse del discorso sul potere degli dei e di quello sul male nell'esistenza umana²⁵.

²⁰ La sovrapposizione è corroborata anche dalla strutturazione chiastica del passo (*op. 12 τὴν μὲν ~ 13 ἢ δ', 14 ἢ μὲν ~ 17 τὴν δ'*) e dall'inversione tra ordine di nascita e ordine di presentazione (*op. 17 τὴν δ' ἑτέρην προτέρην*).

²¹ Per l'antitesi tra prospettiva umana e divina cfr. Arrighetti 1998: 299-307, 393-401, Strauss Clay 2003: 129-149.

²² *op. 25-26 καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτωνι τέκτων / καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονεῖ καὶ αἰοιδὸς αἰοιδῷ*.

²³ Le corrispondenze testuali sono puntuali e frequenti: *theog. 565 ~ op. 50, theog. 567 ~ op. 52, theog. 570 ~ op. 57, theog. 571-573 ~ op. 72-74, theog. 589 ~ op. 83*.

²⁴ Per l'estensione di questa linea interpretativa al resto dei due brani cfr. West 1966: 307, West 1978: 155-156, 161.

²⁵ Strauss Clay 2003: 100-128. I principali scarti sono: *theog. 511-514 ~ op. 83-89* (dislocazione di Epimeteo), *theog. 513-514 γυναῖκα / παρθένον ~ op. 80-81 γυναῖκα / Πανδώραν*, *theog. 570-584 ~ op. 61-82* (creazione di Pandora raddoppiata con istruzioni, vari scarti di dettaglio), *theog. 591-612 ~ op. 90-104* (introduzione del motivo del vaso).

6. Modelli condivisi

Infine, già le due sezioni proemiali configurano accanto alla contiguità lineare anche uno sviluppo in parallelo: il breve inno a Zeus con cui si apre il poema didascalico (*op.* 1-10) prosegue la celebrazione del potere raggiunto dal dio alla fine del poema teogonico, ma allo stesso tempo raddoppia e rovescia il lungo inno alle Muse con cui si apre l'altro poema (*theog.* 1-115)²⁶. Una lettura in dittico di *Teogonia* e *Opere e Giorni*, benché meno intuitiva rispetto a quella diacronica fornita nell'esegesi antica e moderna²⁷, risulta perfettamente plausibile: storie e personaggi si completano, compensano e raddoppiano a vicenda tra i due poemi che adottano le prospettive complementari e interrelate del mondo degli dei e di quello degli uomini.

Alla luce dell'interpretazione del *corpus* esiodeo come dittico, suggerita da Strauss Clay, la rielaborazione organica delle due opere tra *Metamorfosi* e *Fasti* diventa assolutamente pregnante: il rapporto tra *Teogonia* e *Opere e Giorni* si imposta come modello di sistema per i due poemi ovidiani e offre un punto di riferimento per le dinamiche di raccordo tra i testi, per le intersezioni di storie e personaggi e per la distribuzione tematica. Allo stesso tempo, proprio le interazioni che prendono forma tra *Metamorfosi* e *Fasti* gettano luce in modo retrospettivo sulle interconnessioni del *corpus* esiodeo, corroborandone una lettura in dittico che è plausibile ma tutt'altro che scontata. In questa circolarità dell'operazione bisogna però riconoscere un chiaro dislivello, che emerge ancor più chiaramente nel caso parallelo di Cicerone: il dittico formato da *De re publica* e *De legibus* si struttura attorno a una lettura in dittico dei rispettivi modelli platonici, la *Politeia* e i *Nomoi*, che risulta piuttosto originale se non proprio forzata (Appendice II). Più che la mera adesione a un dato di fatto, anche l'impostazione di *Teogonia* e *Opere e Giorni* come modello di sistema è soprattutto un atto creativo, che attraverso la rielaborazione nel dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* sviluppa una precisa interpretazione del *corpus* esiodeo.

Il rapporto con il modello di sistema pone dunque in evidenza un tratto fondamentale della categoria del dittico: una coppia di opere può costituire in modo più o meno marcato un sistema organico, ma una lettura in dittico resta comunque una scelta ermeneutica affidata al momento della ricezione del testo. Come di consueto, però, Ovidio anticipa la propria ricezione e cerca di guidarla: mettendo in scena una lettura del *corpus* esiodeo come dittico, il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* propone obliquamente di estendere anche su di sé tale interpretazione. Nella costruzione dei propri modelli, quindi, il dittico ovidiano iscrive riflessivamente le istruzioni per la propria lettura e già a partire da Manilio non mancheranno lettori pronti a raccogliere tale invito (Appendice I).

²⁶ Sulla polarizzazione tra le due sezioni proemiali cfr. Strauss Clay 2003: 49-80.

²⁷ Una lettura in dittico di *Teogonia* e *Opere e Giorni* ha senso soprattutto se si intendono queste opere come testi scritti, come presuppongono l'esegesi antica e la ricezione in Callimaco, Virgilio e Ovidio, ma anche alcune tradizioni critiche moderne: in una prospettiva di composizione e fruizione orale, invece, queste dinamiche di *corpus* assumono valori e funzioni ben diverse.

Declinazioni dei *caelestia bella*

Se il dittico ovidiano si presenta come una rielaborazione organica del *corpus* esiodico, interpretato a sua volta come sistema, le risposte a tale modello condiviso vanno analizzate nella loro sinergia. Un primo esempio è già stato discusso nel secondo capitolo: la doppia riscrittura del mito delle età delle *Opere e Giorni* nei libri iniziali dei due poemi ovidiani (§2.2). In questo caso il dialogo tra le due metà del dittico ruota attorno a una chiara polarizzazione: alla puntuale e serrata replica del modello esiodico nelle *Metamorfosi* si contrappone nei *Fasti* la sua riproposizione attraverso il filtro di svariate appropriazioni latine, quali la retorica moralistica della decadenza, la tradizione dei *Saturnia regna* nel Lazio primitivo e l'esaltazione del presente aureo della Roma augustea. Le diverse forme di intertestualità con Esiodo entrano dunque in un rapporto di complementarità: questa dinamica di rielaborazione congiunta, parallela e interconnessa del modello esiodico si può illustrare in dettaglio attraverso l'analisi dei *caelestia bella* nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti*.

Per *caelestia bella* (o *arma Iouis*) si intendono le scene di lotta tra gli dei per la conquista e la difesa del potere cosmico, cioè la Titanomachia, la Tifonomachia e la Gigantomachia, che iniziano precocemente a sovrapporsi e in età augustea si presentano come tema unitario²⁸. Tale argomento costituisce il cuore della *Teogonia* esiodica e ne rappresenta la sezione più nota e citata, soprattutto in virtù delle importanti implicazioni estetiche e politiche che assume nella ricezione successiva: i *caelestia bella* rappresentano il canto epico più solenne e impegnativo, sono legati al panegirico del sovrano e divengono bersaglio prototipico della *recusatio*²⁹. Nelle *Metamorfosi* i valori poetologici ed encomiastici del tema sono ben evidenti, ma la loro interpretazione va messa in dialogo con la declinazione che ne offrono i *Fasti*³⁰.

Dopo l'avvio con il *chaos*, la traiettoria teogonica delle *Metamorfosi* viene lasciata in secondo piano: il tema dei *caelestia bella* emerge solo in forma assai cursoria o per accenni a episodi omessi. Il violento passaggio da Saturno a Giove è riassunto in un breve accenno all'inizio del mito delle età (*met.* 1.113-114 *postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso / sub Ioue mundus erat*)³¹. La Tifonomachia non trova spazio nel racconto principale, ma viene rievocata per contrasto quando Giove si presenta a Semele impugnando un fulmine meno potente di quello con cui aveva sconfitto Tifeo (*met.* 3.303-304 *nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea, / nunc armatur eo; nimium feritatis in illo est*)³². Inoltre,

²⁸ L'esempio canonico è Hor. *carm.* 3.4.42-80. Sui *caelestia bella* cfr. Vian 1952: 169-183 e più di recente Bärtschi 2019.

²⁹ Innes 1979, Hardie 1986: 85-90, Hinds 1987a: 129-130, Hinds 1992: 139-140, Sharrock 1994: 115-117, Fabre-Serris 1995: 55-58, Bretzigheimer 2001: 77-78, Rosati 2012: 301-302, Rosati c.d.s.

³⁰ Sui *caelestia bella* nelle *Metamorfosi* cfr. Buchheit 1966: 94-103, Hinds 1987a: 128-131, Schmitzer 1990: 52-60, 201-207, Johnson 2008: 52-63; per i *Fasti* cfr. *supra* p. 183 n. 13. Per la condivisione del tema nei due poemi cfr. Krasne 2016.

³¹ Barchiesi 2005: 171, Van Noordén 2015: 245. Il verso riprende chiaramente *op.* 111.

³² Sulla giocosa distinzione tra i due fulmini cfr. Barchiesi 2007: 169-170. L'accenno al tema esiodico è reso ancor più evidente dal riferimento ai Ciclopi subito dopo (*met.* 3.305-306), che richiama *theog.* 504-506.

6. Modelli condivisi

la nascita di Giove, tappa chiave nel mito di successione esiodeo, è rievocata solo obliquamente tra le strade scartate dalle Minieidi e risulta sostituita dalla nascita di Ermafrodito (*met.* 4.281-282 *te quoque* [scil. *praetereo*], *nunc adamas, quondam fidissime paruo, | Celmi, Ioui largoque satos Curetas ab imbri ~ 288-289 Mercurio puerum diua Cythereide natum | Naides Idaeis enutriuere sub antris*)³³. Questi ripetuti accenni, che mettono in luce la mancanza dei *caelestia bella* nelle *Metamorfosi*, culminano nell'incipit del discorso di Orfeo, che accantona programmaticamente la Gigantomachia per passare subito a un canto di tipo catalogico e di argomento erotico (*met.* 10.148-154)³⁴:

ab Ioue, Musa parens (cedunt Iouis omnia regno),
carmina nostra moue. Iouis est mihi saepe potestas
dicta prius; cecini plectro grauiore Gigantas 150
sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis.
nunc opus est leuiore lyra; puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam.

Questa dinamica, che quadra bene con i richiami contrastivi a Tifeo e alla nascita di Giove negli episodi di Semele ed Ermafrodito, esplicita il valore poetologico dei *caelestia bella*: la proiezione nel passato (*saepe ... dicta prius*) rovescia la promessa tipica della *recusatio* e viene introdotta una chiara distinzione di genere letterario (*cecini plectro grauiore ~ nunc opus est leuiore lyra*)³⁵. Attraverso tale polarizzazione tra *arma* e *amores* nel *corpus* esiodeo, le *Metamorfosi* fissano il loro posto nel sistema letterario: il poema ovidiano rievoca l'Esiodo della *Teogonia* per passare subito a quello del *Catalogo*.

Alla luce di questa marcata connotazione metapoetica sorprende notare come il tema dei *caelestia bella* ricorra frequentemente nei *Fasti*: al netto degli accenni più brevi, la lotta per il potere sull'Olimpo fa da cornice alle eziologie del nome di *Veious* (*fast.* 3.435-444) e dello strepito rituale per la *Magna Mater* (*fast.* 4.197-212), all'etimologia di maggio da *Maiestas* (*fast.* 5.33-46) e ai catasterismi dei Pesci (*fast.* 2.461-472), del Nibbio (*fast.* 3.793-808) e della *Capella* (*fast.* 5.111-128). Il riferimento di Orfeo alla ripetuta narrazione di questo episodio (*saepe ... dicta prius*) si può dunque leggere anche come un rimando all'altra metà del dittico³⁶. Tra le riscritture della *Teogonia* nei due poemi in dittico affiora quindi una precisa complementarità: i *Fasti* danno spazio a ciò che invece le

³³ Nella nascita di Zeus a Creta in *theog.* 468-486 non compaiono Celmi e i Cureti, che costituiscono però comunque materiale esiodeo: la Suda attribuisce a Esiodo un poema sui Dattili Idei (cfr. fr. 282 Merkelbach – West) e la nascita dei Cureti si trova in *cat.* fr. 123 Merkelbach – West (in una versione diversa del mito).

³⁴ Su Orfeo come figura legata alla poesia teogonica esiodea cfr. Knox 1986: 50-51. Anche l'incipit con Giove (*ab Ioue principium*), attraverso Arato e Teocrito (cfr. Fantuzzi 1980), risale a Esiodo: cfr. *theog.* 47-49, *op.* 1-10.

³⁵ Reed 2013: 199, Ziogas 2013: 149-150; cfr. anche Wagner 2024: 147.

³⁶ Non convince il tentativo di Della Corte 1971 di rintracciare nelle parole di Orfeo un rinvio a un abbozzo giovanile di *Gigantomachia* (*am.* 2.1.11-20, ma cfr. anche Fabre-Serris 1995: 14); sulla questione cfr. Labate 2020a.

Metamorfosi scartano a più riprese. Allo stesso tempo, però, si innesca anche un cortocircuito tra le affiliazioni di genere letterario: il tema epico e guerresco per eccellenza, lasciato esplicitamente da parte nelle *Metamorfosi* e sostituito con il canto degli amori, viene sviluppato nei *Fasti* per innalzare l'elegia al di sopra dell'argomento erotico. Ma per entrare nel poema calendariale i *caelestia bella* subiscono una vistosa rimodulazione dei toni, come emerge per esempio nel catasterismo della *Capella*: lo scontro epico è riassunto e sostanzialmente obliterato in un solo distico (*fast.* 5.125-126 *ille ubi res caeli tenuit solioque paterno / sedit et inuicto nil Ioue maius erat*), mentre l'episodio si concentra sull'infanzia di Giove (*fast.* 5.115-124) e punta non verso la celebrazione del nuovo ordine cosmico, ma all'eziologia dell'assunzione tra le stelle dell'umile figura della capra che ha allattato il nuovo sovrano dell'Olimpo (*fast.* 5.127-128)³⁷. Attraverso tali strategie di riduzione e rifunzionalizzazione i *Fasti* sperimentano un'alternativa alla *recusatio* ripetutamente messa in scena nelle *Metamorfosi*.

Questa complementarità di risposte al modello esiodeo è però controbilanciata dagli spazi di dialogo che si aprono tra i brani delle *Metamorfosi* in cui i *caelestia bella* vengono affrontati in modo cursorio o obliquo e le declinazioni di questo tema esiodeo nei *Fasti*. Subito dopo il mito delle età, la Gigantomachia viene narrata secondo le stesse modalità osservate nei *Fasti* (*met.* 1.151-162): il racconto si concentra sul valore eziologico della nascita degli uomini dal sangue dei Giganti sconfitti, mentre lo scontro vero e proprio è riassunto in appena quattro versi³⁸. La declinazione eziologica del tema si struttura anche come reinvenzione originale del racconto esiodeo: nella *Teogonia*, infatti, sono i Giganti stessi a nascere dalla Terra impregnata dal sangue di Saturno evirato da Giove (*theog.* 183-187)³⁹. Questa rielaborazione del mito parte forse da un nesso con le *Opere e Giorni* stabilito nell'esegesi antica: assieme ai Giganti nascono le ninfe dei frassini, che danno vita alla stirpe di bronzo (*theog.* 187 ~ *op.* 143-146; cfr. *schol. op.* 145b)⁴⁰; in effetti il χάλκειον γένος di Esiodo, che nella riscrittura ovidiana del mito delle età trova scarso spazio (*met.* 1.125-127), somiglia molto all'umanità nata dai Giganti, bramosa di strage ed empia (*met.* 1.161-162 *contemprix superum saeuaeque audissima caedis / et uiolenta fuit* ~ *op.* 145-146 Ἄρηος / ἔργ' ἔμελε στονόεντα καὶ ὕβριες). Qualunque ne sia il punto di partenza, questa gestione creativa dell'intertestualità con la *Teogonia* trova preciso riscontro nei *Fasti*: nel catasterismo del Nibbio, per esempio, i *caelestia bella* vengono liberamente riscritti per integrarvi l'inedita impresa di uccello al servizio di Giove e spiegarne così l'assunzione tra le stelle⁴¹.

³⁷ Krasne 2016: 133-134; cfr. già Arat. 30-35, 162-163, Call. *Iou.* 42-54. Tale ottica sfuma la posizione di Hinds 1992: 94-97.

³⁸ Fabre-Serris 1995: 59. Barchiesi 2005: 175 individua nell'impiego insistito di *ferunt* (*met.* 1.152, 158) una strategia per allontanare un argomento poetico canonicamente legato alla *recusatio*.

³⁹ Ziogas 2013: 61-62; già Bömer 1969: 70-71 segnala l'originalità del passo ovidiano. In quest'ottica, il secondo *ferunt* (*met.* 1.158) assume valore ironico di *illusory Alexandrian footnote*.

⁴⁰ Sul rapporto tra i due passi cfr. West 1966: 221, West 1978: 187.

⁴¹ Donninelli 2023a: 175-178.

6. Modelli condivisi

La Gigantomachia delle *Metamorfosi* si colloca non solo in appendice al mito delle età, ma anche come premessa per la distruzione del genere umano attraverso il diluvio. Nel comunicare agli altri dei la decisione di punire l'empietà umana, Giove rievoca esplicitamente i *caelestia bella* (*met.* 1.182-186) e per compiere l'annientamento viene dapprima ponderato, ma poi accantonato l'uso dei fulmini (*met.* 1.253-255), che sono l'arma caratteristica di Zeus nella *Teogonia*: la descrizione del diluvio, dunque, non solo segue ma in certa misura rimpiazza anche lo scontro con i Giganti⁴². In effetti non è difficile rivedere nello stravolgimento del cosmo con cui Giove punisce l'umanità il cataclisma provocato dal fulmine di Zeus durante i *caelestia bella* (*theog.* 700-705, 844-849, 857-867). In questo modo, le *Metamorfosi* sviluppano una forma di intertestualità esiodea tipica della tradizione epica latina: anche sulla base di interpretazioni razionalistico-allegoriche della *Teogonia*, l'immaginario della Gigantomachia viene riattivato per descrivere catastrofi e calamità⁴³. Rispetto a questa trasfigurazione naturalistica, i *Fasti* ripropongono invece lo scenario dei *caelestia bella* secondo la prospettiva teologica tradizionale: un buon esempio è fornito dal mito di *Maiestas*, in cui il racconto della sconfitta dei Giganti (*fast.* 5.35-42) fornisce lo sfondo per inserire una nuova divinità nel pantheon (*fast.* 5.23-32, 42-46). Ma queste declinazioni divergenti della *Teogonia* a cavallo del dittico si rispecchiano l'una nell'altra: se da un lato il diluvio nelle *Metamorfosi* si fonda su un immaginario mitologico (*met.* 1.274-284), dall'altro nel mito di *Maiestas* il discorso teologico si propone come riflesso della rappresentazione del cosmo (*fast.* 5.11-20). Il dialogo tra i due poemi mette così in luce la complementarità tra letture naturalistiche e teologiche del modello esiodeo.

La rete di intertestualità teogonica attorno al racconto della Gigantomachia nelle *Metamorfosi* comprende inoltre anche Licaone (*met.* 1.209-239): Barchiesi e Feldherr hanno proposto di leggere in questo personaggio una riscrittura del Prometeo esiodeo, che in uno scenario di sacrificio tenta di ingannare Giove e porta così alla rottura del rapporto tra dei e uomini (*theog.* 507-560)⁴⁴. In quest'ottica diventa rilevante il confronto con la rielaborazione dello stesso passo della *Teogonia* nell'altra metà del dittico: Labate ha individuato il mito di Prometeo alla base dell'episodio dei *Fasti* in cui Numa cerca di raggirare Giove Elicio contrattando le forme del sacrificio espiatorio per ristabilire la *pax deorum* (*fast.* 3.329-344)⁴⁵. In entrambi i poemi si osserva la medesima dinamica di riscrittura originale del modello esiodeo in storie diverse e l'ambiguità dell'intertesto teogonico, in cui l'inganno di Prometeo porta un beneficio agli uomini nella ripartizione delle carni sacrificali ma viene punito da Zeus, risulta scomposto e semplificato: l'attentato di Licaone è la colpa che

⁴² Per i rapporti tra i Giganti e Licaone, causa del diluvio, cfr. Fabre-Serris 1995: 60-61.

⁴³ Su questa strategia cfr. Hardie 1986: 90-97; cfr. Ziogas 2013: 71-72 sull'incendio di Fetonte; cfr. anche *met.* 5.349-358.

⁴⁴ Barchiesi 2005: 178, Feldherr 2010: 131-134. Licaone si inserisce tra Prometeo e suo figlio Deucalione (*met.* 1.82, 390); per la riscrittura del mito di Prometeo nel primo libro delle *Metamorfosi* cfr. Möller 2018: 532-541.

⁴⁵ Labate 2010a: 207-210.

innesca la distruzione dell'umanità intera, mentre la trovata di Numa non va incontro ad alcun castigo e introduce la promessa di eternità di Roma con il dono dell'*ancile*. Al di là dei toni assai diversi, che nelle *Metamorfosi* virano verso il grottesco mentre nei *Fasti* modulano nel giocoso, la duplice riscrittura del Prometeo esiodeo nei due poemi adotta prospettive opposte: al collasso dei rapporti tra Giove e l'umanità nel poema delle trasformazioni risponde la riappacificazione tra il dio e Roma in quello calendariale. Questa divergenza assume chiari risvolti ideologici nell'antitesi tra una visione pessimista e una ottimista del rapporto con il potere assoluto.

Il valore politico dell'intertestualità esiodea nei due poemi si può mettere meglio a fuoco a partire dalla gara poetica tra Pieridi e Muse. Le sfidanti propongono una versione dei *caelestia bella* in cui i Giganti e Tifone sembrano prevalere mentre gli dei fuggono in Egitto trasformandosi in animali (*met.* 5.318-331). Questo rovesciamento del modello teogonico è espressamente denunciato dalla Musa che lo riporta (*met.* 5.319-320 *falsoque in honore Gigantas / ponit et extenuat magnorum facta deorum*) e viene sostituito con il finale corretto all'inizio del canto di Calliope: Tifone non ha vinto, ma è schiacciato sotto l'Etna (*met.* 5.346-358 ~ *theog.* 717-719, 729-733). Ancora una volta, dunque, i *caelestia bella* si presentano come tema rifiutato: la Tifonomachia delle Pieridi, liquidata in pochi versi, è un racconto perdente, sconfitto dall'ampia narrazione della Musa che inizia dopo lo scontro e si sposta sul tema erotico del ratto di Proserpina, sviluppando l'accento alla fine del modello esiodeo (*theog.* 913-914)⁴⁶. Nei *Fasti*, però, una versione dei *caelestia bella* simile a quella delle Pieridi viene raccontata dal narratore principale: durante la fuga da Tifeo, Dione/Venere e Cupido arrivano presso l'Eufrate e si mettono in salvo grazie a due pesci che vengono poi premiati con il catasterismo (*fast.* 2.457-474). L'espressione *extenuat magnorum facta deorum*, con cui la Musa censura il canto delle sfidanti, corrisponde così all'operazione dei *Fasti*, in cui la Tifonomachia, appositamente ridotta, trova posto in un poema elegiaco. Tale cortocircuito fa emergere la contraddizione estetica nella prospettiva della Musa: alla luce dei *Fasti*, la poesia delle Pieridi è condannata in quanto riduzione del tono epico dei *caelestia bella*, benché la stessa dinamica sia poi anche alla base del canto di Calliope, che evita proprio gli aspetti più solenni di questo tema⁴⁷.

La causa della sconfitta delle Pieridi non è dunque estetica ma ideologica: dietro la polemica letteraria si riconosce il valore politico dei *caelestia bella*, che costituiscono il tema tradizionale con cui le Muse legittimano il potere costituito e fondano una collaborazione tra sovrani e poeti; di tale tema le loro sfidanti si appropriano e forniscono una versione sovversiva⁴⁸. In termini politici, il

⁴⁶ Rosati 2009a: 175. Ziogas 2013: 86-87 collega la transizione (*met.* 5.359 *hanc metuens*) alla paura di Ade in *theog.* 850.

⁴⁷ Sull'espressione cfr. Rosati 2009a: 184. Una possibile riabilitazione poetica delle Pieridi, che dopotutto rielaborano un tema nicandro (Ant. Lib. 9, 27, 28; cfr. Bömer 1976a: 306), è proposta da Hinds 1987a: 132, 166-167 n. 40 e Johnson 2008: 139 n. 39 (con riferimento ai *Fasti*). Per un'interpretazione poetologica del brano dei *Fasti* cfr. Robinson 2011: 287, 294.

⁴⁸ Fabre-Serris 1995: 68, Rosati 2009a: 175-176; cfr. *theog.* 68-74, Hor. *car.* 3.4.37-40.

6. Modelli condivisi

rapporto tra il passo delle *Metamorfosi* e quello dei *Fasti* apre una duplice possibilità di lettura. Da un lato, si può immaginare che anche il canto delle Pieridi fosse un discorso sostanzialmente eziologico come il catasterismo dei Pesci: sarebbe quindi la Musa a fornirne una lettura politica faziosa come rovesciamento polemico dei *caelestia bella*. Dall'altro lato, il canto delle Pieridi può incentivare un'interpretazione sovversiva del catasterismo dei Pesci: Venere viene rappresentata in preda al terrore, si dà a una fuga indegna e si riduce a implorare l'aiuto delle ninfe, in un abbassamento parodico della maestà del nume tutelare della *gens Iulia*⁴⁹. In quest'ottica sono però determinanti le differenze di dettaglio: i *Fasti* non descrivono una turpe trasformazione teriomorfa (*met.* 5.331 *pisce Venus latuit*), ma adottano la variante in cui Venere è salvata dai pesci; in entrambi i racconti manca la sconfitta di Tifeo, ma nelle *Metamorfosi* la cesura viene presentata come scelta precisa (*met.* 5.332 *hactenus ad citharam uocalia mouerat ora*); nei *Fasti* l'episodio si colloca nella remota e fantastica Siria, mentre le Pieridi propongono la versione ambientata in Egitto, cioè nello spazio della vittoria su Cleopatra che il discorso panegiristico augusteo presentava come riproposizione dei *caelestia bella*⁵⁰. Mentre i *Fasti* cercano dunque di ridurre la tensione con l'interpretazione politica del tema esiodeo, le Pieridi delle *Metamorfosi* la inaspriscono fino al punto di rottura: il dittico non contrappone quindi letture impegnate e disimpegnate dei *caelestia bella*, ma mette a fuoco lo scivoloso equilibrio tra questi poli e il ruolo della sensibilità del pubblico nell'attivare le implicazioni ideologiche.

Un'ulteriore dimensione di lettura politica del canto delle Pieridi è proposta dalla denuncia di menzogna con cui viene lanciata la sfida (*met.* 5.308-309 *desinite indoctum uana dulcedine uulgu / fallere*): come suggerisce Ziogas, la versione sovversiva dei *caelestia bella* costituisce anche un attacco alla credibilità delle Muse⁵¹. Questa interpretazione entra in dialogo con il dibattito delle Muse sull'etimologia del mese di maggio nei *Fasti*: qui è il contesto di generale aporia a sollevare dubbi sul racconto di Calliope, che inserisce il tema *caelestia bella* nel mito inedito di *Maiestas*⁵². In forma ora più ora meno esplicita, dunque, entrambi i poemi sviluppano il problema schiettamente esiodeo sulla veridicità delle Muse (*theog.* 26-28)⁵³. Al di là del piano epistemologico, è chiara l'implicazione politica: se la voce delle Muse non ha un valore di verità assoluto, la loro versione dei *caelestia bella* si rivela una deliberata operazione encomiastica con cui la poesia costruisce il mito politico⁵⁴.

⁴⁹ La lettura sovversiva è proposta da Murgatroyd 2005: 13-14; cfr. anche Robinson 2011: 287.

⁵⁰ Hardie 1986: 97-110. Per la connessione tra le metamorfosi animali degli dei e la battaglia di Azio cfr. Rosati 2009d. L'episodio dei *Fasti* sviluppa anche l'accento a Derceto tramutata in pesce (*met.* 4.43-46), una delle strade scartate dalle Minieidi prima di raccontare la vicenda di Piramo e Tisbe, ambientata in una Babilonia da romanzo (cfr. Holzberg 1988: 275-276). Sulla rappresentazione dell'Oriente nelle *Metamorfosi* cfr. Labate 2018: 181-186, Sharrock 2021.

⁵¹ Ziogas 2013: 92-93.

⁵² Harries 1989: 172, 182.

⁵³ Per il problema della destabilizzazione della verità delle Muse tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Battistella 2012.

⁵⁴ Sulla messa in scena del rapporto tra costruzione del potere e mito celebrativo nelle *Metamorfosi* cfr. Rosati 2001: 53-55. Per i *Fasti* cfr. Newlands 1995: 82, Rosati 2012: 307-311, Basso 2023: 123-126.

In sintesi, l'interazione tra le varie declinazioni dei *caelestia bella* a cavallo di *Metamorfosi* e *Fasti* lascia emergere un rapporto sinergico rispetto al modello esiodeo: le dinamiche intertestuali con cui viene rielaborata la *Teogonia* nelle due metà del dittico corrono in parallelo ma forniscono anche un reciproco supplemento. Questa organicità tra *Fasti* e *Metamorfosi* emerge su entrambi i versanti interpretativi dei *caelestia bella*: da un lato, la riscrittura congiunta della *Teogonia* si presenta come riflessione sulla rappresentazione del rapporto con il potere, sulle implicazioni ideologiche del racconto e sulla costruzione del mito politico; dall'altro lato, il dibattito poetologico sul modello esiodeo si sviluppa in percorsi interconnessi di reinvenzione dell'intertesto secondo canoni estetici nuovi, che esplorano la soglia tra epica non solenne ed elegia non dimessa.

In termini di spazio letterario, il rapporto di *Metamorfosi* e *Fasti* con il corpus esiodeo è infine una precisa scelta di campo: nella percezione degli antichi, l'idea della poesia esiodea si costruisce soprattutto in rapporto a Omero, rispetto al quale Esiodo può rappresentare il primo dei successori, un supplemento, oppure un'alternativa radicale. La collocazione del dittico ovidiano sotto il segno di Esiodo stabilisce dunque un punto di partenza e un quadro di riferimento per approfondire il rapporto con l'*Eneide*, che costituisce la reinvenzione augustea della tradizione omerica⁵⁵.

6.2. Rispondere all'Eneide

Ovidio è il primo poeta compiutamente post-virgiliano della letteratura latina e il rapporto con l'ingombrante predecessore attraversa tutta la sua produzione, dagli *Amores* alla poesia dell'esilio. In modo particolare nelle *Metamorfosi* l'*Eneide* assume un ruolo di intertesto cruciale su vari livelli, dalla rielaborazione di singole forme espressive, come notavano già gli antichi (Sen. *suas.* 3.7), alla serrata riscrittura della storia di Enea nell'ultima sezione dell'opera (*met.* 13.623-14.580)⁵⁶. In base alle diverse sensibilità degli studiosi, questa appropriazione è stata interpretata come rispettoso omaggio, svuotamento profanatore, catalizzazione delle tensioni e parodia sovversiva⁵⁷. Il rapporto con l'*Eneide* costituisce anche un passaggio ineludibile per il posizionamento del poema ovidiano all'interno del sistema dei generi: attraverso la riscrittura di Virgilio l'opera costruisce il rapporto con la tradizione epica, ma allo stesso tempo le *Metamorfosi* rintracciano e valorizzano nell'*Eneide* gli elementi fantastici e meravigliosi, proiettando così sul modello il ruolo di diretto precursore⁵⁸.

⁵⁵ Sul modello esiodeo come scelta di campo rispetto alla tradizione omerico-virgiliana si veda soprattutto Ziogas 2013: 14-15, 96-97, 164-174, 178-179, 220; cfr. anche Rosati 2009c: 364, Rosati 2012: 299-300, Rosati 2022: 74-75. La costruzione dell'idea di Esiodo rispetto a Omero è ampiamente esplorata in Koning 2010.

⁵⁶ Galinsky 1975: 14-25, 217-251, Solodow 1988: 110-156, von Albrecht 1990, Tarrant 2002: 23-27, Robinson 2006: 208-215, Thomas 2009. Sulle espressioni cfr. Bömer 1959, Piazzzi 2019, Piazzzi 2020. Sulla 'piccola *Eneide*' cfr. Myers 2009: 11-19.

⁵⁷ Baldo 1995: 29-37, Papaioannou 2005: 2-8; cfr. e.g. Fabre-Serris 1995: 115-141, Tissol 1997: 177-191.

⁵⁸ Sul rapporto con l'epica cfr. Baldo 1995; cfr. anche Esposito 1994, Labate 2010a: 13-136, Rosati 2022: 63-64. Per l'*Eneide* come poema metamorfico cfr. Hinds 1998: 104-122, Papaioannou 2005; cfr. anche Starnone 2022, Hiscock 2024.

6. Modelli condivisi

Inoltre, la rilettura del modello virgiliano proposta nelle *Metamorfosi* non solo anticipa strategie moderne di interpretazione, ma sembra anche in contatto con il precoce dibattito critico sull'*Eneide* testimoniato dall'esegesi antica al poema⁵⁹.

Il rapporto con l'*Eneide* costituisce un aspetto fondamentale anche nei *Fasti* e le dinamiche di rielaborazione di Virgilio che si osservano nel poema calendariale, come notava già Heinze, sono in gran parte sovrapponibili a quelle esplorate nelle *Metamorfosi*⁶⁰. Tuttavia solo di rado le due risposte ovidiane all'*Eneide* sono state messe in dialogo tra loro e l'ampia bibliografia sul rapporto tra Ovidio e Virgilio offre solo rapide osservazioni sull'interazione tra i poemi in dittico a questo proposito⁶¹. Come è già emerso però nell'interazione tra lo sviluppo del personaggio virgiliano di Evandro nel primo libro dei *Fasti* e la proiezione della storia di Enea su quella di Miscelo nell'ultimo delle *Metamorfosi* (§2.1), le dinamiche di intertestualità con l'*Eneide* non corrono solo in parallelo, ma si intrecciano al livello del dittico in un percorso organico di interpretazione e riscrittura del modello. La complementarità tra *Metamorfosi* e *Fasti* consente quindi di mettere ulteriormente a fuoco le strategie e le tecniche di rielaborazione dell'*Eneide* nei due poemi letti l'uno alla luce dell'altro, ma soprattutto di ridiscutere in entrambi l'interpretazione del rapporto con Virgilio.

Le due *Eneidi* ovidiane

La 'piccola *Eneide*' ovidiana si apre con una rappresentazione iconica dell'eroe protagonista che porta in salvo da Troia i Penati e il padre insieme al piccolo Ascanio (*met.* 13.624-627):

sacra et, sacra altera, patrem
fert umeris, uenerabile onus, Cythereius heros
(de tantis opibus praedam pius eligit illam
Ascaniumque suum)

Questa breve descrizione ricompare in svariati punti dei *Fasti*, in una diffrazione caleidoscopica del passo delle *Metamorfosi*:

iam pius Aeneas sacra et, sacra altera, patrem
adferet: Iliacos accipe, Vesta, deos (*fast.* 1.527-528)

⁵⁹ Casali 1995, Casali 2004, Casali 2007, Casali 2018; cfr. anche Tissol 2002: 325-326, Stok 2021. Per un esempio concreto cfr. §4.2 su Cigno. Su Ovidio tra gli interpreti dell'*Eneide* cfr. anche Starnone 2020: 22-36, 165-167.

⁶⁰ Heinze 1919 [1960]: 323 n. 22 «es ist ganz die Art, wie er im 14. Buch der Metamorphosen die Aeneis benutzt und an ihren Motiven weiterdichtet»; cfr. Brugnoli – Stok 1992, Fantham 1992a, Merli 2000 (cfr. anche Merli 2001, Merli 2007, Merli 2010), Murgatroyd 2005: 97-140, Chiu 2016: 63-91; cfr. anche Schilling 1992: XIX-LI.

⁶¹ Döpp 1968: 143-144, Hardie 1991: 47 e Hardie 1993: 5-6, Stok 1990 [1992]: 72-73, Baldo 1995: 39-41, 83, Merli 2000: 288-289, Thomas 2009: 295, Tronchet 2014: nn. 12, 32, Myers 2025.

di ueteris Troiae, dignissima praeda ferenti,
qua grauis Aeneas tutus ab hoste fuit (*fast.* 3.423-424)

hinc satus Aeneas; pietas spectata per ignes
sacra patremque umeris, altera sacra, tulit (*fast.* 4.37-38)

hinc uidet Aenean oneratum pondere caro
et tot Iuleae nobilitatis auos (*fast.* 5.563-564)

Questa chiara rete di corrispondenze testuali è ampliata da ulteriori riscontri più circoscritti: la clausola *Cythereius heros*, che apre e chiude la 'piccola Eneide' (*met.* 13.625 ~ 14.584), si ritrova anche a metà del brano più ampio dei *Fasti* dedicato alla riscrittura del modello virgiliano (*fast.* 3.611); viceversa, l'emistichio *pietas spectata per ignes*, impiegato nel proemio al mezzo della prima esode del poema calendariale (*fast.* 4.37), segna anche lo snodo centrale della vicenda di Enea nelle *Metamorfosi*, marcandone l'ingresso negli Inferi (*met.* 14.109)⁶².

Tra i poemi in dittico prendono dunque forma due *Eneidi*, parallele e intrecciate tra loro, che entrano in rapporto di reciproca complementarità. L'osservazione più immediata riguarda il piano strutturale: le vicende di Enea nei *Fasti* sono disseminate in modo disordinato lungo tutto il poema, costruendo una sorta di *Eneide* 'a puntate' che si contrappone alla 'piccola Eneide' continua che si sviluppa a cavallo del tredicesimo e quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*. Queste strutture sono però solo apparentemente antitetiche e complementari: in entrambi i casi l'*Eneide* è trasformata in una cornice narrativa discontinua in cui collocare materiale estraneo al modello virgiliano.

Una spiccata sinergia si può osservare anche sul piano dei contenuti: i brevi cenni con cui i *Fasti* rievocano, in ordine sparso, gli episodi dell'*Eneide* raddoppiano, proseguono e integrano la riscrittura compressa di tutto il poema virgiliano nelle *Metamorfosi*. I riti in onore di Anchise, per esempio, sono richiamati rapidamente nella transizione dall'episodio di Scilla a quello delle scimmie di Procida nelle *Metamorfosi*, mentre nei *Fasti* fungono da eziologia per i *Feralia*, con un chiaro sviluppo diacronico: nel primo caso si ricorda la prima celebrazione in Sicilia, nel secondo la riproposizione nel Lazio (*Aen.* 5.42-103 ~ *met.* 14.83-84, *fast.* 2.543-546). Per converso, mentre le *Metamorfosi* tralasciano le ragioni dell'ira di Giunone verso Enea e riassumono in due soli versi la riappacificazione finale (*met.* 14.581-582), entrambi questi passi dell'*Eneide* sono richiamati quando il narratore dei *Fasti* incontra la dea (*fast.* 6.41-48): indignata per il fatto che la sua eponimia rispetto al mese di giugno sia messa in dubbio, Giunone rievoca la fine delle ostilità contro Enea (*Aen.* 12.818, 841), i motivi del suo rancore (*Aen.* 1.26-28) e la sua predilezione per Cartagine (*Aen.* 1.16-18)⁶³. Tale

⁶² Green 2004a: 241 raccoglie altri paralleli in poesia augustea. Sulla descrizione di Enea cfr. Baldo 1995: 37-42.

⁶³ Littlewood 2006: 19, Nappa 2020: 432-434. Per l'obliterazione nelle *Metamorfosi* cfr. Fabre-Serris 1995: 124-125. Questi brani dell'*Eneide* sono rielaborati in altre sezioni del poema ovidiano: cfr. *met.* 4.420-431 (Rosati 2007: 297-298), 9.259-261 (Kenney 2011: 424).

6. Modelli condivisi

complementarità è ancora più evidente nel caso della materia arcadica: la breve sintesi del poema virgiliano proposta nella profezia di Carmenta (*fast.* 1.519-528) riserva un intero distico al personaggio di Pallante (*fast.* 1.521-522 *care nepos Palla, funesta quid induis arma? | indue: non humili uindice caesus eris*), che invece non compare affatto nella ‘piccola *Eneide*’; le *Metamorfosi* compendiano in meno di un verso il ruolo di Evandro nel modello (*met.* 14.456 *neque Aeneas Euandri ad moenia frustra*), mentre questa figura assume un’importanza centrale nei *Fasti*, fino a sostituirsi a Enea stesso nel ruolo di protagonista della riscrittura del poema virgiliano⁶⁴.

Allo stesso tempo, c’è una ‘piccola *Eneide*’ anche all’interno dell’*Eneide* ‘a puntate’ dei *Fasti*: si tratta dell’episodio di Anna, sorella di Didone, che sviluppa una delle identificazioni della dea romana festeggiata alle Idi di marzo in una riscrittura in miniatura dell’intero modello virgiliano. Sviluppando in modo originale un personaggio abbandonato da Virgilio dopo il finale del quarto libro, i *Fasti* ne raccontano la fuga da Cartagine, il viaggio verso l’Italia, l’accoglienza da parte di Enea nel Lazio, l’ostilità di Lavinia e infine la divinizzazione come ninfa del fiume Numicio (*fast.* 3.545-654): attraverso una fitta rete intertestuale, ampiamente indagata dalla critica, la vicenda di Anna si svolge sulle orme di quella di Enea e si imposta al contempo come uno sviluppo laterale, una replica e una continuazione dell’*Eneide*⁶⁵. Il centinaio di versi dedicati ad Anna nei *Fasti* non sono solo una controparte in scala uno a dieci della già decimata riscrittura del poema virgiliano nelle *Metamorfosi*, ma presentano anche le stesse dinamiche di *spin-off*, *remake* e *sequel* della ‘piccola *Eneide*’, con cui entrano in rapporto di complementarità⁶⁶. Le avventure della sorella di Didone compensano l’estrema compressione dell’episodio cartaginese nelle *Metamorfosi* e prendono avvio, come notato da Stephen Heyworth, proprio con una risposta al riassunto del quarto libro dell’*Eneide* nell’altra metà del dittico (*fast.* 3.545-550 ~ *met.* 14.78-81)⁶⁷. Allo stesso modo, l’arrivo di Anna in Italia apre alla descrizione del regno di Enea sul Lazio dopo le nozze con Lavinia: lo scenario presentato nei *Fasti* si inserisce in uno spazio lasciato vuoto non solo dal modello virgiliano, che termina con la morte di Turno, ma anche dalle *Metamorfosi*, che saltano direttamente all’apoteosi di Enea (*met.* 14.581-584). Infine, proprio con la divinizzazione della protagonista si conclude anche il brano dei *Fasti*: la trasformazione di Anna in ninfa presso il Numicio raddoppia la metamorfosi acquatica di Enea (*fast.* 3.647-654 ~ *met.* 14.598-608), innescando varie possibilità interpretative⁶⁸.

⁶⁴ Sul ruolo di Evandro nella riscrittura dell’*Eneide* nei *Fasti* cfr. Fantham 1992a.

⁶⁵ Döpp 1968: 56-76, Porte 1985: 144-150, Brugnoli 1991 [1992]: 21-45, Hinds 1992: 110-111, Barchiesi 1994: 12-14, 153-155, Murgatroyd 2005: 121-131, Preseka 2008: 225, Tronchet 2014, Chiu 2016: 72-86, Heyworth 2018b: 276-284, McCallum 2019. L’interpretazione ovidiana del modello eneadeico è sviluppata in Papaioannou 2023.

⁶⁶ Hinds 1987b: 14, Hinds 1992: 108; cfr. Hinds 1998: 107 per l’applicazione della stessa terminologia alla ‘piccola *Eneide*’.

⁶⁷ Heyworth 2018b: 277 n. 15.

⁶⁸ Porte 1985: 148-150, Brugnoli 1991 [1992]: 23-26, Myers 2009: 158, Hardie 2015: 445, Heyworth 2018b: 282-284, Heyworth 2019: 214-215, Everett Beek 2019; cfr. anche Hiscock 2024: 104-108.

Questa panoramica sommaria è sufficiente per dimostrare quanto il rapporto con l'Eneide prenda forma tra *Metamorfosi* e *Fasti* in modo organico e interconnesso. Se dunque il dialogo tra le due metà del dittico si imposta come uno snodo fondamentale nella rielaborazione del modello virgiliano, l'interpretazione delle dinamiche intertestuali va affrontata a partire dalla sinergia e dalla complementarità dei due poemi: emerge così una triangolazione che invita a leggere l'Eneide delle *Metamorfosi* alla luce di quella dei *Fasti* e viceversa. Questa dinamica complessa si può approfondire con il confronto tra la morte di Mezenzio nei *Fasti* e quella di Turno nelle *Metamorfosi*.

Mezenzio e Turno

Uno degli episodi in cui la riscrittura del modello virgiliano nei *Fasti* si fa più serrata, come hanno mostrato le analisi dettagliate di Gosling e Merli, è lo scontro tra Enea e Mezenzio, raccontato in occasione dei *Vinalia* di aprile (*fast.* 4.877-900)⁶⁹:

cur igitur Veneris festum Vinalia dicant
 quaeritis, et quare sit Iouis ista dies?
 Turnus an Aeneas Latiae gener esset Amatae
 bellum erat: Etruscas Turnus adorat opes. 880
 clarus erat sumptisque ferox Mezentius armis,
 et uel equo magnus uel pede maior erat;
 quem Rutuli Turnusque suis adsciscere temptat
 partibus. haec contra dux ita Tuscus ait:
 «stat mihi non paruo uirtus mea: uulnera testor 885
 armaque, quae sparsi sanguine saepe meo.
 qui petis auxilium, non grandia diuide mecum
 praemia, de lacubus proxima musta tuis,
 nulla mora est operae: uestrum est dare, uincere nostrum.
 quam uelit Aeneas ista negata mihi!». 890
 adnuerant Rutuli. Mezentius induit arma,
 induit Aeneas adloquiturque Iouem:
 «hostica Thyrreno uota est uindemia regi:
 Iuppiter, e Latio palmitum musta feres». 895
 uota ualent meliora: cadit Mezentius ingens
 atque indignanti pectore plangit humum.
 uenerat Autumnus calcatis sordidus uuis:
 redduntur merito debita uina Ioui.
 dicta dies hinc est Vinalia; Iuppiter illa
 uindicat, et festis gaudet inesse suis. 900

⁶⁹ Gosling 2003, Merli 2007.

6. Modelli condivisi

Il brano ovidiano ristrutturata profondamente il finale del decimo libro dell'*Eneide*: non solo viene eliminato ogni riferimento al personaggio di Lauso, ma anche il duello con il tiranno etrusco è rimosso attraverso una vistosa ellissi, con cui il racconto salta dalla scena di vestizione (891-892) direttamente alla fine (895), sostituendo la narrazione dello scontro armato con la preghiera di Enea (892-894). Questa vistosa asimmetria è stata interpretata sul piano del genere letterario: la riscrittura dell'*Eneide* nei *Fasti* tralascia le sezioni epiche del modello virgiliano per inserirlo in un poema elegiaco in cui gli *arma* non hanno posto⁷⁰. Anziché sul momento del combattimento, il passo dei *Fasti* si concentra su ciò che accade prima e dopo la scena descritta nell'*Eneide*, di cui fornisce sia un antefatto sia una continuazione: da un lato, la consacrazione del vino a Giove (897-900) getta brevemente lo sguardo dopo la vittoria di Enea con cui si chiude il poema virgiliano; dall'altro il racconto dell'alleanza tra Turno e Mezenzio (879-890) integra una scena mancante nell'*Eneide*, in cui il tiranno etrusco compare fin da subito al fianco dei Rutuli (*Aen.* 7.647-654).

Tuttavia, a differenza dell'antefatto narrato da Evandro, secondo cui Mezenzio si rifugia presso Turno dopo la rivolta degli Etruschi contro la sua tirannia (*Aen.* 8.478-493), il racconto dei *Fasti* si allinea piuttosto alla tradizione catoniana: nelle *Origines* sono infatti i Rutuli a chiedere aiuto a Mezenzio e quest'ultimo impone la consegna delle primizie, in particolare del vino nuovo, come prezzo dell'alleanza⁷¹. Nell'adottare questa versione, il passo ovidiano segue le fonti antiquarie a proposito dell'eziologia dei *Vinalia*, ma la rielaborazione poetica se ne discosta per entrare comunque in dialogo con l'*Eneide*⁷². Mentre infatti la richiesta del vino da parte di Mezenzio nelle *Origines* appartiene all'ultima fase della guerra, quando Turno ed Enea sono già morti e le ostilità vengono proseguite da Ascanio, i *Fasti* la collocano invece come sfondo del duello virgiliano tra Enea e Mezenzio. Il rapporto con l'*Eneide* è inoltre evidente sul piano intertestuale⁷³: la presentazione del tiranno etrusco recupera quella fornita da Evandro (881 *clarus erat sumptisque ferox Mezentius armis* ~ *Aen.* 8.480 *gens bello praeclara*, 482 *saeuis tenuit Mezentius armis*); l'epiteto *ingens* (895), stilema tipicamente virgiliano, richiama le armi enormi che Mezenzio usa nell'*Eneide* (*Aen.* 10.762 *ingentem quatiens Mezentius hastam*) e il tronco di quercia altrettanto grande posto sopra il suo tumulo per indossarne le spoglie (*Aen.* 11.5 *ingentem quercum*); l'esibizione delle ferite e delle armi insanguinate come testimonianze di valore militare (885-886 *uolnera testor / armaque quae sparsi sanguine saepe meo*) richiama non solo lo spergiuro durante il duello con Enea (*Aen.* 10.773 *dextra mihi deus et telum*), ma

⁷⁰ Gosling 2003, Murgatroyd 2005: 104-105, 120-121; cfr. anche Merli 2007: 153 e già Heinze 1919 [1960]: 323-324.

⁷¹ *FRH* 5 F 9; cfr. Varro *ARH* 2 fr. 17 Mirsch, DH 1.65.2, *Origo gentis Romanae* 15.1-3; cfr. Bömer 1958: 285, Fantham 1998: 259. Per la ricostruzione della tradizione catoniana e le innovazioni virgiliane rispetto ad essa cfr. Casali 2023b: 324-332.

⁷² Briquel 1998, Merli 2007: 155-159. Per le fonti antiquarie, accanto ai *Fasti Praenestini* di Verrio Flacco (Degrassi 1963: 131), cfr. Fest. p. 322 Lindsay, Plut. *quaest. Rom.* 45.

⁷³ Fantham 1998: 260-261, Gosling 2003: 66-68, Merli 2007: 151-152.

anche, con chiara ironia, la scena della morte del personaggio (*Aen.* 10.908 *undantique animam defundit in arma cruore*). Analoga ironia emerge infine nel rapporto tra la vestizione di Mezenzio nei *Fasti* e quella del suo trofeo nell'*Eneide* (*fast.* 4.891-892 *Mezentius induit arma ~ Aen.* 11.6-7 *fulgentiaque induit arma, | Mezenti ducis exuuias*)⁷⁴.

La sovrapposizione tra versione pre-*virgiliana* e riscrittura dell'*Eneide* genera un cortocircuito intertestuale: il racconto dei *Fasti* si colloca *ex post* come ipotesto di Virgilio. Secondo una peculiare declinazione della strategia definita da Barchiesi *future reflexive*, il brano ovidiano torna indietro rispetto al suo modello, recupera una variante scartata e la sviluppa attraverso un rapporto serrato con l'*Eneide*, generando così l'effetto prospettico che sia Virgilio ad alludere al testo dei *Fasti*⁷⁵. La consacrazione del vino a Giove dopo la vittoria di Enea (898 *redduntur merito debita uina Ioui*) propone di vedere nella dedica delle spoglie di Mezenzio (*Aen.* 11.5-16) una rielaborazione del racconto sulle primizie. Allo stesso modo, l'enfasi sui *uota* che decidono lo scontro nei *Fasti* (895 *uota ualent meliora*) attira l'attenzione sull'empia promessa di Mezenzio di donare a Lauso le armi strappate al nemico (*Aen.* 10.773-776) e sulla preghiera di Enea a Giove (*Aen.* 10.874-876), proiettandovi la dialettica tra la richiesta del vino da parte del tiranno e la sua contro-dedica a Giove da parte di Enea⁷⁶. La riscrittura del modello virgiliano nei *Fasti* concretizza dunque una specifica lettura del brano dell'*Eneide*, che trova riscontro anche nell'esegesi virgiliana antica: nei *Saturnalia* di Macrobio, Pretestato riporta un'interpretazione secondo cui il racconto catoniano, con il tiranno che si arroga il diritto alle primizie, sarebbe alla base della caratterizzazione del Mezenzio virgiliano come *contemptor diuum* (*Macr. Sat.* 3.5.9-11)⁷⁷. Al pari del *diligens lector* richiamato da Pretestato, il brano dei *Fasti* riconosce l'innovazione di Virgilio rispetto alla tradizione precedente, recupera la variante scartata e ne sviluppa il potenziale interpretativo rispetto al testo dell'*Eneide*⁷⁸.

Il recupero della versione pre-*virgiliana* nella riscrittura dell'*Eneide* comporta anche una netta semplificazione della figura di Mezenzio. Questo personaggio non è più l'esule che si rifugia presso Turno (*Aen.* 8.492-493) e che cerca aiuti per la guerra (*Aen.* 8.6-8), ma torna a essere il potente sovrano etrusco a cui i Rutuli si rivolgono per cercare soccorso: eliminando la tensione tra empietà tirannica e condizione di esule e omettendo anche la morte di Lauso, i *Fasti* appiattiscono la statura drammatica del Mezenzio virgiliano sulla maschera del re dispotico⁷⁹. Il poema calendariale sembra

⁷⁴ Murgatroyd 2005: 105.

⁷⁵ Sul *future reflexive* cfr. Barchiesi 1993. Per un caso simile rispetto alle *Georgiche* cfr. Keith 1992: 29-30.

⁷⁶ Per la lettura del duello dell'*Eneide* secondo l'interpretazione proposta dai *Fasti* cfr. Dumézil 1976: 256-258.

⁷⁷ Cfr. anche Serv. *Aen.* 8.493 *et uertit historiam*. L'allusione sarebbe inscritta nella descrizione delle spoglie di Mezenzio come *primitiae* (*Aen.* 11.15-16). L'interpretazione antica è seguita da Burke 1974, ma contestata da La Penna 1980: 8.

⁷⁸ Per il recupero nella 'piccola *Eneide*' delle *Metamorfosi* di strade scartate da Virgilio cfr. Casali 2007: 198-202.

⁷⁹ Gosling 2003: 67. Sulla caratterizzazione complessa di Mezenzio nell'*Eneide* cfr. La Penna 1980; per la sua reinvenzione rispetto alla tradizione precedente cfr. Thome 1979: 192-198, La Penna 1980: 6-9, Porte 1985: 91-93, Briquel 2007.

6. Modelli condivisi

così banalizzare fortemente il modello eneadico, riducendo una scena di grande profondità emotiva a una spiegazione eziologica blanda e scontata: questo effetto di frustrazione e disillusione generato dal confronto con l'*Eneide* ha suggerito quindi letture in chiave parodica⁸⁰.

Al livello del dittico, le dinamiche intertestuali che caratterizzano il brano dei *Vinalia* e la loro interpretazione entrano in dialogo con la riscrittura della morte di Turno alla fine della 'piccola *Eneide*' delle *Metamorfosi* (*met.* 14.566-580):

spes erat, in nymphas animata classe marinas,
posse metu monstri Rutulum desistere bello;
perstat, habetque deos pars utraque, quodque deorum est
instar, habent animos. nec iam dotalia regna
nec sceptrum soceri nec te, Lauinia uirgo, 570
sed uicisse petunt deponendique pudore
bella gerunt. tandemque Venus uictricia nati
arma uidet, Turnusque cadit; cadit Ardea, Turno
sospite dicta potens. quam postquam barbarus ignis
abstulit et tepida latuerunt tecta fauilla, 575
congerie e media tum primum cognita praepes
subuolat et cineres plausis euerberat alis.
et sonus et macies et pallor et omnia captam
quae deceant urbem, nomen quoque mansit in illa
urbis, et ipsa suis deplangitur Ardea pennis.

I due brani si legano in una chiara compensazione reciproca: se nei *Fasti* il ruolo di Turno è quasi completamente oscurato da quello di Mezenzio, le *Metamorfosi* passano invece dalla trasformazione delle navi in ninfe al finale del poema virgiliano, tralasciando del tutto il tiranno etrusco. Gli scontri di Enea con questi due avversari si propongono quindi nei rispettivi poemi come scene parallele che mettono fine alla guerra nel Lazio.

Il rapporto tra la morte di Turno nelle *Metamorfosi* e quella di Mezenzio nei *Fasti* è sottolineato anche da precisi richiami testuali. Per l'uccisione dei due eroi, ridotta in entrambi i casi a una frase brevissima, viene impiegato lo stesso verbo: *Turnusque cadit* (*met.* 14.573) ~ *cadit Mezentius ingens* (*fast.* 4.895)⁸¹. In tutti e due i casi l'intertesto è la morte di Turno nell'*Eneide* (*Aen.* 12.926-927 *incidit ictus / ingens ad terram duplicato poplite Turnus*), di cui le due scene ovidiane offrono riscritture supplementari. Al di là dello spostamento dell'epiteto *ingens*, che Ovidio riserva a Mezenzio anziché

⁸⁰ Gosling 2003: 68-69 parla di grottesco e burlesco; Merli 2007: 153-154 segnala le possibili implicazioni politiche della riduzione in chiave leggera del testo epico. Per la marginalizzazione della figura di Enea cfr. Preseka 2008: 224-225.

⁸¹ Un ulteriore richiamo è costituito dall'uso della ripetizione: *met.* 14.573 *cadit ... cadit* ~ *fast.* 4.891-892 *induit ... induit*.

a Turno, tra i due brani viene diffratto anche il verso che conclude la scena nel modello virgiliano: *uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras* (*Aen.* 12.952). L'indignazione si riflette sul Mezenzio dei *Fasti*, con uno scarto vistoso rispetto all'*Eneide*, in cui questo personaggio accetta consapevolmente la morte (*fast.* 4.896 *atque indignanti pectore plangit humum* ~ *Aen.* 10.878-882)⁸². La fuga della vita si riverbera invece nelle *Metamorfosi*, in cui dalle ceneri di Ardea, caduta insieme a Turno, sorge l'airone (*met.* 14.577 *subuolat et cineres plausis euerberat alis*); il battito delle ali di questo uccello, in cui viene rintracciato un compianto funebre, rovescia inoltre l'impatto del petto di Mezenzio con il terreno nei *Fasti* (*met.* 14.580 *deplangitur pennis* ~ *fast.* 4.896 *pectore plangit*)⁸³. La diffrazione dello stesso intertesto nei due passi assume anche un chiaro valore interpretativo rispetto al modello virgiliano: collegando la morte di Turno nelle *Metamorfosi* con quella di Mezenzio nei *Fasti*, il dialogo tra le due metà del dittico coglie e sviluppa il rispecchiamento tra questi personaggi nell'*Eneide*⁸⁴.

I due brani di *Metamorfosi* e *Fasti* entrano in rapporto di complementarità anche sul piano delle divinità coinvolte. La scena della morte di Turno insiste sullo sguardo di Venere che osserva il trionfo del figlio (*met.* 14.572-573): questo elemento non ha riscontro nel modello virgiliano, in cui è piuttosto Giove a sovrintendere al duello finale⁸⁵. La sostituzione tra Giove e Venere è anche lo spunto eziologico che fa da cornice al racconto dei *Fasti*: *cur igitur Veneris festum Vinalia dicant / quaeritis, et quare sit Iouis ista dies?* (*fast.* 4.877-878)⁸⁶. Tra i due passi, quindi, si instaura una reciproca compensazione e inversione: nei *Fasti*, quando ci si aspetterebbe Venere, si incontra invece Giove (*fast.* 4.899-900 *dicta dies hinc est Vinalia; Iuppiter illa / uindicat, et festis gaudet inesse suis*), mentre nelle *Metamorfosi* compare Venere dove il modello virgiliano suggerirebbe la presenza di Giove. Tale inversione reciproca può assumere implicazioni interpretative nella riscrittura dell'*Eneide*: da un lato sulla morte di Turno viene proiettato non il disegno del fato, ma l'interesse di parte incarnato da Venere; dall'altro, nello scontro con Mezenzio, la promessa di dedicare il vino a Giove trasforma il dio garante del destino in un alleato personale di Enea.

La sinergia tra la morte di Mezenzio nei *Fasti* e quella di Turno nelle *Metamorfosi* invita dunque a leggere le forme dell'intertestualità virgiliana di ciascun brano alla luce di quelle dell'altro. In primo luogo, come nei *Fasti* anche nelle *Metamorfosi* il modello virgiliano viene ricollocato in un

⁸² Fantham 1998: 262.

⁸³ Gosling 2003: 69 rimanda anche alla morte di Caco in *fast.* 1.578 *et lato moriens pectore plangit humum*. Sui rapporti tra Caco e Turno nell'*Eneide* cfr. Thome 1979: 29-30, La Penna 1980: 13-15, 27, Hardie 1986: 118-119.

⁸⁴ Per il rapporto tra Turno e Mezenzio nell'*Eneide*, in particolare nelle due scene di duello, cfr. Thome 1979: 251-274, Gagliardi 2022; cfr. già Serv. *Aen.* 10.689 *iure Mezentium in Turni locum facit uenire*.

⁸⁵ Myers 2009: 152 giustifica la menzione di Venere come un'anticipazione del ruolo centrale di questa divinità pochi versi dopo nell'apoteosi di Enea.

⁸⁶ I *Fasti* riprendono qui una questione familiare nel dibattito erudito: cfr. Varro *ling.* 6.16, Macr. *Sat.* 1.4.6. Per il problema della doppia afferenza culturale dei *Vinalia* cfr. Porte 1985: 82-99.

6. Modelli condivisi

contesto eziologico: se la vittoria su Mezenzio offre la spiegazione per i *Vinalia*, quella su Turno giustifica l'etimologia dell'airone. Il confronto con i *Fasti* può aiutare a chiarire la metamorfosi di Ardea in uccello, che costituisce un punto piuttosto discusso della riscrittura dell'*Eneide* nelle *Metamorfosi*⁸⁷. Come nel poema calendariale, infatti, lo scarto dal modello virgiliano si fonda sul recupero di una tradizione alternativa rintracciata tra le righe del testo virgiliano (*Aen.* 7.411-413):

locus Ardea quondam

dictus auis, et nunc magnum manet Ardea nomen,
sed fortuna fuit

Nel testo dell'*Eneide* non emerge un rapporto tra Ardea e l'airone, ma il riferimento alla persistenza del nome si può leggere anche come un marcatore etimologico (*manet ... nomen*). Le *Metamorfosi* sviluppano questo elemento nella nascita dell'airone dalle ceneri della città (*met.* 14.579-580 *nomen quoque mansit in illa / urbis*), espandendo il rapporto tra *quondam* e *nunc* in una trasformazione con valore eziologico. L'operazione ovidiana trova riscontro nell'esegesi virgiliana (*Serv. Aen.* 7.412):

MAGNUM TENET ARDEA NOMEN bene adlusit: nam Ardea quasi ardua dicta est, id est magna et nobilis, licet Hyginus in Italicis urbibus ab augurio auis ardeae dictam uelit.

Seppur con una vistosa inversione, la connessione etimologica tra la città e l'airone istituita nel *De Italicis urbibus* di Igino (*FRH* 63 F 7) sembra essere alla base della riscrittura ovidiana del passo dell'*Eneide*⁸⁸. La strategia intertestuale adottata nelle *Metamorfosi* si rivela dunque perfettamente parallela a quella dell'episodio dei *Vinalia*: attraverso il recupero di una tradizione antiquaria scartata da Virgilio, il brano ovidiano si propone surrettiziamente come ipotesto dell'*Eneide*, offrendone una specifica interpretazione. Alla luce della nascita dell'airone dalle ceneri di Ardea nelle *Metamorfosi*, infatti, l'espressione *fortuna fuit* (*Aen.* 7.413) si riconfigura come un riferimento alla distruzione della città, omessa nel racconto virgiliano, e nell'accostamento tra *dictus* e *auis* viene rintracciato un accenno obliquo all'etimologia dell'airone⁸⁹.

⁸⁷ Per una panoramica sulla questione cfr. Baldo 1995: 45-46, Casali 1995: 72-76, Behm 2022: 254-256.

⁸⁸ Non è chiaro se e in che modo quest'opera antiquaria di Igino, al pari del *De familiis Troianis*, fosse legata all'attività di esegesi virgiliana portata avanti dallo stesso autore. Su Igino interprete di Virgilio cfr. Stok 2022. Per un esempio di contatto tra l'esegesi attribuibile a Igino e la riscrittura dell'*Eneide* da parte di Ovidio cfr. Casali 2004: 45-48. Bömer 1986: 148 lascia aperta la possibilità che la storia dell'airone comparisse nell'*Ornithogonia* di Emilio Macro.

⁸⁹ Questa interpretazione è agevolata dalla variante antica *tenet* (adottata anche nel lemma di Servio): se si legge *locus Ardea quondam / dictus auis et nunc magnum tenet Ardea nomen*, la possibilità di legare *auis* a *Ardea* è ancora più concreta. Ovidio leggeva probabilmente *manet* (*met.* 14.580 *mansit*), ma non si può escludere che conoscesse anche la lezione concorrente. Alcuni studiosi hanno accolto lo spunto ovidiano nella lettura di Virgilio: cfr. Dyson 1997, Tarrant 2012: 319. Su Ovidio come guida all'interpretazione dell'obliterazione di Ardea nell'*Eneide* cfr. Henderson 2000: 1-12, 23.

Proprio lo spostamento dell'attenzione sulla caduta di Ardea, cioè su un contesto eziologico che sconfinava oltre la conclusione dell'*Eneide*, comprime al minimo nel passo delle *Metamorfosi* la scena del duello che ha invece importanza centrale in Virgilio⁹⁰. Lo scontro tra Turno ed Enea è svuotato dei suoi momenti fondamentali: il fatto che l'ira di Enea contro il suo nemico vada oltre la conquista del Lazio e di Lavinia, aspetto su cui si chiude la supplica di Turno (*Aen.* 12.936-938), è anticipato nella descrizione di tutta l'ultima fase della guerra (*met.* 14.569-572) e la vista del balteo di Pallante che fa precipitare la situazione (*Aen.* 12.945-946) è sostituita dallo sguardo di Venere sui *uictricia ... arma* del figlio (*met.* 14.572-573). Al pari di quanto accade nei *Fasti*, la riscrittura ovidiana non solo minimizza il momento dello scontro epico, ma semplifica anche in modo drastico il testo virgiliano, sciogliendone la tensione drammatica in una banalizzazione potenzialmente ironica.

La possibilità di una riscrittura parodica del finale dell'*Eneide* nel passo delle *Metamorfosi* risulta però controbilanciata dalla straniante assimilazione tra Turno ed Enea. Il rapporto tra la salvezza di Ardea e la vita del principe rutulo (*met.* 14.573-574 *cadit Ardea, Turno | sospite dicta potens*) recupera e rovescia le parole che Evandro rivolge all'Enea virgiliano: *maxime Teucrorum duxor, quo sospite numquam | res equidem Troiae uictas aut regna fatebor* (*Aen.* 8.470-471)⁹¹. Un'analogia sovrapposizione lega la caduta di Ardea (*met.* 14.574-575 *quam postquam barbarus ignis | abstulit et tepida latuerunt tecta fauilla*) allo sguardo di Enea su Troia distrutta che apre il racconto del viaggio per mare (*Aen.* 3.1-3):

Postquam res Asiae Priamique euertere gentem
immitam uisum superis, ceciditque superbum
Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia

Accanto alla ripresa dello scenario delle rovine fumanti, il passo dell'*Eneide* condivide con quello delle *Metamorfosi* la funzione di sfondo per un nuovo inizio (*postquam*) e l'impiego del verbo *cado* per indicare la distruzione della città⁹². L'assimilazione tra Ardea e Troia, come quella tra Turno ed Enea, compensa dunque lo svuotamento drammatico della 'piccola *Eneide*', cogliendo e sviluppando un nodo centrale nell'interpretazione del modello virgiliano: il rispecchiamento tra vincitori e vinti⁹³.

⁹⁰ Bömer 1986: 187, Myers 2009: 150. Sul depotenziamento del finale dell'*Eneide* cfr. anche Behm 2022: 258.

⁹¹ Junod 1991: 72 n. 100. Lo stesso brano è ripreso nella profezia di Eleno riportata da Pitagora: *met.* 15.440 *non tota cadet te sospite Troia*; cfr. Henderson 2000: 6, Hardie 2015: 442, Behm 2022: 258.

⁹² L'accostamento è corroborato dalla descrizione della presa di Troia nella 'piccola *Eneide*' ovidiana, che presenta dettagli lessicali affini alla caduta di Ardea: *met.* 13.404 *Troia simul Priamusque cadunt* ~ 14.573 *Turnusque cadit; cadit Ardea*, 13.421 *fumantia tecta* ~ 14.575 *tepida latuerunt tecta fauilla*; cfr. Bömer 1986: 187-188, Hardie 2015: 441. Un'ulteriore connessione è data dal rapporto tra l'origine dell'airone dalle ceneri di Ardea e quella delle gru dalla pira di Memnone prima della distruzione di Troia: cfr. Papaioannou 2005: 187-197. In generale cfr. anche Behm 2022: 261.

⁹³ Cfr. Myers 2009: 150 su *met.* 14.568-572.

6. Modelli condivisi

Questa lettura del modello virgiliano nelle *Metamorfosi* offre dunque una nuova prospettiva per affrontare la parallela operazione intertestuale dei *Fasti*. Anche nel brano dei *Vinalia* si può infatti individuare la riscrittura di un passo dell'*Eneide* in cui la medesima azione si presenta a parti invertite, cioè l'alleanza tra Enea e le forze etrusche guidate da Tarconte (*Aen.* 10.148-156):

namque ut ab Euandro castris ingressus Etruscis
regem adit et regi memorat nomenque genusque,
quidue petat quidue ipse ferat, Mezentius arma 150
quae sibi conciliet, uiolentaque pectora Turni
edocet, humanis quae sit fiducia rebus
admonet immiscetque preces; haud fit mora: Tarchon
iungit opes foedusque ferit; tum libera fati
classem conscendit iussis gens Lydia diuum, 155
externo commissa duci.

Il ritorno dei *Fasti* alla versione pre-virgiliana, in cui Turno si procura l'alleanza di Mezenzio, non solo riempie l'allusione alle trattative tra il tiranno etrusco e i Rutuli nell'*Eneide* (*Mezentius arma / quae sibi conciliet*), ma offre anche una controparte dell'intesa tra Enea e Tarconte, con un chiaro rovesciamento dei rapporti di forza. Alle parole con cui l'Enea virgiliano cerca l'appoggio degli Etruschi corrispondono nei *Fasti* quelle con cui Mezenzio accetta la richiesta d'aiuto di Turno: l'uno ricorre a una studiata retorica e non risparmia preghiere, mentre l'altro risponde con tono sicuro e quasi gradasso, ma in entrambi i casi il gioco di domanda e offerta (*fast.* 4.887 *qui petis auxilium*, 889 *uestrum est dare, uincere nostrum* ~ *Aen.* 10.150 *quidue petat quidue ipse ferat*) si risolve senza indugio in un accordo (*fast.* 4.889 *nulla mora est operae* ~ *Aen.* 10.153 *haud fit mora*). Il rapporto intertestuale innesca così un cortocircuito di ruoli che assimila Enea e Turno: nel chiedere aiuto agli Etruschi, il Turno dei *Fasti* si ritrova nei panni del suo nemico nell'*Eneide*. Reagendo all'ellissi virgiliana, Ovidio recupera e sviluppa la possibilità di un rispecchiamento tra i due eroi e offre così una precisa lettura del modello⁹⁴. Al pari di quanto accade con la morte di Turno e la caduta di Ardea nelle *Metamorfosi*, anche nel passo dei *Vinalia* l'intertestualità virgiliana proietta sul principe dei Rutuli una scena che nel modello ha per protagonista Enea e l'eliminazione della centralità del duello finale si lega a uno spostamento del fuoco del racconto su momenti tralasciati nell'*Eneide* che consentono di mettere in luce i punti di contatto tra le due parti in lotta.

In entrambi i poemi ovidiani questa assimilazione dei due eroi passa anche per l'eliminazione del disegno fatale che guida il discorso virgiliano. All'inizio del brano dei *Vinalia* la guerra nel Lazio viene presentata come una disputa tra Enea e Turno per il titolo di *gener Amatae* (*fast.* 4.879-880

⁹⁴ Traina 1990 enfatizza il contrasto tra i due personaggi nell'*Eneide*, ma Tarrant 2012: 13-16 offre un quadro più sfumato.

Turnus an Aeneas Latiae gener esset Amatae | bellum erat): la riduzione dello scontro a una contesa matrimoniale colpisce soprattutto per il fatto che nei *Fasti* non resta traccia delle numerose profezie che lungo tutto il settimo libro dell'*Eneide* forniscono una sanzione divina del ruolo di Enea come *externus gener*⁹⁵. In questa prospettiva l'operazione dei *Fasti* trova preciso riscontro nel riassunto dell'inizio della guerra nella 'piccola *Eneide*' (*met.* 14.449-451):

Faunigenaeque domo potitur nataque Latini,
non sine Marte tamen; bellum cum gente feroci
suscipitur, pactaque furit pro coniuge Turnus.

Anche in questo caso il conflitto tra Enea e Turno per la mano di Lavinia viene privato della sua dimensione fatale: l'epiteto *Faunigena* per indicare Latino concretizza l'obliterazione dell'oracolo di Fauno che fornisce una legittimazione divina alle pretese matrimoniali di Enea (*Aen.* 7.81-103)⁹⁶. La rimozione del ruolo del destino nel distinguere i due eroi esplicita la lettura dell'*Eneide* che emerge parallelamente nelle riscritture ovidiane: *Fasti* e *Metamorfosi* esplorano i margini di rispecchiamento tra Turno ed Enea sviluppando ciò che viene oscurato dalla teleologia del racconto virgiliano.

In sintesi, l'intertestualità con l'*Eneide* si articola tra *Metamorfosi* e *Fasti* come un discorso organico, in cui ciascuna metà del dittico fornisce un supplemento alle dinamiche di rilettura e riscrittura del modello che emergono nell'altra. Tale dialogo tra i due poemi aiuta a mettere a fuoco un'interpretazione della rielaborazione di Virgilio più propositiva rispetto alla riduzione parodica. *Fasti* e *Metamorfosi* recuperano varianti scartate nell'*Eneide* e sviluppano spazi di convergenza tra i vari personaggi del modello virgiliano: da un lato, il dittico ovidiano non contesta semplicemente la costruzione selettiva e orientata del passato, ma ricolloca la storia di Enea in un panorama mitico e antiquario più ampio e sfaccettato⁹⁷; dall'altro, le corrispondenze stranianti non svuotano in modo beffardo la tensione tragica tra vincitori e vinti, ma la moltiplicano trasformando lo scontro fatale in una guerra civile fin troppo umana⁹⁸. Queste due spinte si proiettano più in generale su tutto lo sviluppo di entrambi i testi: l'*Eneide* 'esplode' riverberandosi in una variegata rete di viaggi verso l'Italia, storie di fondazione, guerre di conquista, lotte di potere tra gli dei e figure encomiastiche; il mito di Enea costituisce uno dei serbatoi eziologici meno ricchi dei *Fasti*, ma viene diffratto sulle

⁹⁵ *Aen.* 7.68-69, 7.98, 7.255, 7.270, 7.367, 7.424; cfr. già 6.93-94. Nelle *Metamorfosi* la qualifica di *externus dux*, con cui i responsi oracolari identificano Enea in *Aen.* 8.503-504, 10.153-156, si proietta anche su Diomede: *met.* 14.454 *auget uterque suas externo robore uires*; cfr. Hardie 2015: 428. Su Diomede come *alter Aeneas* cfr. Baldo 1995: 72-75, Hinds 1998: 116-119.

⁹⁶ Myers 2009: 131, Galasso 2022b: 652. Le implicazioni dell'espressione *domo potitur nataque* sono discusse in Casali 2018: 353-354. La stessa *iunctura* si trova in *fast.* 3.601-602 *iam pius Aeneas regno nataque Latini | auctus erat*; cfr. Hardie 2015: 427.

⁹⁷ Labate 2010a: 169-173, Merli 2010, Aresi 2017: 25-26; cfr. anche Solodow 1988: 137, 155-156, Parker 1997: 145, Robinson 2006: 213-214.

⁹⁸ Hardie 1993: 25, Fabre-Serris 1995: 132-133, Barchiesi 2002: 12, Sharrock 2019: 283.; cfr. anche Hardie 1990.

6. Modelli condivisi

altre e più consistenti radici dell'identità romana (Evandro, Romolo, Numa); la storia dell'antenato di Augusto è solo la penultima della cornici narrative con cui si articola la storia universale delle *Metamorfosi*, ma su di essa sono modellate anche le altre (scontro tra Giove e Giunone, Tebe, Perseo, Teseo, Ercole, Orfeo, Troia, Roma monarchica e repubblicana). Il dittico ovidiano non rielabora dunque l'*Eneide* solo per dissiparne la teleologia e contestare lo statuto privilegiato del suo protagonista: la reinvenzione del modello virgiliano e del suo universalismo è il modo con cui *Fasti* e *Metamorfosi* si costruiscono come testi aperti e plurali⁹⁹.

*
**

Gli esempi di condivisione dei modelli tra *Metamorfosi* e *Fasti* si possono facilmente moltiplicare e ramificare. Il rapporto congiunto con il *corpus* esiodeo invita a esplorare l'analogo legame con Callimaco: *Fasti* e *Metamorfosi* forniscono rielaborazioni supplementari degli *Aitia*, degli *Inni* e dell'*Hecale*, che nella loro complessa interazione offrono un ulteriore modello di sistema con cui si confronta il dittico ovidiano. Dall'altra parte, la doppia riscrittura dell'*Eneide* in entrambi i poemi va anche messa a fuoco attraverso due filtri intermedi: la rilettura di Virgilio portata avanti nelle precedenti nelle opere erotiche, di cui la settima *Eroide* è solo l'esempio più celebre, e il rapporto dell'*Eneide* con le *Bucoliche* e le *Georgiche*, che hanno uno spazio importante sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti*. Non si può infine tralasciare il ruolo di Ennio: entrambe le metà del dittico attingono in modo parallelo ai contenuti degli *Annales*, arrivando fino alla medesima citazione diretta nel doppio racconto dell'apoteosi di Romolo (*met.* 14.813-815, *fast.* 2.487-488 ~ *Enn. ann.* 54-55 Skutsch)¹⁰⁰.

In tutti questi possibili ulteriori sviluppi, l'approfondimento delle dinamiche intertestuali a cavallo dei due poemi risulta pregnante per la collocazione del dittico nello spazio letterario. Ma al di là della questione del genere letterario e della sua riconfigurazione in termini di genealogia di modelli, l'analisi della rielaborazione del *corpus* esiodeo e dell'*Eneide* pone soprattutto in evidenza una dimensione fondamentale del dittico: l'organicità del sistema formato da *Metamorfosi* e *Fasti* si esprime anche nel rapporto che i due testi instaurano in maniera sinergica con l'esterno, cioè con i modelli condivisi e più in generale con il resto della tradizione poetica. La coesione del dittico sta dunque nel confrontarsi come unità compatta con ciò che lo circonda.

⁹⁹ Sulla rimozione della teleologia nelle *Metamorfosi* cfr. Solodow 1988: 90, Rosati 2001: 40-43. Per l'universalismo dell'*Eneide* e la sua ricezione cfr. Hardie 1986: 377-386, Hardie 1993: 2-3, 12.

¹⁰⁰ Questa doppia citazione ha un posto d'onore nell'atto di nascita degli studi intertestuali: cfr. Conte 1974: 35-37.

CAPITOLO 7.

Opera mondo

Un problema storico-letterario in qualche misura simile a quello che ha tradizionalmente guidato la ricerca sul rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* è affrontato in un celebre saggio di Franco Moretti a proposito di opere quali il *Faust* di Goethe e l'*Ulisse* di Joyce: come collocare nello spazio letterario testi che sfidano i confini dei generi consueti? La risposta di Moretti è la definizione della categoria di *opera mondo*, cioè una forma epica moderna caratterizzata da un eroe nel ruolo di spettatore, dal rapporto sbilanciato tra digressioni e azione principale, dalla giustapposizione instabile di sezioni discontinue e frammentarie, dalla spiccata polifonia e complessità¹. Molti di questi tratti si prestano a descrivere anche le *Metamorfosi*, in una convergenza che meriterebbe di essere approfondita, ma ciò che il poema ovidiano condivide con i testi discussi da Moretti è soprattutto la rappresentazione dello spazio e del tempo: se un'*opera mondo* è un testo dalle ambizioni enciclopediche planetarie, che racchiude in sé ogni orizzonte geografico e cronologico, questa categoria si attaglia in modo calzante anche alle *Metamorfosi*, che ambiscono a contenere il mondo intero ripercorrendo tutta la storia universale da un limite all'altro dell'ecumene². I caratteri spazio-temporali dell'*opera mondo*, però, descrivono bene anche l'estensione degli orizzonti dei *Fasti*: il poema ovidiano concentra nell'esegesi del calendario augusteo storie e vicende che vanno dall'origine del cosmo al passato più recente e che si collocano non solo nella città di Roma ma in tutto lo spazio mediterraneo e in quello celeste³. In questo senso i *Fasti* presentano ancor più chiaramente rispetto delle *Metamorfosi* due ulteriori caratteristiche dell'*opera mondo* secondo l'analisi di Moretti: il presente compresso e la compresenza di elementi non contemporanei tra loro.

Questa condivisione dei tratti dell'*opera mondo* invita ad approfondire la complementarità tra *Metamorfosi* e *Fasti* nella rappresentazione del tempo e dello spazio. Fin dal dialogo tra le traiettorie tracciate nei rispettivi proemi (*met.* 1.3-4 ~ *fast.* 1.1-2), i due testi fanno interagire diacronia e sincronia, linearità e circolarità, mondo e città, asse orizzontale e asse verticale. Il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* mette a fuoco la complessa pluridimensionalità di entrambe le opere e proprio

¹ Moretti 1994.

² Per l'applicazione della categoria di *opera mondo* alle *Metamorfosi* cfr. Pianezzola 1999: 208-209 e Pianezzola 2010: 61, Barchiesi 2005: CVI, CXXIX. In ambito tedesco, il poema ovidiano è descritto come *Weltgedicht* già da Zinn 1956: 19-20, seguito da Ludwig 1965: 83-84, Holzberg 1997: 126, von Albrecht 2014: 102, 145, 168, 173, Behm 2022: 8, Böttcher 2023.

³ Sull'ampiezza totalizzante degli orizzonti dei *Fasti*, parallela a quella delle *Metamorfosi*, cfr. Labate 2010a: 157-164, 173, Labate 2012, Giardina – Galfré 2018: 547-552. Sui *Fasti* come *Weltgedicht* cfr. Badura 2022: 233 n. 16.

7. Opera mondo

al livello del dittico i due poemi ovidiani offrono una risposta ad altri testi fondamentali in termini di 'geopoetica' e di immaginazione letteraria della storia universale, quali gli *Aitia* di Callimaco, gli *Annales* di Ennio e l'*Eneide* di Virgilio⁴.

Nel saggio di Moretti, l'origine dell'*opera mondo* viene messa in rapporto con alcuni sviluppi storico-politici che segnano la cultura e la società europea tra Ottocento e Novecento, cioè il dominio mondiale dell'Occidente e l'affermarsi della cosmopoli. Anche per *Fasti* e *Metamorfosi*, la rappresentazione di tempo e spazio è un terreno privilegiato in cui il discorso poetico si interseca con le evoluzioni ideologiche. Attraverso opere monumentali e iniziative tecniche, Augusto fa riscrivere lo spazio e il tempo di Roma e del mondo: la storia romana viene raccordata a quella universale e il tempo calendariale viene sincronizzato con quello cosmico; lo spazio della città viene ridefinito in parallelo a quello dell'ecumene mediterranea e messo in comunicazione con quello della volta celeste⁵. I due poemi ovidiani dialogano con questa riconfigurazione dello spazio e del tempo: *Metamorfosi* e *Fasti* non solo si appropriano della cronografia universale e del calendario, ma entrano in rapporto con le opere erudite che costruiscono e discutono tali sistemi⁶, ed entrambi i testi reinventano la storia di Roma⁷; i *Fasti* mettono in scena l'organizzazione topografica della città, mentre le *Metamorfosi* guardano alla mappatura dello spazio geografico globale⁸. Tanto nella cultura augustea quanto nel dittico ovidiano, queste operazioni procedono in modo parallelo e interconnesso: a uno sforzo tecnico e ideologico di ripensare organicamente il cosmo, *Metamorfosi* e *Fasti* rispondono come sistema altrettanto integrato.

La prospettiva dell'*opera mondo* diventa dunque un piano privilegiato per l'interpretazione politica di *Metamorfosi* e *Fasti*. Questo capitolo esplora la rielaborazione al livello del dittico delle categorie augustee che plasmano in chiave imperiale il rapporto tra passato e presente e tra lo spazio della città e quello dell'ecumene⁹. In quest'ottica assume un ruolo cruciale il rapporto con Virgilio, individuato come incarnazione dell'ideologia del *princeps*: tale ipostatizzazione non è una semplificazione ingenua, ma il punto di partenza con cui Ovidio catalizza le tensioni che percorrono sia la poesia virgiliana sia il discorso augusteo¹⁰.

⁴ Per il rapporto con gli *Annales* e l'*Eneide* in quanto *opere mondo* cfr. Galinsky 2005; per gli *Aitia* cfr. Kirstein 2019: 193. Sulla categoria di 'geopoetica' cfr. Barchiesi 2017: 152.

⁵ Nicolet 1989, Fraschetti 1990, Feeney 2007.

⁶ Sulle *Metamorfosi* e la cronografia universale cfr. Feeney 1999, Wheeler 2002, Cole 2004 e Cole 2008, Barchiesi 2005: CXXXII-CXXXVII. Sui *Fasti* e i *libri fastorum* della tradizione antiquaria cfr. Rüpke 1994a.

⁷ Per le *Metamorfosi* cfr. Granobs 1997, Hardie 2002b; per i *Fasti* Fox 1996: 182-228, Prescendi 2000: 51-76, Farrell 2013b.

⁸ Sulla topografia dei *Fasti* cfr. Newlands 2002, Kardos 2006, Knox 2009a: 658-661, Morgan 2014, Garani 2017, Heyworth 2024: 135-141. Per il paesaggio monumentale cfr. Edwards 1996: 57-63, Boyle 2003, Green 2004b, Farrell 2013b, Bassani - Berno 2019. Sulla geografia delle *Metamorfosi* cfr. Hardie 2007, Ziogas 2014b, Labate 2018, Bach 2020, Ntanou 2020.

⁹ Sul rapporto tra Ovidio e il discorso imperiale augusteo cfr. Habinek 2002; cfr. anche Williams 2009, Gauly 2021.

¹⁰ Virgilio è presentato come il poeta di Augusto in *trist.* 2.533 *ille tuae felix Aeneidos auctor*; cfr. Schiesaro 2014: 99-100.

7.1. Ieri e oggi

Metamorfosi e *Fasti* si organizzano attorno a due forme antitetiche e complementari di tempo, la linearità diacronica della storia universale e la circolarità sincronica del calendario, ma sotto questa intuitiva dicotomia emergono interazioni complesse¹¹. Il secondo libro delle *Metamorfosi* si apre con la descrizione del palazzo del Sole, che offre una rappresentazione statica del tempo opposta alla traiettoria enunciata nel proemio: *Dies, Mensis, Annus* e *Saecula* non scandiscono una progressione diacronica, ma personificano un tempo circolare accostandosi alle *Horae*, che nell'altra metà del dittico sono le collaboratrici di Giano (*met.* 2.26, 2.118 ~ *fast.* 1.125)¹². Fin dall'inizio, dunque, anche nelle *Metamorfosi* affiora una dimensione circolare e sincronica del tempo, che viene rielaborata all'estremo opposto dell'opera da Pitagora nella lezione sul mutamento universale che tanto ha in comune proprio con l'episodio di Giano (*met.* 15.179-198)¹³. Nel mezzo, il poema procede non solo offuscando diegeticamente lo scorrere del tempo, ma anche affastellando per ripetizione molteplici trasformazioni che fissano uno specifico momento in un presente eterno. Viceversa, nella sincronia dei *Fasti* è inscritta una diacronia paragonabile a quella delle *Metamorfosi*, come risulta chiaro nel brano dei *Vestalia*: le eziologie per i vari riti spaziano dalle più remote origini del mondo (*fast.* 6.283-290: nascita di Vesta da Saturno e Opis) al presente romano (455-460: spostamento della dea presso Augusto), attraverso una serie di tappe non sempre ordinate in senso precisamente cronologico (257-266: Numa, 349-394: assedio dei Galli, 417-434: Troia ed Enea, 437-454: Metello)¹⁴. Tale traiettoria si può individuare anche nell'economia dell'intero poema calendariale: pur nel disordine caleidoscopico, gli episodi ambientati nei tempi più remoti si concentrano nel primo libro, mentre le vicende dell'età repubblicana diventano più numerose man mano che si procede lungo l'opera¹⁵.

Fasti e *Metamorfosi* affrontano dunque la rappresentazione del tempo da prospettive opposte ma convergenti: attraverso l'eziologia del calendario e il ritmo metamorfico della storia universale entrambi i poemi esplorano la continuità tra passato e presente. Questa riflessione unitaria che si sviluppa a cavallo del dittico entra in rapporto con il discorso augusteo sul tempo e con due costruzioni ideologiche in particolare: l'idea della 'fine della storia' e quella di palingenesi¹⁶.

¹¹ Su questa polarità, espressa fin dai proemi, cfr. Hinds 1999: 53.

¹² Bömer 1969: 246, Feeney 1999: 25; il contatto è corroborato dal rapporto tra Giano e il Sole (*fast.* 1.164), su cui cfr. Badura 2022: 131-133. Sullo statuto metapoetico delle figure che accompagnano il Sole nelle *Metamorfosi* cfr. Feldherr 2016: 34-39; cfr. anche Videau 2019: 520-521 per il rapporto con la tradizione aratea e con i *Fasti*.

¹³ Sulle varie rappresentazioni del tempo nelle *Metamorfosi*, anche in rapporto ai *Fasti*, cfr. Kimpton c.d.s.

¹⁴ Garani 2017: 310-312; cfr. anche Basso 2019, Walter 2020b: 185 «By the very act of naming these different options, the poet opens up a vast spectre of time, so that the ritual is loaded with associations from the entire span of history».

¹⁵ Merli 2000: 283-286, Holzberg 1997: 159-160. Sulla profondità storica dei *Fasti* cfr. Stok 2000: 119-121.

¹⁶ Sul rapporto tra costruzione ideologica del tempo e poesia augustea, cfr. Hardie 1992, Schwindt 2005; su Ovidio in particolare cfr. Schmitzer 2016, Casanova-Robin – Sauron 2019 (soprattutto Labate 2019, Pfaff-Reydellet 2019).

Lucrezia e la ‘fine della storia’

La connessione tra passato e presente prende forma nei due poemi in modo opposto: le *Metamorfosi* partono dalle origini remote per arrivare alla contemporaneità, mentre i *Fasti* procedono a ritroso ricercando le radici dell’attualità in tempi ora più ora meno recenti. In entrambe le traiettorie, però, viene meno la spinta teleologica che marca il rapporto tra passato e presente nel discorso augusteo: sia nei *Fasti* sia nelle *Metamorfosi*, il punto di arrivo non è affatto l’obiettivo stabilito *ab aeterno* e non segna una conclusione definitiva¹⁷. Questo scarto vistoso rispetto alla costruzione ideologica del tempo va approfondito nel dialogo tra i due poemi: attraverso il raccordo in serie e in parallelo tra le due metà del dittico, infatti, il presente augusteo del calendario dei *Fasti* non è solo l’ultimo capitolo della storia del mondo percorsa nelle *Metamorfosi*, ma ne costituisce anche un doppio che la replica e la sostituisce. Questo rispecchiamento costituisce una risposta alla categoria di ‘fine della storia’, che emerge in modo particolare nell’*Eneide* di Virgilio a partire dalla profezia con cui Giove risponde alla domanda di Venere (*Aen.* 1.241 *quem das finem, rex magne, laborum?* ~ 257-296): con l’avvento del *princeps* la storia globale è giunta alla sua conclusione e il nuovo presente costituisce un epilogo eterno che ricapitola, sussume e annulla in sé la diacronia universale¹⁸.

Un esempio pregnante per indagare l’appropriazione ovidiana di questo concetto chiave dell’ideologia augustea è l’episodio di Lucrezia, che fornisce l’eziologia per il *Regifugium* celebrato il 24 febbraio (*fast.* 2.685-852). Questa narrazione è tra le più lunghe del poema e si articola su una pluralità di scene: proprio le proporzioni da piccolo epillio, inconsuete per i *Fasti*, suggeriscono un confronto con le *Metamorfosi*¹⁹. Una prima dimensione su cui declinare il dialogo è quella degli studi di genere: rispetto alle protagoniste dei libri centrali del poema epico (Procne e Filomela, Medea, Procri, Scilla, Altea, Biblide, Mirra), vittime della passione o responsabili di azioni tremende, Lucrezia sembra proporre una controparte romana incentrata sull’esaltazione della *pudicitia*, creando insieme alle altre figure femminili dei *Fasti* una serie speculare e alternativa a quella delle *Metamorfosi*²⁰. Allo stesso tempo, il dialogo tra Lucrezia e le eroine dell’altra metà del dittico mette ulteriormente a fuoco non solo l’impasto di elementi afferenti a generi letterari disparati, dalla tragedia alla commedia, ma anche la rivisitazione delle *Heroides*²¹.

¹⁷ Per le *Metamorfosi* cfr. Rosati 2001: 42 «la fine del poema (la Roma di Augusto, nel XV libro) non è il fine della storia che il poema racconta»; cfr. anche Granobs 1997: 12, Schmitzer 2024. Per i *Fasti* cfr. Walter 2020b: 175-176, 190.

¹⁸ L’idea di ‘fine della storia’ è applicata all’età augustea in Sauron 2019 e Sauron 2025: 169-209, ma senza riferimento alla categoria di Francis Fukuyama; cfr. Farrell 2013b: 87, Gildenhard – Gotter – Havener – Hodgson 2019. Per la poesia augustea cfr. Hardie 1993: 1-18, Hardie 1997b: 139-151, Stok 2000: 123-124, Rimell 2015: 57-62, Fitzgerald c.d.s.

¹⁹ Anche l’uso insistito della similitudine (*fast.* 2.775-776, 799-800, 814) rinvia al genere epico: cfr. Merli 2000: 203-229.

²⁰ Newlands 1995: 146-174, Keegan 2002: 146-152, Chiu 2016: 51-61. Su *pudicitia* e silenzio cfr. Newlands 1995: 167-168, Robinson 2011: 497-498, Bonandini 2020. Per le donne nel secondo libro dei *Fasti* cfr. Holzberg 1997: 162, Dolansky 2016.

²¹ Newlands 1995: 171-174, Landolfi 2004a, Robinson 2011: 474, Pierini 2017.

Questo approccio lascia però in ombra la prima ampia sezione del brano: sembra riduttivo liquidare la presa di Gabi da parte di Sesto e la caratterizzazione del personaggio di Bruto come semplice strategia di ritardo o come portato della stretta aderenza al racconto liviano (*fast.* 2.687-720 ~ *Liv.* 1.53.4-54.10, 56.4-13, 57-60)²². Proprio questa lunga introduzione del passo può impostare una diversa chiave di lettura del rapporto con le *Metamorfosi* in termini di costruzione ideologica del tempo. Il punto di partenza sono i contatti tra la presa di Gabi e alcuni episodi raccontati da Erodoto: l'accoglienza di Sesto nella città nemica somiglia a quella di Zopiro a Babilonia (*fast.* 2.691-700 ~ *Hdt.* 3.151-158), mentre il taglio dei gigli come messaggio in codice trova riscontro nel consiglio dato da Trasibulo a Periandro per la presa del potere a Corinto (*fast.* 2.701-708 ~ *Hdt.* 5.92)²³. Questo rispecchiamento tra la storia di Roma e quella dell'ecumene, strategia storiografica propria già dell'annalistica e acutamente sviluppata da Livio²⁴, è riattivato e rielaborato in modo nuovo nei *Fasti* attraverso il dialogo con le *Metamorfosi*: l'episodio del *Regifugium* si specchia in alcuni snodi fondamentali della cronologia mitica mediterranea ripercorsa nell'altra metà del dittico.

In quest'ottica diventa pregnante il contatto evidente tra la violenza subita da Lucrezia e la vicenda di Tereo e Filomela (*met.* 6.424-674). Malgrado il diverso finale, le due storie seguono uno sviluppo in larga parte analogo, dall'accendersi del desiderio da parte di una figura tirannica, allo stupro e alla perdita finale della voce femminile, e la stretta somiglianza narrativa è corroborata da numerosi riscontri testuali²⁵. Per di più, se l'episodio delle *Metamorfosi*, come si è già notato, inizia con l'istituzione di una ricorrenza calendariale che può rimandare ai *Fasti* (*met.* 6.434-437), viceversa il brano sul *Regifugium* è seguito da una notazione sul ritorno della rondine che annuncia l'arrivo della primavera con riferimento esplicito al mito di Procne (*fast.* 2.853-856)²⁶. In termini cronologici, questo contatto mette in dialogo la storia di Lucrezia con la cesura di rilievo rappresentata dalla vicenda di Filomela nella cronologia universale delle *Metamorfosi*: la prima storia tutta umana, che apre la sezione centrale del poema, segna uno snodo nella storia mitica del mondo, come suggerito dall'elaborato catalogo di città e personaggi che la introduce istituendo una rete di sincronismi (*met.* 6.412-423)²⁷.

²² Sul rapporto con Livio cfr. Heinze 1919 [1960]: 341-346, Fox 1996: 210-217, Murgatroyd 2005: 187-200, Robinson 2011: 439, 454, 462. Per l'effetto di ritardo cfr. Murgatroyd 2005: 229-231.

²³ Bömer 1958: 132, Labate 2010a: 187. Robinson 2011: 438, 441, 446 indica la matrice nella tradizione degli *stratagemata*.

²⁴ Il fenomeno è indagato complessivamente da Scapini 2011.

²⁵ Newlands 1995: 163-167, Labate 2010a: 187; cfr. anche Landolfi 2004a: 95-96 e già Heinze 1919 [1960]: 346. I numerosi riscontri testuali sono registrati nelle note di Rosati 2009a e Robinson 2011: *fast.* 2.761-762 ~ *met.* 6.458-460, *fast.* 2.765-766 ~ *met.* 6.461-462, *fast.* 2.769-778 ~ *met.* 6.486-493, *fast.* 2.799-800 ~ *met.* 6.527-530, *fast.* 2.811 ~ *met.* 6.513, *fast.* 2.813-814 ~ *met.* 6.531-538, *fast.* 2.819-830 ~ *met.* 6.601-609, *fast.* 2.840-844 ~ *met.* 6.542-548.

²⁶ Robinson 2011: 509-510 sottolinea che si tratta di un accostamento non scontato in termini calendariali.

²⁷ Cole 2008: 21-22, Rosati 2009a: 314; cfr. anche Solodow 1988: 81, Schmidt 1991: 122-126, Geitner 2021: 168-186.

7. Opera mondo

Nella stessa prospettiva si può inquadrare anche il dialogo con l'episodio di Cefalo e Procri (*met.* 7.694-863)²⁸. La scena in cui il rapporto si presenta in modo più chiaro è la messa alla prova di Procri da parte di Cefalo, che corrisponde alla visita di Collatino a Lucrezia (*met.* 7.714-746 ~ *fast.* 2.727-760)²⁹. Allo stesso tempo, però, la stessa scena istituisce anche contatti con il momento dello stupro, dall'accensione del desiderio (*met.* 7.747-748 ~ *fast.* 2.769-770), alla costrizione (*met.* 7.740 *coegi* ~ *fast.* 2.829 *coactae*) e al successo finale (7.741 *male uictor* ~ *fast.* 2.811 *uictor*): in questa prospettiva, il travestimento di Cefalo come *fictus adulter* si rovescia nella minaccia da parte di Sesto di fare da *falsus adulterii testis* (*met.* 7.741 ~ *fast.* 2.808), il tentativo di corruzione riuscito a Cefalo è controbilanciato dall'incorruttibilità di Lucrezia (*met.* 7.739-740 ~ *fast.* 2.765) e la vergogna che porta Procri al silenzio si può confrontare con la reazione di Lucrezia (*met.* 7.743 ~ *fast.* 2.819-820). Sebbene in misura minore rispetto alla vicenda di Tereo e Filomela, anche quella di Cefalo e Procri ha una sua centralità nella cronologia del mondo delle *Metamorfosi*: dopo la fine della spedizione degli Argonauti e il ritorno di Teseo ad Atene, l'episodio si inserisce nel contesto della talassocrazia minoica, risponde al racconto di Eaco sulla peste di Egina e viene intervallato dalla vicenda della volpe di Teumesso che evoca la vittoria di Edipo sulla Sfinge (*met.* 7.759-761)³⁰.

A questi legami con gli snodi centrali nella diacronia delle *Metamorfosi*, il brano del *Regifugium* associa anche il rapporto con alcune cesure remote nella storia universale. Nella presentazione di Bruto, l'oracolo di Delfi che invita a baciare la terra-madre impiega la medesima metafora del responso di Temi a Deucalione e Pirra al momento del nuovo inizio della storia umana dopo il diluvio (*fast.* 2.713-720 ~ *met.* 1.367-399)³¹. In quest'ottica, il bacio di Bruto alla terra sostituisce l'omaggio dei due progenitori greci al tempio della dea (*fast.* 2.719-720 ~ *met.* 1.375-376):

ille iacens pronus matri dedit oscula Terrae,
creditus offenso procubuisse pede

ut templi tetigere gradus, procumbit uterque
pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo

Per di più, la simulata stupidità etimologica di Bruto (*fast.* 2.717-718, 835, 843) rovescia lo scarso ingegno inscritto nel patronimico con cui viene indicata Pirra (*met.* 1.390 *Epimethida*).

La vicenda di Lucrezia si può inoltre leggere anche alla luce di quella Leucotoe, l'ultimo degli amori del Sole raccontati dalla Minieide (*met.* 4.214-240). Il Sole che entra nella camera della ragazza e la trova a filare con le ancelle è confrontabile con il ritorno a casa di Collatino (*met.* 4.218-221 ~

²⁸ Un'analisi approfondita del rapporto tra i due episodi è fornita da Scolari 2021; cfr. Pierini 2017: 132. Il contatto è sancito anche da una chiara convergenza testuale: *fast.* 2.729-730 *ecquid in officio torus est socialis? et ecquid | coniugibus nostris mutua cura sumus?* ~ *met.* 7.800 *mutua cura duos et amor socialis habebat*; cfr. Bömer 1958: 134, Robinson 2011: 468.

²⁹ Bömer 1976b: 378, Robinson 2011: 479, Galasso 2022a: 582; cfr. *fast.* 2.757 ~ *met.* 7.730-733.

³⁰ Cole 2004: 386-387, 389-390, Cole 2008: 23-24.

³¹ Barchiesi 2005: 198, Robinson 2011: 461; sul tema più in generale cfr. Bömer 1969: 127.

fast. 2.741-743)³², ma allo stesso tempo la dichiarazione del nuovo amante corrisponde a quella di Sesto (*met.* 4.226-228 ~ *fast.* 2.795-796) e Leucotoe reagisce con un timore che le dona, al pari di quanto accade a Lucrezia (*met.* 4.230 *ipse timor decuit* ~ *fast.* 2.757 *hoc ipsum decuit*)³³. Mentre però Leucotoe finisce per accettare la violenza, Lucrezia cerca di resistere (*met.* 4.233 ~ *fast.* 2.805-806) e cede solo all'infamia, che è anche lo strumento che Clizia usa contro la sorella (*fast.* 2.810 ~ *met.* 4.234-237). Nel finale, se Leucotoe è messa a morte dal padre per aver violato la pudicizia, benché vittima di stupro (*met.* 4.238-239 *ille | uim tulit inuitae*), Lucrezia invece è scusata dai genitori e dal marito perché violentata contro la sua volontà (*fast.* 2.829 *dant ueniam facto genitor coniunxque coactae*), ma sceglie di togliersi la vita da sola. In virtù di questi riscontri narrativi, diventa cruciale la precisione con cui la narratrice interna delle *Metamorfosi* colloca la storia di Leucotoe nella remota cronologia degli imperi orientali (*met.* 4.212-213):

rexit Achaemenias urbes pater Orchamus isque
septimus a prisco numeratur origine Belo

Accanto al valore cronografico di questa genealogia, i termini *septimus* e *priscus* riferiti a una dinastia regia assumono ancora più pregnanza come rimandi obliqui al contesto storico romano in cui si svolge la vicenda di Lucrezia³⁴.

Infine, nell'episodio del *Regifugium* si possono individuare anche punti di contatto con la guerra di Troia, la cesura per eccellenza nella storia del mondo. Non passa infatti inosservato il rispecchiamento tra Lucrezia e Polissena, due incarnazioni di eroismo al femminile: *fertur in exequias animi matrona uirilis* (*fast.* 2.847) ~ *fortis et infelix et plus quam femina uirgo | ducitur ad tumulum diroque fit hostia busto* (*met.* 13.451-452)³⁵. Entrambe le figure si caratterizzano per la stessa cura del *decus* e della *pudicitia*, fino in punto di morte (*fast.* 2.833-834 ~ *met.* 13.479-480)³⁶:

tum quoque iam moriens ne non procumbat honeste
respicit: haec etiam cura cadentis erat

tum quoque cura fuit partes uelare tegendas,
cum caderet castique decus seruare pudoris

In quest'ottica, il personaggio di Neottolemo si presenta con l'arma in mano come Sesto (*met.* 13.455 ~ *fast.* 2.795), ma l'invito di Polissena a macchiarla di sangue nobile (*met.* 13.457 *utere iam dudum*

³² Bömer 1976a: 85, Rosati 2007: 278, Galasso 2022a: 455; cfr. *met.* 4.220 *ad lumina* ~ *fast.* 2.743 *lumen ad exiguum*.

³³ Bömer 1976a: 87, Galasso 2022a: 455.

³⁴ Per i contatti tra l'episodio delle *Metamorfosi* e la storia romana cfr. Sharrock 2021: 211-213. Sullo snodo cronografico cfr. Cole 2004: 360-361, Cole 2008: 44-45.

³⁵ Bömer 1982: 317, Robinson 2011: 505-506, Hardie 2015: 281; cfr. *fast.* 2.829-830 *dant ueniam facto genitor coniunxque coactae: | «quam» dixit «ueniam uos datis, ipsa nego»* ~ *met.* 13.474-475 *at populus lacrimas, quas illa tenebat, | non tenet*.

³⁶ Bömer 1958: 137, Bömer 1982: 322, Landolfi 2004a: 97-99, Robinson 2011: 501, Hardie 2015: 286.

7. Opera mondo

generoso sanguine) trova riscontro nella figura di Bruto che raccoglie il coltello con cui si è sacrificata Lucrezia (*fast.* 2.839 *stillantemque tenens generoso sanguine cultrum*)³⁷.

Se l'episodio di Polissena segna la fine della guerra di Troia, il brano del *Regifugium* nei *Fasti* instaura un rapporto anche con le vicende che segnano la prima parte del conflitto. Al di là delle somiglianze tra il prodigio del serpente all'inizio della guerra contro Ardea e quello in Aulide (*fast.* 2.711-712 ~ *met.* 12.12-14)³⁸, risulta pregnante il confronto tra l'ozio dei Romani accampati davanti alla città nemica e il banchetto dei Greci durante pausa delle ostilità dopo la morte di Cigno (*fast.* 2.723-732 ~ *met.* 12.155-162)³⁹:

dum uacat et metuunt hostes committere pugnam, luditur in castris, otia miles agit.		discubere toris proceres et corpora tosta carne replent uinoque leuant curasque sitimque.	
Tarquinius iuuenis socios dapibusque meroque accipit; ex illis rege creatus ait:	725	non illos citharae, non illos carmina uocum longaue multifori delectat tibia buxi,	
«dum nos sollicitos pigro tenet Ardea bello, nec sinit ad patrios arma referre deos, ecquid in officio torus est socialis? et ecquid coniugibus nostris mutua cura sumus?».	730	sed noctem sermone trahunt, uirtusque loquendi materia est; pugnam referunt hostisque suamque inque uices adita atque exhausta pericula saepe commemorare iuuat.	160
quisque suam laudat: studiis certamina crescunt, et feruet multo linguaque corque mero.			

In entrambi i casi un contesto paradigmaticamente epico viene sfruttato per introdurre un discorso sui ruoli di genere: da un lato, il passo dei *Fasti* rovescia al femminile l'idea di *uirtus* su cui vertono le competitive conversazioni degli eroi greci; dall'altro, il cambio di sesso di Ceni/Ceneo narrato da Nestore fornisce una controparte della *animi matrona uiril*⁴⁰.

Il dialogo dell'episodio di Lucrezia con l'altra metà del dittico non fornisce dunque solo un punto di partenza per discutere la costruzione dei personaggi femminili o le affiliazioni di genere letterario, ma imposta anche un effetto di conflazione temporale: in una sola data del calendario di Roma si concentrano i più diversi momenti della storia del mondo. La rete di rispecchiamenti con le *Metamorfosi* proietta sul brano del *Regifugium* i principali snodi della cronologia di tutta l'ecumene e in questo modo ne pone in evidenza la dimensione di soglia fondamentale nella costruzione del passato romano, che sembrerebbe altrimenti oscurata dalla 'questione privata' di Lucrezia⁴¹. Nei

³⁷ Il problematico svelamento del cadavere di Lucrezia (*fast.* 2.849 *uulnus inane patet*; cfr. Newlands 1995: 152-154) va messo a sistema con il gesto di Polissena che esibisce il suo corpo da ferire (*met.* 13.459 *iugulumque simul pectusque rexit*).

³⁸ Lo scontro con Ardea è caratterizzato dalla stessa lunga durata associata alla guerra di Troia: *fast.* 2.721-722 *cingitur interea Romanis Ardea signis, | et patitur longas obsidione moras* ~ *met.* 12.20 *Troia cadet, sed erit nostri mora longa laboris*.

³⁹ Il sintagma *fasta dies* all'inizio della sezione (*met.* 12.150) può fungere da *cross-reference* verso l'altra metà del dittico.

⁴⁰ Sulle affiliazioni iper-epiche della conversazione a banchetto cfr. Barchiesi 1997: 140, Rosati 2001: 56.

⁴¹ Per l'obliterazione del ruolo storico e cronologico dell'episodio rispetto alla componente della violenza erotica cfr. Fox 1996: 212, 216, Landolfi 2004a, Robinson 2011: 434, 463, 505.

Fasti, però, questa cesura storica si trasforma in una cesura calendariale: la fine della monarchia, che dà avvio al tempo diacronico (*fast. 2.851-852 capit annua consul | iura dies regnis illa suprema fuit*), diventa una soglia nella progressione del tempo ciclico, segnando la fine del mese di febbraio (*fast. 2.686-688 sextus ab extremo nomina mense dies. | ultima Tarquinius Romanae gentis habebat | regna*). La cacciata dell'ultimo re si rifunzionalizza come *Regifugium*: un momento del passato remoto, che alla luce delle *Metamorfosi* si presenta come un compendio della storia del mondo, diventa un episodio contemporaneo, riattualizzato ogni anno nelle forme della memoria rituale⁴².

La compressione della diacronia universale in un presente ciclico e sincronico che emerge dal dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* mette in scena l'idea augustea di 'fine della storia': il dittico ovidiano fa coincidere nella spiegazione delle feste che si svolgono a Roma ogni 24 febbraio la rinascita dell'umanità dopo il diluvio, i remoti imperi orientali, l'Atene dell'epoca regia, l'inizio e la fine della guerra di Troia. Di riflesso, l'immensa traiettoria della storia globale si riconfigura come una vasta esplorazione del presente augusteo: in quest'ottica diventa pregnante l'interpretazione di Feldherr del rapporto di Filomela con Lucrezia come attualizzazione del mito greco nella contemporaneità romana⁴³. Allo stesso tempo, però, la prospettiva del dittico si presta anche a dissipare il senso di chiusura teleologica. Nei *Fasti*, infatti, la dimensione definitiva del *Regifugium* è messa in dubbio su più piani: la collocazione in penultima posizione all'interno del libro ne offusca l'antica funzione di ultimo giorno dell'anno prima del mese intercalare e la presenza di un'ulteriore ricorrenza con lo stesso nome a fine maggio (*fast. 5.727-728*) dissipa nella duplicazione il valore di cesura storica e calendariale⁴⁴. La 'fine della storia' resta così un obiettivo non perfettamente raggiunto nel presente dei *Fasti* e il dialogo con le *Metamorfosi* innesca dunque una vertiginosa riapertura: il *Regifugium* si disperde in una rete caleidoscopica di episodi collocati nei momenti più vari di tutta la storia universale, inserendosi così in un ritmo di ciclica ripetizione che dissolve la chiusura teleologica.

Licaone nostro contemporaneo

Il concetto augusteo di 'fine della storia' si innesta sulle ansie escatologiche che dominano la cultura degli ultimi decenni della repubblica⁴⁵. Tra le varie declinazioni filosofiche e religiose del pensiero apocalittico, il discorso augusteo sviluppa una specifica forma di palingenesi: il nuovo presente eterno, che inizia dopo la fine del mondo, coincide con un ritorno al passato più remoto, cioè all'età dell'oro che precede l'inizio della storia stessa. Accanto a testi fondamentali come la quarta ecloga,

⁴² Sulle implicazioni politiche cfr. Bömer 1958: 137-138, Newlands 1995: 169, Robinson 2011: 463, 501, 519, Dolansky 2020.

⁴³ Feldherr 2010: 219-228, 236-238.

⁴⁴ Sul ruolo del *Regifugium* di febbraio come antica cesura annuale cfr. Martelli 2013: 139-141. Nella ricorrenza di maggio, inoltre, non viene esclusa una diversa interpretazione eziologica: *fast. 5.727-728 uel more sacrorum uel fuga regis inest*.

⁴⁵ Questo scenario è messo a fuoco in Schiesaro 2019, Schiesaro 2020, Schiesaro 2021; cfr. anche Galzerano 2019.

7. Opera mondo

Virgilio sviluppa questo tema soprattutto nella reinvenzione dell’Arcadia che si snoda attraverso l’intero *corpus*: il mondo arcaico dei pastori del Peloponneso interno si trasfigura in un’immagine dell’umanità primigenia che vive in una beata semplicità; tale scenario viene proiettato sull’Italia rurale e in particolare nel tempo remoto delle origini; il discorso augusteo tenta di recuperare e riattualizzare nel presente di questo passato perduto che ha inscritto alle proprie radici⁴⁶. Sia i *Fasti* sia le *Metamorfosi* entrano in serrato dialogo con il tema della palingenesi che domina la costruzione ideologica del presente augusteo: le numerose ripartenze che scandiscono la progressione del calendario e quella della storia del mondo mettono in scena l’idea del nuovo inizio come ritorno a un momento precedente e ne esplorano la dimensione di ciclicità che viene invece rimossa nel discorso teleologico augusteo. Tanto nelle *Metamorfosi* quanto nei *Fasti*, inoltre, uno spazio cruciale nella rappresentazione del tempo remoto e della sua riattualizzazione è proprio l’Arcadia: il dialogo tra i due poemi costituisce un terreno fertile per approfondire la reinvenzione ovidiana di questa specifica declinazione della palingenesi augustea⁴⁷.

Nel dittico ovidiano si instaura un preciso legame tra alcuni riti della Roma contemporanea descritti nei *Fasti* e le vicende ancestrali ambientate in Arcadia all’inizio delle *Metamorfosi*. Questo rapporto è istituito soprattutto attraverso la mediazione di Evandro: all’inizio del quinto libro dei *Fasti*, la musa Calliope offre un bilancio riassuntivo, ricordando come la migrazione di questo eroe abbia introdotto nel Lazio il culto di Pan/Fauno che è alla base dei *Lupercalia* e quello di Mercurio, che giustifica l’etimologia di maggio come mese di Maia, madre del dio (*fast.* 5.99-104)⁴⁸. Proprio le figure di Pan e Mercurio e più in generale tutto lo spazio dell’Arcadia sono centrali dei primi due libri delle *Metamorfosi*: in tal senso il doppione di Callisto (*fast.* 2.153-192 ~ *met.* 2.409-530) funge da ulteriore *Leitzzitat* per corroborare il nesso tra origini arcadi e presente rituale a cavallo del dittico⁴⁹. Secondo il principio di *Ringkomposition* inscritto nel collegamento in serie e in parallelo tra i poemi, il presente augusteo del calendario dei *Fasti* non si innesta solo sull’epilogo della traiettoria delle *Metamorfosi*, ma si aggancia anche al principio della storia universale.

Questo dialogo tra le due metà del dittico getta una luce nuova sulla vicenda di Licaone (*met.* 1.163-252), la più remota tra le storie narrate nelle *Metamorfosi* e ambientata appunto in Arcadia. L’episodio è caratterizzato in modo vistoso dall’anacronismo: la cornice del racconto sono i *Palatia caeli* (*met.* 1.175-176), in cui Giove tiene una sorta di seduta del Senato per deliberare sulla punizione

⁴⁶ Fabre-Serris 2008: 11-162; cfr. Fabre-Serris 2016 per il legame con la *gens Fabia* e Leach 2022 per alcuni aspetti critici. Sulla leggenda di Evandro e la rappresentazione dell’Arcadia in poesia augustea cfr. Delcourt 2001, Papaioannou 2013.

⁴⁷ Per l’Arcadia tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Farrell 2013a: 239-250, che privilegia però un’opposizione statica tra i poemi.

⁴⁸ Sulla centralità di Evandro nei *Fasti* cfr. Fantham 1992a, Preseka 2008: 226-231, Labate 2010a: 164-173. Per converso, il ruolo di questo personaggio nelle *Metamorfosi* è ridotto a un accenno minimo (*met.* 14.456): cfr. Farrell 2013a: 246.

⁴⁹ Per il ruolo dello spazio arcadico all’inizio delle *Metamorfosi* cfr. Segal 1999; cfr. anche Ntanou 2025: 47-60, 75-82.

dell'umanità dopo il fallito attentato di Licaone, paragonato a quello contro il *princeps* (*met.* 1.200-205)⁵⁰. La spiccata contemporaneità di Licaone fa da controparte all'operazione culturale dei *Fasti*: se da un lato l'Arcadia si proietta sul presente rituale di Roma, dall'altro l'attualità politica della Roma augustea si riflette sulle vicende primordiali che si svolgono in Arcadia. In tale prospettiva diventano pregnanti i contatti che l'episodio di Licaone instaura con i *Lupercalia* (*fast.* 2.267-452), forse il più importante dei riti romani di matrice arcade (*fast.* 2.281 *deuectaque sacra Pelasgis*)⁵¹.

Al di là dell'ovvia connessione (anche etimologica) fornita dalla figura del lupo, il passo delle *Metamorfosi* condivide con quello dei *Fasti* due temi generali: la corsa dei Luperci è una forma di purificazione della città e allo stesso tempo propizia la fertilità delle donne romane, mentre la colpa di Licaone giustifica un'epurazione universale e la nascita di una nuova umanità. In quest'ottica diventa pregnante il fatto che la perlustrazione della terra con cui Giove arriva presso Licaone sia espressa con lo stesso verbo che indica il percorso rituale legato all'etimologia dei Luperci: *deus humana lustrum sub imagine terras* (*met.* 1.213) ~ *secta quia pelle Luperci / omne solum lustrant* (*fast.* 2.31-32)⁵². Allo stesso tempo il collegamento tra i due passi innesca un rovesciamento speculare: Giove motiva l'annientamento dell'umanità come difesa preventiva di Fauni, Satiri e Silvani da violenze come quella di Licaone (*met.* 1.192-198), ma è proprio a Fauno che è rivolto il culto dei Luperci (*fast.* 2.267-268 *tertia post Idus nudos aurora Lupercos / aspicit, et Fauni sacra bicornis eunt*).

Punti di contatto più precisi con le *Metamorfosi* si registrano nelle spiegazioni eziologiche dei *Lupercalia*, in cui il narratore dei *Fasti* passa in rassegna *causae* sia greche sia romane⁵³. Nella prima parte del passo, la nudità dei Luperci è giustificata come ricordo della vita selvatica degli antichi che adoravano Pan in Arcadia (*fast.* 2.283-302): questa persistenza si riflette nella trasformazione in lupo di Licaone, che ne mantiene inalterata la bestiale ferocia (*met.* 1.232-239). Alla similitudine su cui si fonda il ragionamento dei *Fasti* risponde la metafora che ispira quello delle *Metamorfosi* (*fast.* 2.291 *uita feris similis* ~ *met.* 1.239 *eadem feritatis imago*), ma l'enfasi sulla continuità caratterizza tanto il discorso eziologico quanto quello metamorfico (*fast.* 2.301-302 ~ *met.* 1.235-237):

⁵⁰ Wheeler 1999: 199, Barchiesi 2005: 187-188, Feldherr 2010: 149, Geitner 2021: 214-240, Schmitzer 2024. Per i dettagli dell'assimilazione a spazi, usi ed eventi romani contemporanei cfr. Buchheit 1966: 85, 89-90, Müller 1987: 277-281, Solodow 1988: 84-86, Feeney 1991: 199-200, Wheeler 1999: 172-177, Barchiesi 2005: 181, 183, Barchiesi 2009b: 124-137, Galasso 2022a: 348, 350; cfr. Pierini 1990: 22-30 per il rapporto con Lucilio. Schmitzer 1990: 77-89 propone un'analogia con l'*affaire* di Giulia e Iullo Antonio.

⁵¹ La rara definizione degli Arcadi come *Pelasgi* può rimandare proprio a Licaone, che è figlio di Pelasgo (Hes. *cat. fr.* 161 Merkelbach – West, Hyg. *fab.* 176, 225; cfr. Barchiesi 2005: 177, Robinson 2011: 217); sul nesso tra Licaone ed Evandro cfr. Schmitzer 2024. Le fonti antiquarie greche (DH 1.80, Plut. *Caes.* 61.1, *quaest. Rom.* 68) testimoniano l'identificazione tra *Lupercalia* e *Lykaia*, festa arcade istituita da Licaone (cfr. Paus. 8.2); sul rapporto tra Licaone e *Lykaia* cfr. Piccaluga 1968.

⁵² Il nesso è ripreso in *fast.* 5.101-102 *semicaper, coleris cinctutis, Faune, Lupercis / cum lustrant celebres uerbera secta uias*. La stranezza dell'espressione nel contesto delle *Metamorfosi*, rilevata da Bömer 1969: 91, può rinviare proprio ai *Fasti*.

⁵³ Per l'organizzazione del brano e la pluralità delle tradizioni a cui attinge cfr. Stok 2018.

7. Opera mondo

nunc quoque detecti referunt monimenta uetusti
moris et antiquas testificantur opes

nunc quoque sanguine gaudet.
in uillos abeunt uestes, in crura lacerti;
fit lupus et ueteris seruat uestigia formae

Nella seconda metà del brano, invece, l'etimologia del *Lupercal* viene chiarita con un riferimento alla lupa che salva Romolo e Remo (*fast.* 2.381-424). Se il fatto che i capostipiti dei Romani vengono accuditi da una lupa rovescia la trasformazione in lupo del progenitore degli Arcadi⁵⁴, allo stesso tempo l'ospitalità premiata della lupa si contrappone alla punizione di Giove contro l'accoglienza ostile da parte di Licaone (*fast.* 2.422 ~ *met.* 1.209-210). Il contatto con l'episodio delle *Metamorfosi* si estende anche all'inizio della scena: l'abbandono dei gemelli nel Tevere da parte dei servi di Amulio si configura come una verifica dell'origine divina dei neonati (*fast.* 2.397-400, 419 *Marte satos scires: timor abfuit*), proprio come Licaone intende mettere alla prova lo statuto divino del suo ospite (*met.* 1.222-223 *experiar deus hic discrimine aperto | an sit mortalis, nec erit dubitabile uerum*).

In prima battuta, l'immagine idealizzata dell'Arcadia nei *Lupercalia* sembra smascherare la demonizzazione di Licaone da parte di Giove. La rappresentazione distopica offerta dal dio è infatti un vistoso scarto rispetto alla tradizione che invece riconosce nel re arcade un eroe culturale: proprio il confronto con l'altra metà del dittico mette dunque a fuoco la retorica politica che plasma la costruzione del passato remoto⁵⁵. Questo procedimento funziona però anche e soprattutto nella direzione opposta: il dialogo con l'episodio di Licaone nelle *Metamorfosi* catalizza le tensioni del discorso palinogenetico inscritto nei *Lupercalia* dei *Fasti*, lasciando emergere come nel rito rilanciato in età cesariana e augustea, la riattualizzazione del passato remoto sia un processo che lascia spazio alle ambiguità. La descrizione della vita degli Arcadi nei *Fasti* intreccia infatti elementi tipici dell'età dell'oro, in particolare l'assenza dell'agricoltura (*fast.* 2.295-296 ~ *met.* 1.101-102), e tratti dell'epoca argentea, come la rottura dell'eterna primavera (*fast.* 2.299-300 ~ *met.* 1.116-120) e di conseguenza la costruzione di ripari (*fast.* 2.293 ~ *met.* 1.121-122)⁵⁶. Proprio l'Arcadia di Licaone, che nella tortuosa cronologia mitica delle *Metamorfosi* è letteralmente antediluviana ma già successiva alla caduta dei Giganti, offre un riscontro per questo momento sospeso tra prima e dopo l'ascesa al potere di Giove (*fast.* 2.289 *ante Iouem* ~ 299 *sub Ioue*). Il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* sottolinea così l'identificazione imperfetta tra la vita degli Arcadi e l'età dell'oro: nel tempo delle origini riattualizzato durante i *Lupercalia* convivono il paradiso perduto e un primitivismo ferino e selvaggio⁵⁷.

⁵⁴ Barchiesi 2005: 177 «nella versione di Ovidio, dunque, questi Arcadi pre-romani hanno come capostipite un uomo-lupo, un po' come i Romani di Romolo traggono origine dal latte di una lupa».

⁵⁵ Sullo scarto cfr. Forbes Irving 1990: 90-95, Wheeler 1999: 177-178. Per l'Arcadia distopica cfr. Segal 1999: 401-403.

⁵⁶ Sul cortocircuito temporale cfr. Robinson 2011: 220, 223-224. Per i paralleli con il mito delle età nelle *Metamorfosi* e nelle *Georgiche* cfr. Robinson 2011: 222-223.

⁵⁷ Labate 2010a: 183 definisce i *Lupercalia* «un rituale che mette in contatto la modernità augustea col mondo primitivo delle origini della città»; cfr. anche Labate 2012: 227-231.

Questa tensione diventa ancora più evidente quando si proietta sulla rappresentazione del Lazio arcaico. In alternativa alle origini arcadi, il brano dei *Fasti* spiega la nudità dei Luperci anche con un riferimento a Romolo e Remo: in un primitivo scenario pastorale, che costituisce una sorta di Arcadia italica, i gemelli interrompono gli esercizi ginnici durante la celebrazione dei *Lupercalia* per correre a recuperare il bestiame rubato (*fast.* 2.365-372)⁵⁸. La scena si conclude con Remo che anticipa il fratello e, tornato per primo al luogo del rito, consuma le carni sacrificali rivendicando la propria vittoria, mentre Romolo nasconde con una risata la sua frustrazione (*fast.* 2.373-378). Il contatto con l'episodio di Licaone pone in evidenza alcuni elementi potenzialmente destabilizzanti di questo racconto. In primo luogo, il sacrificio umano e il pasto cannibalico di Licaone, che mette in discussione l'ordine costituito pervertendone la rappresentazione nella prassi rituale (*met.* 1.226-230), corroborano un'interpretazione del gesto di Remo, che mangia gli *exta* destinati agli dei, come sacrilego e blasfemo⁵⁹. In questa prospettiva, il rapporto di complementarità con l'altra metà del dittico diventa un elemento significativo nella definizione della delicata figura di Remo: non solo il ruolo cruciale riservato a questo personaggio nei *Fasti* integra la sua rumorosa assenza nelle *Metamorfosi*, mettendo così in luce la vistosa selezione dei materiali nella presentazione di Romolo⁶⁰, ma allo stesso tempo diverse scene delle *Metamorfosi* si riflettono sui momenti dei *Fasti* dedicati alla costruzione del rapporto tra i due gemelli⁶¹.

Più in generale, i tratti di Licaone che si proiettano su Remo contestano la costruzione idealizzata del passato che emerge sullo sfondo di questa sezione dei *Lupercalia*: anziché all'età di Saturno, l'Italia arcaica somiglia all'Arcadia di Licaone, in cui regnano la violenza, l'inganno e la competizione per il potere. In questo modo il dittico ovidiano sviluppa un cortocircuito interno al paradigma virgiliano: se la scena di Romolo e Remo che si esercitano nudi all'aria aperta recupera la rappresentazione idealizzata della gioventù italica alla fine del secondo libro delle *Georgiche* (*fast.* 2.365-368 ~ *georg.* 2.527-540), il dialogo con le *Metamorfosi* richiama invece il discorso di Numano Remulo, che inserisce in questo quadro idealizzato tratti di primitivismo più selvaggio e l'elemento destabilizzante del brigantaggio (Verg. *Aen.* 9.603-613)⁶².

⁵⁸ Significativamente Licaone è ricordato anche come *primus inuentor* dei giochi ginnici: Plin. *NH* 7.205, Paus. 8.2.1.

⁵⁹ Questa lettura controversa, avanzata da Schilling 1960: 191-193, è ridiscussa da Stok 1991 [1992]: 97-101 e Briquel 2017. Sul tema del sacrificio nel brano di Licaone cfr. Feldherr 2010: 134-142. Sull'interpretazione del rancore di Romolo cfr. Barchiesi 1994: 147-148.

⁶⁰ L'assenza è lampante in *met.* 14.773-774 *Numitorque senex amissa nepotis / munere regna capit*, dove alcuni testimoni *recentiores* correggono in *nepotum* per ovviare all'obliterazione di Remo. L'apparto di Tarrant 2004 e Myers 2009: 194 rimandano a *fast.* 3.67-68, che risulta però controbilanciato da *fast.* 3.69-70; cfr. Heyworth 2019: 92, Ursini 2024: 157.

⁶¹ Basti menzionare il rapporto tra il parto di Latona e il sogno di Ilia (*met.* 6.332-338 ~ *fast.* 3.23-38) e il dialogo tra la comparsa in sogno di Morfeo ad Alcione e quella di Remo a Romolo (*met.* 11.650-676 ~ *fast.* 5.451-480).

⁶² Per il rapporto con il modello georgico cfr. Barchiesi 1994: 145, Labate 2010a: 182 n. 1, Robinson 2011: 255, Stok 2018: 443. Sulla tensione tra il discorso di Numano Remulo e il quadro offerto nelle *Georgiche* cfr. Hardie 1994: 190.

7. Opera mondo

In sintesi, i Luperci che ogni 15 febbraio corrono per le strade di Roma non mettono in scena solo la palingenesi nel presente augusteo di un'antica età dell'oro, rintracciata in Arcadia e nell'Italia delle origini, ma rievocano anche l'età ferina e primitiva incarnata da Licaone⁶³. Questo sguardo disincantato e ironico non stupisce affatto nella prospettiva di un poeta schiettamente innamorato della modernità: il narratore dei *Fasti* non subisce il fascino di un recupero arcaizzante del passato perduto, ma resta invece pronto a sorridere della brutta rozzezza degli antichi⁶⁴. Tale atteggiamento assume però evidenti risvolti politici: nella costruzione ideologica del rapporto tra presente e passato si innesca un cortocircuito che trasforma il ritorno augusteo alle radici remote in una straniante regressione alla preistoria. Anzi, nella contemporaneità di Licaone che si imposta attraverso il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* la palingenesi non solo si inceppa, ma si rovescia del tutto: non è il passato a riflettersi sul presente, ma il presente a proiettarsi sulle sue radici profonde. In questo modo la complementarità tra le due metà del dittico esplicita il rapporto a doppio filo che lega ieri e oggi nella costruzione del tempo augusteo: il ritorno al passato remoto comporta sempre anche una sua reinvenzione eziologica, in modo che il nuovo presente vi si possa specchiare⁶⁵.

7.2. *Urbi et orbi*

Rispetto alla dialettica temporale tra diacronia lineare e presente ciclico, ancor più intuitiva risulta l'opposizione tra *Metamorfosi* e *Fasti* in termini spaziali: le prime abbracciano la geografia dell'intera ecumene mediterranea, mentre i secondi si concentrano sulla città di Roma⁶⁶. Anche in questo caso, però, la superficiale polarizzazione semplifica un panorama assai più sfumato. Nelle *Metamorfosi* l'Italia e la città di Roma non costituiscono solo il punto di arrivo di un viaggio attraverso tutto il Mediterraneo, ma fin da subito si impostano come quadro di riferimento per tutta la spazialità del poema: basti richiamare i riferimenti a toponimi romani già nei primi libri (*met.* 1.560-563, 2.538-539) e la menzione di elementi del paesaggio italico e laziale per chiudere le liste di monti e fiumi che disegnano la geografia globale dell'opera nell'episodio di Fetonte (*met.* 2.226, 2.259)⁶⁷. Viceversa,

⁶³ Ovidio si avvicina così alla descrizione dei *Lupercalia* come festa 'selvaggia' fornita in *Cic. Cael.* 26: cfr. Ganter 2025.

⁶⁴ Su questo tema, in forte continuità con le opere erotiche, cfr. La Penna 1979, Barchiesi 1994: 222-225, Fox 1996: 224-228, Prescendi 2000: 79-99, Stok 2000: 124-126, Hardie 2002a: 1, Labate 2010b, Badura 2021b: 258-259. Sul rapporto disincantato tra passato e presente nel brano dei *Lupercalia* cfr. anche Fox 1996: 196-201.

⁶⁵ In tal senso è pregnante il confronto impostato da Myers 1994: 20 «This is very different from the way in which Vergil uses *aetia* in the *Aeneid*, where they serve as genuine authenticating devices and forge important connections between the Augustan Rome of the present, its institutions, landmarks, and values, and its Greek and Italian past».

⁶⁶ Wheeler 1999: 196 «The *Metamorphoses* enacts the Roman appropriation of the Greek mythic *orbis* and complements the *Fasti*, which represents the *urbs*».

⁶⁷ Wheeler 1999: 197-204, Gildenhard – Zissos 2004: 47, 52-53, Bach 2020: 76-86, 88-89, 112; cfr. anche Granobs 1997: 11, Rosati 2001: 42-43. Per i singoli elementi cfr. rispettivamente Ziogas 2014b: 334-338 e Barchiesi 2005: 253, 256 (anche per il rifiuto dell'espunzione di *met.* 2.226 proposta da Tarrant 2004; cfr. anche Galasso 2006b: 118).

i *Fasti* non circoscrivono la loro prospettiva alla sola città di Roma, ma tengono presente un orizzonte ben più vasto attraverso anniversari di battaglie sparse per il Mediterraneo, eziologie che fanno riferimento al mondo greco e miti stellari ambientati in una geografia ellenistica⁶⁸. Entrambi i poemi sono inoltre accomunati dal doppio movimento con cui prende forma lo spazio: sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti* l'asse verticale dell'apoteosi e del catasterismo, che lega la terra al cielo, si interseca con quello orizzontale dei viaggi di eroi e divinità che percorrono tutta l'ecumene. Infine, convergono anche le tecniche narrative di costruzione dello spazio, in modo particolare nel ricorso al catalogo di località⁶⁹.

Il discorso spaziale si ramifica anche in una più ampia dialettica culturale: spesso la critica ha proposto un'antitesi tra le *Metamorfosi* come poema greco e i *Fasti* come poema romano⁷⁰. Ma risulta subito chiaro che in entrambi i poemi questi poli entrano in un rapporto complesso, osservato da prospettive complementari: la romanizzazione dell'ecumene greca nelle *Metamorfosi* è la precisa controparte dell'ellenizzazione del mondo romano nei *Fasti*⁷¹. Ancora una volta si apre dunque uno spazio di complementarità tra le due metà del dittico, che mette in dialogo le rispettive costruzioni del rapporto tra Roma e il resto del globo. Al pari di quanto avviene per la rappresentazione del tempo, anche quella dello spazio offre così l'occasione per approfondire l'appropriazione ovidiana di uno snodo fondamentale del discorso augusteo: la sovrapposizione tra *Urbs* e *orbis*⁷².

***Terminus*: segnare il confine**

L'episodio del *Regifugium* che chiude il secondo libro dei *Fasti* si salda strettamente alla descrizione dei *Terminalia* che si svolgono il giorno precedente (*fast.* 2.639-684). I due brani, che si richiamano al medesimo momento storico della Roma dei Tarquini, sono connessi da un chiaro raccordo testuale: se il rito di *Terminus* si compie al sesto miglio dal confine della città, il ricordo della fuga del re si celebra il sesto giorno dalla fine del mese (*fast.* 2.682 *sextus ab Urbe lapis* ~ 686 *sextus ab extremo ... mense dies*)⁷³. La dimensione spaziale dei *Terminalia* compensa quella temporale del *Regifugium*, raddoppiando il dialogo con le *Metamorfosi*: il presente romano si specchia nel passato universale, così come la costruzione dello spazio della città si riflette su quella della geografia dell'ecumene.

⁶⁸ Williams 1991: 195-196, Newlands 1995: 27, Labate 2010a: 178-192, Heyworth 2024: 128-130.

⁶⁹ Pausch 2016: 280-291, Myers 2020.

⁷⁰ Bömer 1957b: 130-135, Stok 2000: 119, Hutchinson 2011: 241.

⁷¹ Sulle *Metamorfosi* cfr. Gildenhard – Zissos 2004, Barchiesi 2005: CXXXVIII-CXLI. Per i *Fasti* si può ripartire da Porte 1985: 514-520, Calzascia 2016.

⁷² Questo tema ideologico nella poesia augustea è messo a fuoco in Hardie 1986: 364-366; un catalogo di passi è raccolto in Bréguet 1969. Su *Urbs/orbis* in Ovidio cfr. Keith 1992: 72-74, Rochette 1997, Eigler 2008, Bach 2020: 68-69. Più in generale sulla costruzione dello spazio in poesia augustea cfr. Gale – Chahoud 2024 (soprattutto Schwindt 2024).

⁷³ Sul rapporto tra i brani cfr. Piccaluga 1974: 132-135, 265-285, Martelli 2013: 141-142, Badura 2022: 174-175.

7. Opera mondo

Il brano dei *Terminalia* coinvolge una pluralità di luoghi differenti. La sequenza è incorniciata da due scenari suburbani: all'inizio viene descritto nel dettaglio il rito privato per il dio dei confini, che si svolge in uno spazio rustico indefinito (*fast.* 2.645-658), mentre il breve riferimento al culto pubblico al confine con l'agro laurentino conclude il brano (*fast.* 2.679-682)⁷⁴. Nel mezzo, il narratore riporta l'inno intonato dai fedeli in onore di *Terminus* (*fast.* 2.658 *et cantant laudes, Termine sancte, tuas*), introducendo due ulteriori orizzonti spaziali⁷⁵: da un lato, come *exemplum* del disordine che regna in assenza del dio dei confini, si fa riferimento alla guerra tra Sparta e Argo, che trasferisce lo sguardo dalla campagna laziale al Peloponneso (*fast.* 2.663-666); dall'altro, si passa dallo scenario suburbano al cuore di Roma con l'episodio del mancato spostamento di *Terminus* per la costruzione del tempio di Giove sul Campidoglio (*fast.* 2.667-678).

Questa articolata configurazione diegetica mette a fuoco attraverso la giustapposizione di spazi diversi i vari ambiti di competenza del dio. Il distico che apre l'inno sottolinea come *Terminus* definisca tanto i confini tra popoli e stati quanto quelli tra singole proprietà fondiarie (*fast.* 2.659-660), secondo la polisemia del termine *ager* che percorre l'intero brano (*fast.* 2.678 *tuus est hic ager, ille tuus ~ 679 Laurentes ... in agros*). Allo stesso modo, la fissità dei *termini* ai limiti dei campi è legata eziologicamente a quella del sacello del dio sul Campidoglio, con una sovrapposizione tra centro e margine nell'uso del termine *statio* (*fast.* 2.674). L'episodio culmina poi con l'identificazione tra l'estensione geografica di Roma e quella del mondo intero (*fast.* 2.683-684)⁷⁶. *Terminus* viene dunque presentato come dio del limite e del centro, della campagna e della città, locale e globale: questa convergenza di dimensioni geografiche e topografiche apparentemente incommensurabili offre una concisa risposta a tutta la costruzione dello spazio nel discorso augusteo. In quest'ottica diventano pregnanti le connessioni che il brano dei *Fasti* istituisce con alcuni passi delle *Metamorfosi* in cui sono altrettanto centrali la definizione dei confini e il rapporto tra Roma e il mondo.

Lo spazio più straniante tra quelli evocati nel brano dei *Terminalia* è il Peloponneso, introdotto in forma controfattuale: *si tu signasses olim Thyreatida terram* (*fast.* 2.663). La battaglia per il controllo della regione al confine tra Sparta e Argo è spesso citata negli epigrammi e nelle declamazioni, ma risulta fuori contesto in un inno messo in bocca agli abitanti della campagna romana: questo scarto ironico non smaschera solo la costruzione tutta letteraria dello spazio agreste dei *Fasti*⁷⁷, ma si può anche leggere come rinvio al mondo greco delle *Metamorfosi*. In un contesto parallelo nel secondo

⁷⁴ I due spazi si sovrappongono ma il narratore non si muove: Hirt 2022: 153-154; per il loro rispecchiamento cfr. Miller 1991: 124. Sul rapporto con Tibullo cfr. Miller 1991: 118-120, Barchiesi 1994: 203-204, Robinson 2011: 412, 414, 416.

⁷⁵ Miller 1991: 121-122. Per la caratterizzazione della sequenza come inno cfr. Robinson 2011: 414, 421.

⁷⁶ Labate 2010a: 161-162 segnala l'analogia con Giano, altra divinità dei *Fasti* che fa convergere lo spazio di Roma con quello del cosmo. Per il rapporto tra *Terminus* e Giano cfr. Holzberg 1997: 161-162, Badura 2022: 175-178, 183-184.

⁷⁷ Miller 1991: 121, Barchiesi 1994: 203-206, Robinson 2011: 414, 422-423. Per alcuni nessi tematici con il resto del brano cfr. Bettenworth 2016: 355-359.

libro dell'altra metà del dittico, cioè al confine tra Elide e Messenia, è infatti ambientata la storia di Batto (*met.* 2.676-707), personaggio che per vari aspetti funge da controparte del *Terminus* dei *Fasti*⁷⁸. Batto è il custode delle mandrie e dei territori di Neleo e svolge dunque una funzione simile a quella del dio dei confini (*met.* 2.689-690 *diuitis hic saltus herbosaque pascua Nelei | nobiliumque greges custos seruabat equarum ~ fast.* 2.662 *legitima seruas credita rura fide*). Ma a differenza di *Terminus*, che viene presentato come incorruttibile (*fast.* 2.661), Batto si lascia comprare per ben due volte da Mercurio, che prima se ne assicura il silenzio complice per rubare le vacche di Apollo e poi, mettendolo alla prova sotto mentite spoglie, riesce a ottenere una sua delazione (*met.* 2.692-695, 701-702). Per aver tradito la parola data ed essere divenuto una spia, Batto viene dunque trasformato nella pietra che aveva indicato nel suo giuramento come paradigma di silenzio. Non è difficile riconoscere in questo *silex index* coperto di disonore un rovesciamento del *lapis* onorato durante i *Terminalia* per il suo *indicium* (*met.* 2.705-707 ~ *fast.* 2.639-642)⁷⁹:

periuraque pectora uertit
in durum silicem, qui nunc quoque dicitur index,
inque nihil merito uetus est infamia saxo.

nox ubi transierit, solito celebretur honore
separat indicio qui deus arua suo.
Termine, siue lapis siue es defossus in agro
stipes, ab antiquis tu quoque numen habes.

Il furto di una proprietà incustodita grazie alla complicità di Batto ribalta quindi il ruolo di *Terminus* nello scongiurare le appropriazioni indebite dei possedimenti fondiari.

Accostando lo scenario pastorale a quello agrario, il dialogo tra i due episodi propone una riflessione sulla proprietà come cardine nella costruzione dello spazio. Attraverso l'istituzione dei *termini*, il mondo romano dei *Fasti* non si contrappone solo alle dispute territoriali tra le città greche, ma anche agli spazi aperti dell'orizzonte bucolico descritto nelle *Metamorfosi*, in cui sono ancora possibili il furto e l'inganno⁸⁰. Se dunque alla luce dei *Fasti* Batto si trasforma in una sorta di cippo terminale che proietta l'agrimensura romana nello spazio rustico dei remoti miti greci, viceversa il personaggio delle *Metamorfosi* getta una luce obliqua sull'identità di *Terminus*: la pietra che segna i limiti è il prodotto di un'azione politica tutt'altro che innocente, con cui il potere fissa nello spazio la propria legittimazione attraverso l'esercizio della forza e l'amministrazione della giustizia. Nella complementarità tra Batto e *Terminus*, la fissazione del confine si configura come l'atto con cui il potere assoluto mette fine allo spazio primigenio del mito⁸¹.

⁷⁸ Anche l'episodio di Batto è introdotto in modo controfattuale con una transizione per assenza: *met.* 2.676-679.

⁷⁹ L'insolita caratterizzazione di una pietra come *index* (cfr. Bömer 1969: 405, ma cfr. Keith 1992: 105-106) può costituire proprio un rimando ai *Fasti*. Per le connessioni tra pietra e *fides/foedus* nella cultura romana cfr. Corre 2021: 236-245.

⁸⁰ Su proprietà e furto come temi del mondo bucolico cfr. Ntanou 2025: 79-80; cfr. anche Keith 1992: 101-103, 112-114.

⁸¹ L'assenza di *termini* segna l'età dell'oro in Verg. *georg.* 1.126-127, Tib. 1.3.43-44, Ov. *am.* 3.8.42 (Piccaluga 1974: 148-153, 167-169, De Sanctis 2015: 31-35). Per il ricordo delle centuriazioni augustee nel brano dei *Fasti* cfr. Robinson 2011: 411.

7. Opera mondo

Attraverso la descrizione del doppio culto privato e pubblico di *Terminus*, il brano dei *Fasti* collega il discorso sul limite della proprietà fondiaria alla definizione del territorio della città di Roma. Nelle *Metamorfosi* la rappresentazione di tale spazio caratterizza la storia di Cipo (*met.* 15.565-621), altro personaggio in stretto rapporto col dio-confine, a partire dal nome stesso: il *cippus* è infatti una delle forme più comuni di *terminus*⁸². In tale prospettiva, la corona con cui il pretore copre le corna spuntate sulla sua testa non è solo quella del trionfo, ma corrisponde anche a quella con cui viene ornato il simulacro di *Terminus* (*met.* 15.614-615 ~ *fast.* 2.643). Inoltre, il tema del rifiuto della regalità elaborato nel brano di Cipo (*met.* 15.594-595 *nisi pellitis urbe / rex erit*) entra in rapporto con le connessioni tra *Terminalia* e *Regifugium*⁸³. Il rapporto con *Terminus* è corroborato anche dal luogo in cui si svolge il brano delle *Metamorfosi*: sebbene la storia funga da eziologia per una porta, punto liminale tra il dentro e il fuori (*met.* 15.620-621), la scelta di Cipo di non varcare soglia che separa Roma dall'esterno non si svolge a ridosso delle mura bensì a una certa distanza⁸⁴. Questo spazio, da identificare con il *pomerium*, si può confrontare con quello in cui è celebrato il rito pubblico per *Terminus* nei *Fasti*, cioè al limite dell'*ager Romanus antiquus*: in entrambi i casi si tratta del confine tra il territorio della città e quello straniero, configurato come spazio rituale (*fast.* 2.681-682 ~ *met.* 15.573-576). Sia Cipo sia *Terminus* sono dunque figure del limite suburbano, che costruiscono non solo il rapporto tra città e campagna, ma anche quello tra l'*Urbs* e l'*orbis*.

In sostituzione del dominio sulla città a cui ha rinunciato, Cipo riceve un appezzamento di terra, ricompensa tipica di eroi repubblicani quali Orazio Coclite e Muzio Scevola (*met.* 15.616-619):

at proceres, quoniam muros intrare uetaris,
ruris honorati tantum tibi, Cipe, dedere
quantum depresso subiectis bobus aratro
complecti posses ad finem lucis ab ortu.

La delimitazione della concessione fondiaria di Cipo corrisponde all'antica definizione di *iugerum* come quantità di terreno che si può arare in un giorno con una coppia di buoi aggiogati (Varro *rust.* 1.10.1, Plin. *NH* 18.9), ma il dialogo con i *Fasti* fa emergere in questa espressione un valore ben più pregnante. Come *Terminus* segna tanto il confine dell'*ager* privato quanto quello dell'*ager Romanus*,

⁸² Su Cipo-*cippus* cfr. Barchiesi 1994: 251, Wheeler 2000: 130, Marks 2004: 126, Hardie 2015: 568-569. Per il rapporto tra *terminus* e *cippus* cfr. *TLL* 3.1078.3-29 e la discussione lessicale di Piccaluga 1974: 107-110; cfr. già Palm 1939, che identificava in Cipo un antico *numen* delle frontiere analogo a *Terminus*. I rapporti tra Cipo e *Terminus*, anche al di là delle specifiche versioni ovidiane, sono discussi in Piccaluga 1974: 212-226.

⁸³ Su Cipo e la regalità cfr. Marks 2004. Nella progressione diacronia delle *Metamorfosi*, l'episodio di Cipo può rimpiazzare la cacciata dei Tarquini: cfr. Liv. 1.60 *Tarquinius clausae portae exiliumque indictum*; cfr. anche *met.* 15.596 *famularia iura, 602 fatalis ... tyranni*. Su queste sostituzioni analogiche cfr. Gildenhard – Zissos 2000b, Gildenhard – Zissos 2004: 59-64.

⁸⁴ Per un'analisi dell'episodio attenta alla costruzione dello spazio cfr. Behm 2022: 308-318.

così la demarcazione del podere di Cipo si sovrappone alla definizione del confine dell'*Urbs*: il verbo *complecti* evoca infatti il solco tracciato dall'aratro per circoscrivere il perimetro delle mura al momento della fondazione della città⁸⁵. Allo stesso tempo la formulazione *ad finem lucis ab ortu* trascende l'indicazione temporale della giornata di lavoro ed evoca obliquamente uno spazio che si estende dall'Oriente all'Occidente: come nella coda dei *Terminalia*, anche per Cipo la costruzione del confine dell'*Urbs* si espande verso un orizzonte cosmico fino a confondersi con i limiti estremi dell'*orbis*⁸⁶. Proprio questa proiezione su scala mondiale del tema del confine, messa in evidenza dal rapporto con *Terminus*, è la chiave per un'interpretazione della figura di Cipo in termini ideologici⁸⁷.

La dimensione globale di *Terminus* emerge già nel racconto sul mancato spostamento del suo sacello. Per far posto al nuovo tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio occorre rimuovere l'altare di *Terminus*, ma il dio si oppone e così l'antico luogo di culto viene inglobato nella nuova costruzione, con un'apertura nel tetto per consentire di vedere le stelle (*fast.* 2.671-672):

nunc quoque, se supra ne quid nisi sidera cernat,
exiguuum templi tecta foramen habent.

Il legame con le stelle rintracciato in questo dettaglio architettonico assume un chiaro risvolto cosmico: il dio-confine di Roma mantiene un contatto diretto con lo spazio universale del cielo⁸⁸. In questa prospettiva risulta significativo che nelle *Metamorfosi* l'apertura nel tetto contraddistingua la casa della *Fama* (*met.* 12.43-45)⁸⁹:

Fama tenet summaque domum sibi legit in arce,
innumerosque aditus ac mille foramina tectis
addidit et nullis inclusit limina portis

Questo spazio fantastico ha un'esplicita dimensione cosmologica: la casa della *Fama* è collocata al centro del mondo (*met.* 12.39 *orbe locus medio est*), là dove si incontrano le tre parti dell'universo (*met.* 12.40, 62-63). Allo stesso tempo, la descrizione ovidiana dà alla dimora una coloritura romana (*met.* 12.53 *atria turba tenet*), tanto che la sua posizione (*summa ... in arce*) può ricordare proprio il

⁸⁵ Bömer 1986: 416, Marks 2004: 125; cfr. Gell. 13.14.2 *id pomerium ... multos editosque collis circumplexum est*.

⁸⁶ Barchiesi 1994: 252, Hardie 2015: 571, Galasso 2019: 66-67, Galasso 2022b: 696.

⁸⁷ Sulle consonanze con i temi augustei, anziché sulle analogie tra Cipo e Augusto (cfr. Schmitzer 1990: 262-272), insistono Barchiesi 1994: 251-252 e Galasso 2019: 59-60, 67.

⁸⁸ La riflessione antiquaria insiste invece sulla prassi sacrificale, che si può svolgere solo all'esterno: cfr. Serv. *Aen.* 9.446 *nam Termino non nisi sub diuo sacrificabatur*, Fest. p. 505, 22-24 Lindsay *quod nefas putarent Terminus intra tectum consistere*. Si può confrontare anche il caso di *Dius Fidius* descritto in Varro *ling.* 5.66 (cfr. Robinson 2011: 428).

⁸⁹ Il tetto forato è il principale scarto rispetto all'antro della Sibilla (Verg. *Aen.* 6.42-44), che funge da modello per questa *ekphrasis*: cfr. Hardie 2012: 162 n. 32, Kelly 2014: 83-84. Kelly 2014: 70-71 rimanda a Lucr. 4.600 *per flexa foramina rerum*.

7. Opera mondo

Campidoglio dei *Fasti*⁹⁰. A livello del dittico, dunque, luoghi mitici e luoghi reali, spazi remoti e spazi romani si specchiano gli uni negli altri, illuminando reciprocamente la loro rappresentazione.

Se l'analogia con il tempio di Giove Ottimo Massimo corrobora la caratterizzazione romana della casa della *Fama*, viceversa il legame con il passo delle *Metamorfosi* proietta sul Campidoglio il ruolo di cardine globale: il cuore simbolico del potere romano diventa il nuovo centro del mondo, sostituendosi a Delfi (*met.* 10.167-168 *et orbe / in medio positi ... Delphi*, 15.630-631 *mediamque tenentes / orbis humum Delphos*)⁹¹. Anzi, il nuovo ὀμφαλός augusteo rovescia la tradizionale connessione del fulcro cosmico con il mondo infernale in un'apertura verso le stelle: questa proiezione celeste non replica solo la spinta verticale che caratterizza sia i *Fasti* sia le *Metamorfosi*, ma trova riscontro anche nel discorso monumentale augusteo, che collega la topografia di Roma alla mappa del cielo⁹². Nel dialogo tra i due brani emerge però anche una contrapposizione: mentre il tempio sul Campidoglio ha solo una piccola fessura nel tetto, la casa della *Fama* ne ha mille. Rispetto all'enfasi su limiti e confini inamovibili che contrassegna l'episodio dei *Terminalia*, il passo delle *Metamorfosi* rappresenta un luogo infinitamente aperto e permeabile, attraversato da un movimento costante, caotico e sfuggente⁹³. Il rapporto tra la casa della *Fama* e il Campidoglio 'scoperchiato' di *Terminus* illustra così la tensione tra apertura e chiusura che è alla base della costruzione dello spazio imperiale⁹⁴.

Questa dialettica percorre tutto il brano dei *Fasti* fino a culminare nella dichiarazione finale di identità tra *Urbs* e *orbis*, che conclude paradossalmente la sezione dedicata al dio che circonda proclamando che Roma non ha alcun confine se non il mondo stesso (*fast.* 2.683-684)⁹⁵:

gentibus est aliis tellus data limite certo:

Romanae spatium est Urbis et orbis idem.

Per discutere tale tensione occorre ripartire dal suo intertesto virgiliano, contenuto nella profezia di Giove a Venere nel primo libro dell'*Eneide* (*Aen.* 1.278-279, 286-288)⁹⁶:

⁹⁰ Hardie 2002a: 18-19. L'espressione *summa arx* indica il Campidoglio in *fast.* 1.262, 2.69-70, 6.183, 6.387; in *met.* 1.163 è riferita invece ai *Palatia caeli* di Giove. Per i caratteri romani della casa della *Fama* cfr. Hardie 2012: 162, Gladhill 2013. Gladhill sottolinea le analogie con il foro romano come spazio aperto e caotico: in tal senso è pregnante il rapporto con il tempio di Giano, che si trova proprio nel foro e si carica nei *Fasti* di tratti cosmologici simili a quelle di *Terminus*.

⁹¹ Ziogas 2014b: 338-342. Per il rapporto con Delfi cfr. Reed 2013: 385-386, Ziogas 2014b: 335-336.

⁹² Il caso paradigmatico è l'*Horologium Augusti*: per una sintesi del dibattito circa questo monumento cfr. Sauron 2025: 98-102. Rispetto all'asse verticale di *Metamorfosi* e *Fasti* è significativo lo scarto tra il brano dei *Fasti* e la tradizione antiquaria: in Ovidio *Terminus* non guarda il cielo diurno, ma le stelle (*Serv. Aen.* 9.446 *sub diuo ~ fast.* 2.671 *sidera cernat*).

⁹³ Tissol 1997: 85-88. Sul collasso dei confini nella casa della *Fama* cfr. Kelly 2014.

⁹⁴ Questo aspetto è esplorato estensivamente in Rimell 2015.

⁹⁵ Robinson 2011: 433 «the broadening of the scope here to include the entire world presents a closural effect that is cinematic, if not entirely logical».

⁹⁶ Miller 1991: 124-125, Robinson 2011: 413, 430-431, 433. Per la tensione con l'intertestato cfr. Badura 2022: 182-183.

his ego nec metas rerum nec tempora pono:
imperium sine fine dedi. [...]

nascetur pulchra Troianus origine Caesar,
imperium Oceano, famam qui terminet astris,
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.

Il medesimo passo virgiliano è riscritto anche alla fine delle *Metamorfosi*, quando Giove si rivolge a Venere per garantire il destino imperiale di Roma che si realizzerà con Augusto (*met.* 15.829-831)⁹⁷:

quid tibi barbariam gentesque ab utroque iacentes
Oceano numerem? quodcumque habitabile tellus
sustinet, huius erit; pontus quoque seruiet illi

Queste due riscritture supplementari dello stesso brano dell'*Eneide* si compensano reciprocamente: il *sine fine* virgiliano è tralasciato nel discorso di Giove, ma suggella il passo dei *Fasti* sul dio-confine, in cui l'estensione sconfinata del dominio romano è messa in contrasto con quella limitata degli altri imperi (*limite certo*); viceversa l'idea del *terminare*, anziché chiudere la descrizione di *Terminus*, si proietta sugli orizzonti globali aperti nel finale delle *Metamorfosi* (*ab utroque ... Oceano*).

Il doppio cortocircuito che si innesca a livello del dittico scompone per diffrazione le diverse dimensioni spaziali giustapposte nel brano dell'*Eneide*: Giove garantisce a Roma un impero senza limite (*sine fine*), ma allo stesso tempo vi pone dei confini (*terminet*). Benché non ci sia davvero una contraddizione tra le due prospettive, poiché i termini fissati da Giove coincidono con quelli dell'ecumene, il dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* rintraccia nel modello virgiliano una dialettica tra apertura e chiusura e mette così a fuoco una tensione cruciale del discorso imperialistico augusteo: lo slancio espansionistico globale è inscindibilmente legato alla definizione di un confine che dia stabilità e legittimazione al dominio di Roma⁹⁸. In questo senso, il rapporto di complementarità tra estensione asintotica e inamovibilità del confine che emerge tra le due metà del dittico un getta una luce nuova sul binomio *Urbs/orbis*: la sovrapposibilità tra lo spazio della città e quello del mondo può anche significare che il mondo si estende solo fin dove arriva la città. Tale dinamica si riverbera su tutto il rapporto tra il brano dei *Terminalia* e le *Metamorfosi*: la descrizione del dio romano dei confini racchiude gli orizzonti ecumenici dell'altra metà del dittico, replicando il rispecchiamento augusteo tra *Urbs* e *orbis*, ma mettendone anche in scena (letteralmente) i limiti.

⁹⁷ Bömer 1986: 476, Hardie 2015: 607, Galasso 2022b: 705. Questo passo delle *Metamorfosi* si riverbera anche in *fast.* 1.599-600 *si petat a uictis, tot sumat nomina Caesar, | quot numero gentes maximus orbis habet, 2.136 hoc duce Romanum est solis utrumque latus, 2.138 quodcumque est alto sub Ioue Caesar habet.*

⁹⁸ Rimell 2015: 43 definisce l'*Eneide* «a meditation on the paradoxes of Augustan empire as borderless sovereignty in which borders are fiercely policed». Su questa tensione del discorso geografico augusteo cfr. Cresci Marrone 1993.

La fine dei viaggi

A proposito del rito pubblico al confine con il territorio di *Laurentum*, il passo dei *Terminalia* accenna all'arrivo di Enea nel Lazio (*fast.* 2.680 *quondam Dardanio regna petita duci*). Questo riferimento rinvia a un'altra dimensione spaziale del dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi*: in entrambi i poemi il rapporto tra *Urbs* e *orbis* si costruisce anche attraverso il tema del viaggio. In modo particolare il racconto di migrazione, nella duplice declinazione dell'eroe colonizzatore e del trasferimento di una divinità, costituisce una delle scene più ricorsive al livello del dittico e spesso si snoda o si raddoppia a cavallo dei due testi, come si è già osservato per Esculapio, Saturno, Miscelo ed Evandro (§2.1)⁹⁹. Proprio questa centralità del tema del viaggio è un ulteriore piano su cui *Metamorfosi* e *Fasti* offrono risposte interconnesse all'*Eneide*, paradigma fondamentale del racconto di migrazione inscritto alle radici del discorso augusteo¹⁰⁰.

Un caso esemplare di costruzione dello spazio nei due poemi attraverso il viaggio e attraverso Virgilio è quello di Virbio. Verso la fine del catalogo degli alleati di Turno nell'*Eneide*, viene narrato il trasferimento di Ippolito nel bosco di Diana ad Ariccia e la sua trasformazione in Virbio (*Aen.* 7.761-782): questo episodio è ripreso e sviluppato nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* (*met.* 15.487-546) e diffratto in due diversi contesti dei *Fasti* (*fast.* 3.263-266, 6.737-756)¹⁰¹. In entrambi i poemi lo spostamento di Virbio inserisce lo scenario laziale nell'ecumene mediterranea in modo più esplicito di quanto non accada in Virgilio (*met.* 15.540-542, *fast.* 6.755-756 ~ *Aen.* 7.774-777):

Cretenque diu dubitauit habendam
traderet an Delon; Delo Creteque relictis
hic posuit
lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu
celat: Aricinio Virbius ille lacu

At Triuia Hippolytum secretis alma recondit
sedibus et Nymphae Egeriae nemorique relegat
solus ubi in siluis Italis ignobilis aeuum
exigeret uersoque ubi nomine Virbius esset.

Rispetto alla semplice dislocazione raccontata nell'*Eneide*, nelle *Metamorfosi* Diana sceglie il Lazio dopo aver scartato Creta e Delo come possibili alternative, mentre nei *Fasti* l'epiteto romano di *Triuia* viene sostituito con quello di *Dictynna*, che sovrappone il culto cretese al bosco di Ariccia¹⁰².

⁹⁹ Heyworth 2024: 130-133. Sul viaggio degli dei nei *Fasti* cfr. Parker 1997, Boyd 2003: 16-27, 31-32, Labate 2010a: 230-242. Per le *Metamorfosi* cfr. von Albrecht 2014: 95-102, Sharrock 2019: 291-300, Bach 2020: 91-97, Böttcher 2023: 56-65.

¹⁰⁰ Sulla moltiplicazione e dispersione della migrazione virgiliana di Enea nelle *Metamorfosi* cfr. Hardie 2002a: 326-327, Barchiesi 2005: CXLI, Sharrock 2019: 295-297; per i *Fasti* cfr. Myers 2020: 400, 403-404, 411. Sul viaggio di colonizzazione nell'*Eneide* cfr. Horsfall 1989, Fletcher 2014, Barchiesi 2017; per la ricezione nelle *Metamorfosi* cfr. Nikolopoulos 2006.

¹⁰¹ Per un confronto tra la versione virgiliana del mito e i due racconti ovidiani cfr. Aresi 2017: 304-307 e Aresi 2024: 115, Galasso 2022b: 691. Sulla duplicazione e lo smembramento di Ippolito in chiave metaletteraria cfr. Barchiesi 1994: 249-251. Per l'intreccio di brani riguardanti Virbio ed Esculapio a livello del dittico cfr. §3.2.

¹⁰² Hardie 2015: 559. Per la reinvenzione romana di Virbio cfr. Gildenhard – Zissos 1999b: 176-181. Sul bosco di Ariccia come luogo di osmosi culturale cfr. Aresi 2024; per il 'sincretismo poetico' nei *Fasti* cfr. Boyd 2003, Myers 2020: 408.

Al di là della rielaborazione del passo dell'*Eneide*, la doppia riscrittura ovidiana rintraccia nel viaggio di Virbio quello del protagonista virgiliano: da un lato, la dislocazione di Ippolito dall'Attica ad Ariccia attraverso le tappe evitate di Delo e Creta ripropone la traiettoria della *translatio imperii* eneadica (*Aen.* 3.156-171); dall'altro, l'arrivo in Italia coincide con l'apoteosi in una figura divina nascosta in uno spazio acquatico (*met.* 15.545 *de disque minoribus unus*, *fast.* 3.264 *est lacus*, 6.756 *Aricinio ... lacu*), esplicitando un percorso che per Enea emerge solo in filigrana¹⁰³. Ma soprattutto questo movimento ridefinisce il posizionamento dell'Italia e di Roma nell'orizzonte mediterraneo. Come nell'*Eneide*, anche il Lazio in cui viene traferito Ippolito è una periferia occidentale dell'ecumene, un luogo di esilio e un nascondiglio (*met.* 15.546 *lateo*, *fast.* 3.265 *hic latet*, 6.755-756 *recessu / celat*)¹⁰⁴. Ma il bosco di Virbio si colloca anche al margine del centro globale (*met.* 15.487 *urbe relicta*, *fast.* 3.270 *ab Urbe*): il dittico realizza così la trasformazione di uno spazio ai confini del mondo nel suo nuovo centro che in Virgilio si imposta come 'punto di fuga' dell'opera¹⁰⁵.

I due poemi ovidiani sviluppano dunque in parallelo e portano a compimento la costruzione del rapporto tra *Urbs* e *orbis* proposta nel modello virgiliano. Il viaggio da Est a Ovest attraverso il Mediterraneo emerge progressivamente come rotta privilegiata nelle *Metamorfosi* e questa stessa traiettoria viene ripercorsa più volte nei *Fasti*¹⁰⁶. Nel poema calendariale il nuovo statuto di Roma come polo che attira e rende compresenti divinità e personaggi venuti da ogni angolo della terra è enunciato direttamente dalla *Magna Mater* al momento del suo trasferimento: *dignus Roma locus quo deus omnis eat* (*fast.* 4.270)¹⁰⁷. Le *Metamorfosi*, invece, conducono a termine la trasformazione di Roma in una capitale universale con il salto da Esculapio, dio migrato nell'*Urbs*, a Cesare, divinizzato nella sua stessa città: *hic tamen accessit delubris aduena nostris; / Caesar in urbe sua deus est* (*met.* 15.745-746). In entrambe le opere prende quindi forma una chiusura teleologica dello spazio spiccatamente augustea, che risulta paragonabile all'idea di 'fine della storia' sul piano temporale: tutto punta da sempre verso Roma e ora che i viaggi sono arrivati a destinazione ci si può definitivamente fermare. Questa costruzione iper-eneadica dello spazio che procede in parallelo nei *Fasti* e nelle *Metamorfosi* trova un supplemento negli elementi di (ri)apertura orizzontale che emergono dal dialogo tra le due metà del dittico.

¹⁰³ Per i riferimenti obliqui alla divinizzazione di Enea-*Indiges* nel testo virgiliano cfr. Hiscock 2024. Sul nesso tra apoteosi e raggiungimento dell'Italia nei *Fasti* cfr. Parker 1997.

¹⁰⁴ Heyworth 2019: 136. Per l'etimologia *Latium* < *latere* cfr. *Aen.* 8.322 e *fast.* 1.238 a proposito di Saturno, figura archetipica del Lazio come spazio d'esilio; cfr. Rimell 2015: 32-35. Su Roma come periferia nelle *Metamorfosi* cfr. Ziogas 2014b: 337-338. Per il bosco di Ariccia come centro e periferia cfr. Aresi 2017: 307-308.

¹⁰⁵ Barchiesi 2017: 151 «The marginal position that the migrant Aeneas is chasing in his exile (Rome) is destined to become the center of a renewed Mediterranean world»; cfr. anche Fletcher 2014: 8.

¹⁰⁶ Per le *Metamorfosi* cfr. Barchiesi 1994: 251, Wheeler 1999: 196-197, Wheeler 2000: 130-131, 152, Gildenhard – Zissos 2004: 47-48. Nei *Fasti* si veda soprattutto il catalogo di eroi colonizzatori che si recano in Italia: *fast.* 4.65-82.

¹⁰⁷ Labate 2010a: 241-242, Giardina – Galfré 2018: 544.

7. Opera mondo

Un passo in cui la spinta teleologica del discorso spaziale augusteo e virgiliano entra in crisi in modo particolarmente evidente è l'episodio degli *Argei* nei *Fasti*. Questo culto si svolge in due riprese, a metà marzo e a metà maggio: al primo momento è dedicato un breve accenno in cui viene messa a fuoco la processione verso le cappelle distribuite per la città, cioè l'elemento della festa più strettamente connesso alla topografia di Roma (*fast.* 3.791-792 *itur ad Argeos (qui sint, sua pagina dicat) / hac, si commemini, praeteritaque die*)¹⁰⁸, mentre al secondo è riservata un'articolata discussione sull'identità dei fantocci di vimini gettati nel Tevere, con varie eziologie che sviluppano il tema della migrazione (*fast.* 5.621-662). Nel brano del quinto libro, lo scenario di colonizzazione viene introdotto già nella prima spiegazione riportata dal narratore: il rito sarebbe il ricordo di un antico sacrificio umano istituito per Saturno rifugiato nel Lazio, le cui vittime umane furono poi sostituite con fantocci di vimini da Ercole durante la sua sosta in Italia (*fast.* 5.625-632). Lo stesso tema è poi ripreso nell'eziologia fornita dal Tevere: interrogato dal narratore come fonte autorevole, il fiume ricorda l'arrivo nel Lazio di Evandro e poi quello di Ercole (*fast.* 5.639-648)¹⁰⁹. Sarebbe stato proprio uno dei compagni argivi di quest'ultimo, stanziati nel sito della futura Roma, a dare origine al rito con il desiderio di tornare in patria dopo la morte a cui l'erede avrebbe dato compimento gettando un fantoccio nel Tevere (*fast.* 5.649-660)¹¹⁰:

uictor abit, secumque boues, Erytheida praedam,
 abstrahit; at comites longius ire negant. 650
magnaue pars horum desertis uenerat Argis:
 montibus his ponunt spemque laremque suum.
saepe tamen patriae dulci tanguntur amore
 atque aliquis moriens hoc breue mandat opus:
"mittite me in Tiberim, Tiberinis uectus ut undis 655
 litus ad Inachium puluis inanis eam".
displicet heredi mandati cura sepulcri:
 mortuus Ausonia conditur hospes humo;
scirpea pro domino Tiberi iactatur imago,
 ut repetat Graias per freta longa domos».

Se le figure di Saturno ed Evandro nella prima parte del brano evocano la consueta traiettoria migratoria secondo la quale dei ed eroi greci si trasferiscono in Italia, il finale dell'episodio rimette in discussione questa costruzione dello spazio. La sepoltura dell'argivo stanziato nel Lazio, che

¹⁰⁸ Per il valore topografico dei *sacra Argeorum* cfr. Palombi 2017, che raccoglie tutte le fonti e offre un'efficace sintesi della complessa stratificazione interpretativa, antica e moderna, su questa festa.

¹⁰⁹ Sulla questione della credibilità del Tevere come narratore cfr. Bettenworth 2009, Leienecker 2019: 473-487.

¹¹⁰ L'eziologia si ritrova in Fest. p. 450 Lindsay e Macr. *Sat.* 1.11.47: cfr. Porte 1985: 179-187 sulla confusione con l'eziologia per i *Sigillaria*. Per dettagli simili cfr. anche Varro *ling.* 5.45, DH 1.34.1-2, Paul. – Fest. p. 18 Lindsay.

sembra confermare il trasferimento in Italia, è compensata dal desiderio di ritorno verso la madrepatria e dalla sua realizzazione nella forma surrogata del fantoccio di vimini trasportato dalle acque: la spinta teleologica non è definitiva e il viaggio, anche solo come proiezione, ricomincia.

Questa tensione spaziale nel brano dei *Fasti* emerge soprattutto dal rapporto intertestuale con l'*Eneide*. Il discorso del Tevere interseca due brani decisivi nel discorso virgiliano sulla migrazione: la scena in cui il dio Tiberino conferma a Enea l'arrivo a destinazione (*Aen.* 8.31-66) e la descrizione del Lazio primitivo fornita da Evandro, con l'enfasi sulle varie ondate di colonizzazione e sul cambio del nome del Tevere (*Aen.* 8.313-336)¹¹¹. In tale prospettiva, lo stanziamento dei compagni di Ercole (*fast.* 5.652 *montibus his ponunt spemque laremque suum*) somiglia strettamente a quello degli Arcadi di Evandro raccontato dal fiume (*Aen.* 8.51-53):

Arcades his oris, genus a Pallante profectum,
qui regem Euandrum comites, qui signa secuti,
delegere locum et posuere in montibus urbem.

La nostalgia degli *Argei* (*fast.* 5.653 *patriae dulci tanguntur amore*) sviluppa invece il ricordo della patria che in punto di morte coglie Antore, compagno argivo di Ercole stanziato presso Evandro (*Aen.* 10.779-782)¹¹²:

Herculis Antoren comitem, qui missus ab Argis
haeserat Euandro atque Itala consederat urbe.
sternitur infelix alieno uulnere caelumque
aspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos.

Questo personaggio, ucciso al posto di Enea dalla lancia scagliata da Mezenzio (*alieno uulnere*), vive una migrazione diversa da quella del protagonista a cui si sostituisce: fermandosi nel Lazio, Antore ha interrotto il suo *nostos* e non partecipando alla fondazione di un nuovo spazio resta uno straniero lontano dalla propria patria. Mettendo a sistema la nostalgia di Antore e la teleologia delle parole di Tiberino e di Evandro, il brano dei *Fasti* catalizza le tensioni del racconto di migrazione nell'*Eneide*: per avere successo, il viaggio verso la nuova fondazione deve far fronte al desiderio di fermarsi e accettare l'impossibilità di tornare indietro, riconfigurando così il rapporto tra centro e margine e tra madrepatria e colonia. La scissione del compagno di Ercole, sepolto definitivamente in Italia ma di nuovo in viaggio per tornare ad Argo, dà forma alle ombre del percorso di Enea¹¹³.

¹¹¹ Bömer 1958: 330, Rutledge 1980b, Fantham 1992a: 162-163, Newlands 1995: 64, Merli 2001, Murgatroyd 2005: 55, Bettenworth 2009: 115-116, Leiendecker 2019: 485-487. Sul valore coloniale dei due brani cfr. Fletcher 2014: 232-236.

¹¹² Fantham 1992a: 162-163; cfr. Newlands 1995: 64, Merli 2001: 519.

¹¹³ Bettenworth 2009: 113-114 propone invece una più diretta analogia tra *Argei* ed Enea nel segno della *pietas*.

7. Opera mondo

La risposta alla costruzione eneadica dello spazio imperiale di Roma in questo passo dei *Fasti* prende però forma anche nel dialogo con le *Metamorfosi*. Il desiderio del compagno di Ercole di tornare ad Argo (*fast.* 5.656 *litus ad Inachium*) innesca un rapporto sintagmatico col catasterismo del Toro, narrato subito prima (*fast.* 5.603-620): questo brano identifica la costellazione dapprima con Europa, di cui ripropone brevemente il mito, e poi con Io, principessa argiva figlia del fiume Inaco. Entrambi questi personaggi descrivono ampi movimenti nella geografia dell'ecumene: la prima dalla Fenicia verso Occidente, tanto da dare il suo nome al continente (*fast.* 5.618 *parsque tuum terrae tertia nomen habet*), la seconda viceversa da Argo verso Oriente (*fast.* 5.619 *Phariam ... iuuencam*). In questa prospettiva, il catasterismo del Toro nei *Fasti* condensa il valore spaziale che questi stessi miti assumono all'inizio delle *Metamorfosi*: gli spostamenti di Io (*met.* 1.583-747) ed Europa (*met.* 2.834-3.2) definiscono lo spazio mediterraneo in cui si muove tutto il poema¹¹⁴.

Il valore geografico di Io ed Europa nelle *Metamorfosi* invita a riflettere sulla traiettoria degli *Argei* nei *Fasti*. Lo spostamento dalla Grecia all'Italia risulta più complesso della consueta direttrice eneadica: i compagni di Ercole arrivano nel Lazio di ritorno dagli estremi confini occidentali (*fast.* 5.649-650 *uictor abit secumque boues, Erytheida praedam, | abstrahit*) e il viaggio del fantoccio di vimini verso Argo prosegue questa direttrice da Ovest a Est. Il viaggio degli *Argei* collega quindi Oriente e Occidente in un movimento circolare, collegando gli opposti percorsi di Io ed Europa: emerge così uno spazio mediterraneo aperto e pluridirezionale, in cui la traiettoria teleologica di Enea smarrisce la sua preminenza¹¹⁵. Accanto alla migrazione dell'eroe fondatore virgiliano affiora tra *Metamorfosi* e *Fasti* anche un altro paradigma per la costruzione dello spazio: il percorso di Ercole, che viaggia in lungo e in largo per tutta l'ecumene, civilizzandola ma senza stanziarsi.

Allo stesso tempo, la storia di Europa può anche fungere da *Leitzzitat* nel rapporto tra i due poemi: se nei *Fasti* l'episodio è seguito dal brano degli *Argei*, nelle *Metamorfosi* dà invece avvio allo spostamento di Cadmo in Beozia e alla fondazione di Tebe (*met.* 3.3-27). Proprio il contrasto tra queste vicende illumina la duplice risposta ovidiana al racconto di migrazione virgiliano: mentre Cadmo è un eroe fondatore costruito secondo il modello di Enea, il ritorno del compagno argivo di Ercole mette in scena una colonizzazione mancata¹¹⁶. In questo senso si rivela centrale l'opposto

¹¹⁴ Barchiesi 2005: 307, 310 (cfr. Barchiesi 2007: 125 per le analogie con Fetonte). Per i rapporti tra le due storie cfr. Barchiesi 2005: 308, 308-309. Per il rapporto tra il catasterismo del Toro e i due episodi nelle *Metamorfosi* cfr. Bömer 1958: 326, 332, Bömer 1969: 431, 432, 440, Barchiesi 2005: 310, Galasso 2022a: 410.

¹¹⁵ Per la dispersione della traiettoria verso Roma nella pluridirezionalità delle *Metamorfosi* cfr. Bach 2020: 11, 93-94, 223; cfr. anche Granobs 1997: 148-150 sui movimenti da Ovest a Est nell'ultimo libro del poema. In questo senso, Ovidio sviluppa in modo diverso la lettura bidirezionale della geografia dell'*Eneide* proposta da Barchiesi 2017: 162. Un modello importante per tale procedimento è offerto dagli *Aitia* di Callimaco: cfr. Kirstein 2019: 213. Sull'assenza di una netta polarizzazione Occidente/Oriente nel Mediterraneo delle *Metamorfosi* cfr. Labate 2018: 180-181, Sharrock 2021.

¹¹⁶ Sul rapporto con l'*Eneide* cfr. Hardie 1990: 226-227, Barchiesi 2007: 129, 130-131. Per un'analisi dell'episodio attenta alla costruzione dello spazio cfr. Behm 2022: 59-71. Cadmo è presentato come eroe fondatore anche in *fast.* 1.489-490.

uso del verbo *condere* nei due passi: se Cadmo riceve dall'oracolo la missione eneadica di fondare le mura di una nuova città (*met.* 3.13 *moenia fac condas*), il compagno di Ercole viene invece sepolto come straniero (*fast.* 5.568 *mortuus Ausonia conditur hospes humo*)¹¹⁷. Questi esiti diversi sono motivati da uno scarto sul piano religioso: gli *Argei* possono e anzi devono ripartire perché a differenza di Cadmo la loro colonizzazione non corrisponde a un mandato divino, confermato da prodigi (*met.* 3.8-18), e non è sancita da riti che riconfigurano lo spazio straniero come nuova patria (*met.* 3.24-27, 129-130)¹¹⁸. Nell'antitesi tra i due brani viene messa a fuoco la centralità degli elementi sacrali nella ridefinizione dell'identità e nel radicamento che sono alla base della chiusura teleologica dello spazio, ma affiora anche una diversa forma di migrazione, priva della necessità ineluttabile che contraddistingue il viaggio di Enea.

Una seconda differenza tra i due episodi è il ruolo dell'esilio. Come nell'*Eneide*, la migrazione di Cadmo trova giustificazione nella perdita della patria (*met.* 3.5 *exilium, 7-8 profugus patriamque iramque parentis / uitat Agenorides*): l'impossibilità di tornare indietro è l'indispensabile premessa della fondazione di uno spazio che diventi un nuovo centro (*met.* 3.131-132 *iam stabant Thebae, poterat iam, Cadme, uideri / exilio felix*). Per gli *Argei* questo distacco rimane invece incompiuto: in assenza di una missione fondativa, l'esilio non può riconfigurare il rapporto tra centro e margine e così i compagni di Ercole restano stranieri lontani da casa. Il nuovo spazio laziale non cancella il ricordo della città abbandonata e il legame con il punto di partenza resta vivo nella forma nella nostalgia tipica dell'esule (*fast.* 5.653 *saepe tamen patriae dulci tanguntur amore*)¹¹⁹. La mancanza di un destino ultimo che trasfiguri la migrazione in fondazione, presentando la nuova destinazione come vera patria (*Aen.* 1.380 *Italiam quaero patriam*), lascia aperta la possibilità di tornare indietro che si concretizza nel ritorno a casa del fantoccio (*fast.* 5.651 *desertis ... Argis ~ 660 repetat Graias ... domos*).

Sebbene Cadmo sembri l'esatto opposto degli *Argei*, il dialogo tra i due passi mette in luce un inaspettato punto di contatto nella conclusione delle due vicende: come il compagno di Ercole, anche il fondatore di Tebe alla fine della sua vita riprende il viaggio, spostandosi verso l'Illiria, dove compie il suo destino trasformandosi in serpente insieme alla moglie Armonia (*met.* 4.563-603). I due movimenti procedono secondo direttrici opposte: se Cadmo prosegue lo spostamento verso il margine del mondo, il viaggio del fantoccio di vimini è invece un ritorno a casa. In entrambi i casi, però, viene confutata una chiusura dello spazio: che sia per tornare indietro o per procedere verso nuovi confini, tra *Fasti* e *Metamorfosi* la migrazione eneadica perde il suo valore teleologico.

¹¹⁷ Lo scarto sviluppa la tensione tra i diversi valori di *condere* nell'*Eneide*: cfr. James 1995, Rimell 2015: 39-62.

¹¹⁸ Gli elementi oracolari e rituali sono dislocati nel responso che istituisce il sacrificio per Saturno: *fast.* 5.625-628.

¹¹⁹ *met.* 8.184 *tactusque loci natalis amore, trist.* 1.3.49 *blando patriae retinebar amore; Pont.* 1.3.29, 35-36. Questo valore dell'esilio è alla base dell'accenno a Sulmona aggiunto alla fine del catalogo di eroi greci migrati in Italia: *fast.* 4.79-84. In generale sulle diverse rappresentazioni del tema dell'esilio tra *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Farrell 2013b: 70 n. 50.

7. Opera mondo

In questa prospettiva, la scena dei *Fasti* entra in rapporto anche con il finale della storia di Niobe, che dall'Asia Minore va in sposa ad Anfione a Tebe (*met.* 6.148-149), ma al momento della trasformazione in roccia viene ricollocata in patria come elemento del paesaggio (*met.* 6.310-312): come nel caso degli *Argei*, anche per il personaggio delle *Metamorfosi* la sostituzione eziologico-metamorfica si lega a un ritorno al punto di partenza. Il confronto con il passo dei *Fasti* collega quindi gli episodi di Cadmo e Niobe come reinvenzioni parallele della teleologia spaziale augustea: il compimento della storia di entrambi i personaggi non sta nella configurazione di Tebe come nuovo centro globale, ma nella metamorfosi che viene raggiunta in un orizzonte remoto e marginale, collocato prima o dopo, più a Est o più a Ovest, rispetto al luogo di migrazione.

Un'ultima riflessione riguarda la collocazione dei brani delle *Metamorfosi* con cui interagisce l'episodio degli *Argei*. Le vicende di Io, Europa, Cadmo e Niobe occupano la prima parte del poema, in contrapposizione ai viaggi verso l'Italia che caratterizzano i libri finali: come suggerisce Wheeler, questa distribuzione si presta a una lettura lineare della costruzione dello spazio, che sostituisce progressivamente il Mediterraneo senza centro dei tempi più remoti con la traiettoria che orienta l'ecumene verso un arrivo definitivo alla Roma augustea¹²⁰. Nel rapporto in serie e in parallelo con i *Fasti*, questa dinamica teleologica viene allo stesso tempo confermata e complicata: il poema sul calendario romano conduce a destinazione la direttrice spaziale che guida le *Metamorfosi*, ma alla traiettoria verso Roma accosta anche una pluridirezionalità dei viaggi che si specchia nei più vasti orizzonti disegnati all'inizio dell'altra metà del dittico. La complementarità tra i due poemi mostra così quanto l'alternativa di un'ecumene aperta resti costantemente presente e in tensione con la gravitazione dell'*orbis* verso l'*Urbs*.

In conclusione, una lettura in dittico dei due poemi offre una risposta ambivalente al racconto di migrazione che caratterizza la costruzione virgiliana e augustea dello spazio. Il dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* sviluppa la traiettoria teleologica che conduce dall'*orbis* all'*Urbs*, ma ne rimette anche in discussione la chiusura. I viaggi che si svolgono nei due poemi ovidiani suggeriscono una prospettiva mediterranea in cui uomini e dei circolano non solo verso Roma, ma in ogni direzione. Il discorso di fondazione non riesce a ricondurre questa pluralità a un unico orizzonte identitario romano: nell'*Urbs* si concentra un *orbis* fatto di immigrati provenienti da ogni parte del globo, che restano stranieri e sono pronti a tornare a casa. Tra *Metamorfosi* e *Fasti*, dunque, la rappresentazione augustea di Roma come centro e metropoli dell'ecumene si svolge in chiave dialettica: la città riconduce a sé lo spazio del mondo tanto quanto il mondo spalanca lo spazio della città¹²¹.

¹²⁰ Wheeler 1999: 197 «the pattern of journeys to Italy at the end of the poem is clearly a structural feature of the narrative that contrasts with the random geography of the earlier part of the poem».

¹²¹ Schwindt 2024: 226. L'idea dell'*orbis in Urbe* segna una continuità con *ars* 1.173-174 *nempe ab utroque mari iuuenes, ab utroque puellae | uenere atque ingens orbis in Urbe fuit*; cfr. anche *ars* 1.55-56.

*

**

Le pagine precedenti hanno indagato separatamente la costruzione del tempo e quella dello spazio tra *Metamorfosi* e *Fasti*. Tuttavia, come suggerisce il nesso tra *Terminalia* e *Regifugium*, queste due dimensioni sono inscindibili: l'Arcadia è il passato remoto così come il presente coincide con la città di Roma. L'analisi della rappresentazione dello spazio e del tempo a cavallo tra i due poemi va quindi ampliata con una più specifica attenzione alle intersezioni tra i due piani. In questa prospettiva risulta utile la categoria di cronotopo introdotta da Michail Bachtin: *Metamorfosi* e *Fasti* condividono alcuni elementi in cui si concretizza l'intreccio indissolubile di spazio e tempo, come la strada tra progressione e digressione o il *locus amoenus* quale punto di sprofondamento spazio-temporale¹²². Più in generale, però, l'intersezione tra le due dimensioni prende strade divergenti nei due poemi: i *Fasti* combinano tempi diversi in un unico luogo e di spazi diversi in un unico momento, mentre nelle *Metamorfosi* il movimento nello spazio si correla allo scorrere del tempo. La complementarità del dittico mette queste spinte contrapposte di concentrazione e dispersione in dialogo tra loro.

Indipendentemente dagli ulteriori possibili sviluppi, la rappresentazione del tempo e dello spazio esplorata in questo capitolo pone la delicata questione della sua interpretazione politica. Il dittico ovidiano si appropria delle principali categorie spazio-temporali del discorso augusteo nella loro specifica incarnazione virgiliana, adottandole ma declinandole anche in modo personale e con esiti eterodossi: il presente ricapitola la storia universale e Roma diventa la capitale del mondo, ma la chiusura teleologica risulta controbilanciata dall'assenza di fantasie di palingenesi e da aperture ecumeniche e pluridirezionali. Il rapporto tra ieri e oggi e tra *Urbs* e *orbis* impostato nel dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* si presta a essere letto sia come esaltazione sia come denuncia ironica ed eretica della costruzione ideologica augustea. Ricavare da questo scenario sfumato una posizione politica netta, a favore o in polemica con il *princeps*, è un'operazione riduttiva e tanto meno ha senso provare a istituire, a livello del dittico, un'opposizione tra un poema encomiastico e uno escapistico, tra un testo celebrativo e uno sovversivo. Il dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* mette piuttosto a fuoco un atteggiamento ambivalente, che coniuga in modo paradossale legittimazione e demistificazione, senza però che il polo negativo prevalga necessariamente su quello positivo in una sorta di resistenza e *doublespeak* orwelliano¹²³. Questa ambivalenza è il risultato di una duplice operazione: da un lato, il poeta entra nel mondo del *princeps* e cerca di definire il proprio posto all'interno

¹²² Per applicazioni parallele della categoria di cronotopo a *Fasti* e *Metamorfosi* cfr. Egelhaaf-Gaiser 2012, Batty 2024. Cfr. anche Schwindt 2005: 8-13.

¹²³ Schwindt 2021a: 8, 10. Sul *doublespeak* nella letteratura latina di età imperiale cfr. Bartsch 1994. Tale prospettiva è adottata per i *Fasti* da Newlands 1995: 26 «The poem's ideological foundation in the moral and religious revival of the state receives no firm authorization from a poet who mocks as well as celebrates, and who resisted the subsuming of his poetic identity in the powerful, controlling myths of his age»; cfr. anche Hinds 1987b: 23-29, Šterbenc Erker 2023.

7. Opera mondo

dell'avvolgente discorso augusteo, partecipando alla sua costruzione ma mettendola anche in scena in modo riflessivo; dall'altro lato, il poeta crea il proprio mondo, impostando le sue specifiche coordinate di tempo e di spazio in concorrenza con quelle del *princeps*¹²⁴. Alla rivendicazione di un ruolo nel plasmare il mito ideologico si associa dunque una competizione ambiziosa e ad altissimo rischio: l'operazione estetica diventa così azione politica, ma stabilire in che misura e in che direzione resta compito del lettore.

Qualunque interpretazione ideologica ne venga data, il mondo creato dal poeta prende forma compiutamente nella complementarità di *Metamorfosi* e *Fasti*: i due testi si propongono come *opera mondo* non solo singolarmente ma soprattutto nel loro dialogo, attraverso cui si costruisce una rappresentazione totale dello spazio e del tempo. La descrizione del dittico come mondo offre un buon punto d'arrivo per tracciare un bilancio finale e sviluppare alcune considerazioni conclusive.

7.3. Il mondo del dittico

La metafora del mondo, inteso come sistema organico e in sé concluso, si presta bene a ricapitolare le varie dimensioni del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* esplorate nel corso di questo lavoro. L'analisi di sequenze, personaggi e storie ha messo in luce le molteplici forme di interconnessione e una stretta sinergia: i due testi si pongono in serie e in parallelo, l'uno fuori dall'altro ma anche l'uno dentro l'altro, a cavallo tra inter- e intra-testualità. All'interno di questo spazio tridimensionale, lo studio dei temi e delle strutture ha posto in evidenza come ciascun poema rappresenti per l'altro una presenza costante e ineludibile, anche quando apparentemente o dichiaratamente assente: le due opere si pongono l'una sulla linea d'orizzonte dell'altra e tra i due poli si genera un equilibrio dinamico di divergenza e convergenza, di opposizione e sovrapposizione. La compattezza del dittico è infine confermata dalla prospettiva storico-letteraria e politica: il rapporto con l'esterno, cioè con i modelli e con il discorso augusteo, passa attraverso i legami interni tra i due poemi. Nella loro profonda e sfaccettata interdipendenza *Fasti* e *Metamorfosi* disegnano un mondo unitario, con i suoi personaggi e le sue storie, i suoi principi tematici e strutturali, i suoi riferimenti letterari e le sue coordinate spazio-temporali. Non si tratta di una statica combinazione che allarga semplicemente gli orizzonti di ciascuna opera o li fa coincidere con quelli dell'altra: il rapporto tra le due metà prende forma come dialogo e complementarità, come scambio e gioco. Tale movimento che anima il mondo del dittico, creandolo e tenendolo in vita, è generato sia dall'autore sia dal lettore¹²⁵.

¹²⁴ Barchiesi 1994: 239 «Un poeta che decide di comporre *Fasti*, insomma di scrivere una sua Roma, si trova preso in un processo di riscrittura che è tanto più grande di lui. Può nascere la tentazione di insinuarsi nel discorso del potere che ha invaso la vita di tutti, prima che una mano augusta scriva la parola *fine*»; cfr. Schwindt 2021a: 3-4, Schwindt 2024: 227 «was Ovid the most Augustus-like poet of the Augustan Rome?». Sulle ambivalenze cfr. Basso 2023, Schmitzer 2024.

¹²⁵ Kelly 2025: 7 «the inventive or world-building nature of Ovid's work is one with us inside it».

Proprio la definizione del ruolo di autore e lettore nel mondo del dittico invita a ripensare due questioni fondamentali emerse a più riprese nel corso del lavoro. Il piano del dittico sembra condurre fino in fondo la decostruzione dell'autore che la critica ha rintracciato in ciascun poema: incoerenze e contraddizioni, divergenze e inattesi rispecchiamenti che emergono nel dialogo tra *Metamorfosi* e *Fasti* non smascherano solo i narratori secondari e gli informatori inaffidabili, ma mettono anche in scena l'autore, le sue scelte e la sua credibilità¹²⁶. Più in generale, il legame di complementarità tra le strategie eziologiche adottate nei *Fasti* e la riflessione sulla narrazione nelle *Metamorfosi* pone con forza il problema della finzione e dell'autenticazione nel discorso poetico¹²⁷. Per converso, il dittico mette anche a fuoco la centralità del lettore nella costruzione dei due testi e del loro reciproco rapporto: attraverso indicazioni metapoetiche e *cross-references*, *Metamorfosi* e *Fasti* suggeriscono traiettorie e direttrici che li collegano, ma tali percorsi si rivelano bidirezionali e ambivalenti, lasciando così al lettore la responsabilità di organizzare e interpretare il sistema. Queste dinamiche generali si possono approfondire e sfumare nel confronto tra la rappresentazione di autori e lettori a cavallo delle due opere: il dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi* non solo mette meglio a fuoco la fisionomia di queste due istanze in ciascun poema, ma lascia anche emergere il ruolo di tali funzioni al livello del sistema e illustra così il movimento che anima il mondo del dittico.

Un primo livello da considerare è quello dei narratori e narratori interni: entrambi i poemi ricorrono frequentemente alla *mise en abime* del discorso letterario, che introduce in modo riflessivo figure divine e umane nel ruolo di autori e lettori¹²⁸. Le due metà del dittico impiegano però questa strategia in forme speculari: se i *Fasti* lasciano la parola a informatori interrogati dal poeta stesso, le *Metamorfosi* presentano invece narratori secondari che si rivolgono a un pubblico interno. Nei due casi, però, l'effetto complessivo è di fatto lo stesso: gli informatori dei *Fasti* e i narratori delle *Metamorfosi* non risultano convincenti e non raggiungono il loro obiettivo retorico, ma lasciano piuttosto trasparire la propria opacità¹²⁹. A cavallo del dittico questi due percorsi vanno a sistema: tra *Fasti* e *Metamorfosi* sono messi in scena tutti i momenti del discorso letterario, dalla sua creazione nel rapporto con le fonti alla sua ricezione da parte dei lettori, con una duplice possibilità di interpretazione. Da una parte, infatti, autore e lettore sono invitati a identificarsi con narratori e narratori interni e a riconoscere la fragilità del loro rapporto, segnato da interessi di parte e da un sottile equilibrio tra credibilità e sospetto. Dall'altra parte, però, proprio tale opacità propone uno sguardo straniante sulla comunicazione letteraria, esplicitando le regole del gioco: autore e lettore prendono così consapevolezza dei rispettivi ruoli e imparano a recitare la propria parte.

¹²⁶ Newlands 1991: 254, Gosling 2002: 57, Murgatroyd 2005: 237, Goode 2012: 122.

¹²⁷ Myers 1994: 18-21, Hutchinson 2011: 241; cfr. già Heinze 1919 [1960]: 321-322, 353-355.

¹²⁸ Su narratori e narratori interni come surrogati e riflessi delle funzioni di autore e lettore cfr. Rosati 2002: 273.

¹²⁹ Barchiesi 1994: 169-201, Barchiesi 1997. Sul ruolo dei narratori interni cfr. Zissos 1999.

7. Opera mondo

La complementarità e l'ambivalenza che emergono nei percorsi di *mise en abime* tra *Fasti* e *Metamorfosi* trovano preciso riscontro anche nella rappresentazione del narratore principale e del suo pubblico. In entrambi i poemi l'istanza autoriale si contraddistingue per il suo protagonismo: se il narratore delle *Metamorfosi* è eterodiegetico ma tutt'altro che esterno, viceversa quello dei *Fasti* è omodiegetico e a tratti persino autodiegetico. Tra queste due figure si delinea una chiara polarizzazione: a un narratore forte, onnisciente e sicuro di sé, i cui commenti dimostrano superiorità e distacco rispetto a ciò che racconta, se ne contrappone uno debole, inesperto e tentennante, che sospende il giudizio e si affida a informatori opachi¹³⁰. Se però l'antitesi tra il narratore epico e quello eziologico illumina per contrasto le specificità di ognuno, allo stesso tempo il rapporto tra i due poemi imposta una dinamica di complementarità: nel mondo del dittico, il narratore delle *Metamorfosi* e quello dei *Fasti* sono in realtà la stessa persona e sotto le differenze superficiali si possono scoprire elementi di convergenza e tensioni condivise.

Alla luce della sua controparte nel poema calendariale, l'autonomia e le ostentate sicurezze della funzione autoriale inscritta nelle *Metamorfosi* vengono messe in dubbio. Al pari di quanto avviene nei *Fasti*, in cui le voci interne si moltiplicano con un effetto straniante, anche il narratore dell'altra metà del dittico lascia progressivamente sempre più spazio ad altre istanze narrative¹³¹. Ma già nel proemio l'invocazione agli dei mette a fuoco altre forze che entrano in competizione con la libera iniziativa autoriale: come nel poema calendariale, anche nelle *Metamorfosi* il narratore principale deve fare i conti con le ingerenze di personaggi che talvolta sembrano prendere le redini del racconto¹³². Infine, le incertezze del ricercatore eziologico gettano sui commenti scettici del poeta epico una luce di sfiducia: ironizzando sulla credibilità dei miti che racconta, anche questa istanza autoriale rischia di destabilizzarsi da sola. Per converso, la forza del narratore onnisciente delle *Metamorfosi* si riverbera sulla credibilità e l'autorevolezza del *uates* dei *Fasti*, che non è soltanto un ricercatore insicuro ma anche una voce didascalica e un maestro di cerimonie: anzi, proprio l'unitarietà del narratore epico invita a tenere insieme vari volti della sua controparte¹³³. In tal senso, il controllo disinvolto e virtuosistico del racconto trova riscontro nella piena padronanza e nella manipolazione del discorso eziologico; inoltre, il distacco critico con cui la voce autoriale delle *Metamorfosi* guarda alle storie che racconta invita a leggere le scelte mancate e gli informatori inaffidabili non solo come crisi epistemologica ma anche come scarico di responsabilità¹³⁴.

¹³⁰ Per il narratore delle *Metamorfosi* cfr. Galinsky 1975: 19-21, 173-179, Solodow 1988: 64-73, Wheeler 1999: 40-41, 94, 151-161, Kenney 2009: 147; per quello dei *Fasti* cfr. Newlands 1992, Newlands 1995: 51-86, Stok 2000: 126-127, Green 2001. Sullo scarto cfr. Wheeler 1999: 71-74, 96-99, 186; cfr. Wheeler 1999: 40, 44-50 per l'antitesi tra dimensione scritta e orale.

¹³¹ Wheeler 1999: 162-163, 186-190; cfr. Newlands 1995: 79-80, Tissol 2002: 309.

¹³² Sulla compensazione di *fert animus* cfr. *supra* p. 157 n. 25. Williams 2012: 64-65 discute il caso esemplare di Medea.

¹³³ Miller 1980, Miller 1992, Pasco-Pranger 2000, Hirt 2022: 165-222; cfr. anche Williams 1991: 183-185, Stok 2000: 116.

¹³⁴ Newlands 1995: 60; cfr. anche Harries 1989.

Il rapporto tra il narratore delle *Metamorfosi* e quello dei *Fasti* non precisa solo la fisionomia di ciascuno, ma lascia anche intravedere l'autore esterno al testo: i diversi volti assunti nei due poemi si rivelano maschere dello stesso poeta che affiora al livello del dittico¹³⁵. Tale poeta dimostra così di saper recitare ruoli diversi a seconda dei vari contesti, alternando con consapevolezza momenti di forza e di debolezza: non rinuncia mai all'immensa ambizione di abbracciare con la propria opera l'intero universo, ma sfoggia anche i propri limiti, giocando a perdersi all'interno del cosmo che egli stesso ha creato. In questa prospettiva il mondo del dittico diventa chiara espressione della sfuggente ironia dell'autore che lo ha costruito: il movimento dialogico e supplementare che lega *Fasti* e *Metamorfosi* dà forma concreta alle strategie di relativismo e straniamento, di simulazione e dissimulazione che articolano la poetica ovidiana.

Un percorso analogo si può seguire anche nell'analisi del lettore, che viene iscritto nelle due opere in modo complementare: se nelle *Metamorfosi*, infatti, il pubblico viene messo a fuoco solo indirettamente e perlopiù con un ruolo passivo di spettatore meravigliato, i *Fasti* invece tengono sempre presente il destinatario, a cui viene attivamente demandata la scelta tra opzioni multiple, affidata l'esecuzione dei rituali e lasciata talvolta anche la parola. Questa polarizzazione, che rispecchia un'antitesi tra testo narrativo e didascalico, si riverbera in un rapporto diverso con il narratore: nelle *Metamorfosi* l'istanza autoriale conta sulla collaborazione del suo pubblico, come suggeriscono ammiccamenti e parentesi, mentre nei *Fasti* la fiducia del lettore non è scontata, ma va guadagnata faticosamente¹³⁶. Una simile contrapposizione si risolve in realtà in un rapporto supplementare: il dialogo tra i due testi aiuta a rintracciare anche nei *Fasti* lo sguardo stupito del pubblico delle *Metamorfosi* e viceversa nelle *Metamorfosi* il dubbio critico di quello dei *Fasti*, mettendo così in luce la compresenza in entrambi i poemi di complicità e resistenza da parte del lettore¹³⁷. Tale dialettica si estende anche al posto del *princeps* nel pubblico delle due opere: se nelle *Metamorfosi*, dopo i brevi accenni nei primi libri, Augusto riemerge in modo esplicito solo alla fine del poema, nei *Fasti* invece il dedicatario encomiastico è evidente fin dal proemio e viene costantemente ribadito dai numerosi brani celebrativi che puntellano il testo. Questa divergenza non genera però un'antitesi tra un poema in cui il *princeps* sembra assente e uno in cui invece la sua presenza è pervasiva, ma invita piuttosto a valutare come sia nelle *Metamorfosi* sia nei *Fasti* il punto di vista di Augusto venga costantemente messo a fuoco ma anche lasciato da parte.

¹³⁵ Sulla distinzione tra l'autore esterno al testo ('Ovidio') e il narratore primario cfr. Rosati 2002: 272; cfr. Hirt 2022: 60-62. Più in generale, l'unitarietà del corpus ovidiano può invitare a mettere a sistema tutte le istanze autoriali, dagli *Amores* alle *Epistulae ex Ponto*, leggendole come maschere di uno stesso poeta: cfr. Wheeler 1999: 68-70, Green 2008a.

¹³⁶ Per il pubblico implicito delle *Metamorfosi* cfr. Wheeler 1999: 78-79, 95-96. Nei *Fasti* l'esempio emblematico di sfiducia da parte del lettore è *fast. 6.3-4 facta canam; sed erunt qui me finxisse loquantur, | nullaque mortali numina uisa putent.*

¹³⁷ Nelle *Metamorfosi* questo doppio sguardo è messo in scena nei due personaggi di Lelage e Piritoo: cfr. Feeney 1991: 224-232. Una lettura resistente delle *Metamorfosi* è centrale soprattutto negli studi di genere: cfr. e.g. Liveley 1999.

7. Opera mondo

L'intersezione dei vari ruoli che le due opere proiettano sul loro pubblico mette a fuoco lo sguardo del lettore del dittico, chiamato a valutare prospettive divergenti e a muoversi sempre in entrambe le direzioni. Il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* propone distinzioni e dicotomie e le mette in discussione, invita a riconoscere la disposizione reciproca dei due testi ma anche la presenza dell'uno inscritta nell'altro. Il lettore deve dunque percorrere sempre una duplice traiettoria: la complementarità tra i poemi moltiplica tra loro gli elementi di complessità in una costante apertura centrifuga, ma allo stesso tempo il dialogo tra le due opere organizza e restringe in senso centripeto il campo delle possibilità interpretative¹³⁸. Il dittico vive dunque di questo equilibrio dinamico che scandisce il respiro della sua interpretazione nel ritmo alternato di straniamento decostruttivo e riconoscimento costruttivo.

In conclusione, tanto l'autore quanto il lettore animano il mondo del dittico con una costante ambivalenza: ciascuno dei testi si presenta come metà del discorso (*plura recognosces*) e rinviando al suo doppio fornisce le istruzioni per il suo montaggio e smontaggio. Il duplice movimento che si genera nel rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* è la forma con cui si esplicitano l'ironia che caratterizza la poetica dell'autore e l'ambiguità che si apre nell'interpretazione della sua opera¹³⁹. Questa duplice definizione del dittico come *Denkfigur* dell'autore e come percorso interpretativo del lettore porta a termine il lavoro fin qui condotto offrendo non tanto una generalizzazione sull'estetica ovidiana e sulla sua ricezione, ma soprattutto un punto di partenza per ritornare al testo. L'orizzonte del dittico, infatti, non annulla l'autonomia e l'individualità di ciascuna delle due opere: *Metamorfosi* e *Fasti* esistono come testi singoli e in quanto tali si offrono al pubblico. A differenza dell'esercizio di metalettura sistematica proposto in queste pagine, i due poemi vanno percorsi uno alla volta in senso lineare e interpretati ciascuno *iuxta propria principia*: in tal senso, il dialogo con l'altra metà del dittico procede in modo discontinuo, frammentario e funzionale, inserendosi in un più ampio e sfaccettato discorso critico¹⁴⁰. Le *Metamorfosi* si possono leggere anche senza i *Fasti* (e viceversa), ma mettere a fuoco passo per passo il rapporto di ciascun poema con l'altro consente di arricchire e rinnovare il prisma interpretativo: all'interno della vivace varietà di prospettive aperte dalla scrittura ovidiana, la categoria del dittico fornisce uno strumento ermeneutico capace non solo di inquadrare questioni già familiari da un'angolazione diversa, ma anche di porre domande originali.

¹³⁸ In questo senso la prospettiva del dittico si distingue da una spinta alla moltiplicazione infinita delle possibilità interpretative generata dalla semplice ripetizione: cfr. Feldherr 2016: 27. Sulla tensione tra la costruzione di un ordine e la sua costante destabilizzazione nella poetica ovidiana cfr. Noller 2021.

¹³⁹ Ironia e ambiguità sono riconosciute da molteplici punti di vista come cardini di tutta la poesia ovidiana, dalla produzione erotica a quella dell'esilio, cfr. Rosati 1983: 41-46, 97-129, 170-172, Conte 1991 [2012]: 45-75 e Conte 2025: 200-204, Barchiesi 1994: 237-241, Schiesaro 2011: 139-141. Per una ridiscussione di ironia e ambiguità delle *Metamorfosi* attraverso la riflessione teorica moderna cfr. Krupp 2009, Kirstein 2021.

¹⁴⁰ Sulla discontinuità dei rapporti intertestuali nella lettura lineare cfr. Hinds 1998: 101-103.

APPENDICE I.

Tracce di ricezione in dittico

Nell'immenso panorama della ricezione di Ovidio, *Metamorfosi* e *Fasti* costituiscono casi opposti: se il poema delle trasformazioni ha sempre esercitato sulla cultura occidentale un'enorme influenza ancora oggi estremamente vivace, il poema calendariale è rimasto invece ai margini della fortuna di questo autore, restando perlopiù oggetto di studio erudito e reinvenzioni antiquarie, soprattutto nel Rinascimento¹. Questo diverso impatto trova riscontro nella trasmissione e interpretazione delle due opere, che procedono in modo sostanzialmente disgiunto fino almeno all'età umanistica.

L'esegesi antica e medioevale non valorizza i rapporti tra *Metamorfosi* e *Fasti*: un esempio paradigmatico è quello di Arnulfo di Orléans, forse il più celebre ovidianista del XII secolo, che nei suoi commenti a entrambi testi non mette in luce un legame specifico tra i due poemi². D'altra parte, gli *accessus* che ricostruiscono la biografia del poeta e la sequenza delle sue opere, non sempre accostano *Fasti* e *Metamorfosi*: il poema calendariale è talvolta associato ai *Remedia* come tentativo di riguadagnare il favore di Augusto dopo lo scandalo dell'*Ars*, oppure viene collegato alla poesia dell'esilio³. Tali organizzazioni del *corpus* ovidiano si riflettono nella tradizione manoscritta, in cui la connessione tra *Metamorfosi* e *Fasti* non emerge in modo significativo: le due opere occupano spazi diversi nelle raccolte degli *opera omnia* (Tours, Lat. 879, XII sec.; Berlin, Phil. 1797, XIV sec.); il formato editoriale più diffuso è quello in due tomi, l'uno riservato al solo *Ovidius maior*, cioè alle *Metamorfosi*, l'altro ai testi in distici (Antwerp, Moretus 68, XII sec.); in alternativa si diffonde anche una suddivisione in tre tomi, che separa la produzione elegiaca in poesia erotica e poesia dell'esilio, con i *Fasti* uniti ai *Tristia* e alle *Epistulae ex Ponto* (Milano, Trivulz. 735, XIII sec.)⁴. Queste tipologie librerie, che separano vistosamente le *Metamorfosi* dai *Fasti*, passano poi agli incunaboli e alle edizioni a stampa: in particolare il formato in tre volumi viene adottato dopo le edizioni di Stephanus Corallus (Parma 1477) e Henricus Petri (Basilea 1534-1556) anche da quelle fondamentali di Nicolaus Heinsius (Amsterdam 1661) e Petrus Burmannus (Amsterdam 1727).

¹ Per uno sguardo d'insieme cfr. Miller – Newlands 2014 e Möller 2021. Sui *Fasti* cfr. Miller 2003, Fritsen 2015.

² Per Arnulfo di Orléans e i suoi commenti alle opere ovidiane cfr. Rieker 2005, Coulson – Levy – Anderson 2022: 266-279; sul contesto più generale degli studi ovidiani a Orléans nel XII secolo cfr. Fritsen 2015: 9-23. La scarsa valorizzazione dei *Fasti* nei commenti alle *Metamorfosi* caratterizza già le *Narrationes fabularum ovidianarum* dello pseudo-Lattanzio Placido e il cosiddetto 'commento vulgato' del XIII secolo (cfr. Coulson – Martina 2021).

³ Ghisalberti 1946: 35-36, 40-41.

⁴ Per i cataloghi dei manoscritti cfr. Munari 1957 e AWC 1977.

Benché la trasmissione delle due opere proceda per strade sostanzialmente distinte, non mancano tracce di una ricezione di *Metamorfosi* e *Fasti* come dittico: in questa appendice verranno presentati brevemente il caso di Manilio, giovane contemporaneo di Ovidio e uno dei suoi primi lettori⁵, e quello della tradizione della ‘teologia poetica’, che trasmette la lettura congiunta dei due testi dall’apologetica cristiana attraverso la mitografia medievale fino all’Umanesimo⁶.

Ovidio è una presenza importante nell’opera di Manilio e spesso il rapporto tra gli *Astronomica* e i principali modelli didascalici passa proprio attraverso quello con *Metamorfosi* e *Fasti*. Ciò emerge in modo programmatico fin dal proemio al primo libro, in cui l’esaltazione dell’originalità del tema e l’encomio del *princeps* che ispira il canto culminano con l’entusiasmo dell’accesso ai segreti del cosmo (Manil. 1.13-15):

hoc sub pace uacat tantum. iuuat ire per ipsum
aera et immenso spatiantem uiuere caelo
signaque et aduersos stellarum noscere cursus.

Questo slancio richiama quello del narratore delle *Georgiche* (Verg. *georg.* 3.291-293) e soprattutto quello dell’Epicuro lucreziano (Lucr. 1.66-74), ma tali agganci intertestuali si innescano attraverso una ripresa diretta del Pitagora ovidiano (*met.* 15.146-149):

magna nec ingeniis inuestigata priorum
quaeque diu latuere, canam; iuuat ire per alta
astra, iuuat terris et inertis sede relictis
nube uehi ualidique umeris insistere Atlantis

Al finale delle *Metamorfosi* si associa però anche l’inizio dei *Fasti*. La seconda parte del proemio contiene infatti un’esaltazione dei primi sapienti orientali che si dedicarono all’astrologia (Manil. 1.25-65): questa sezione del testo riprende i temi dell’elogio degli astronomi del primo libro dei *Fasti*, dalla dissimilazione rispetto ai tentativi gigantomachici di assalto al cielo (Manil. 1.26-29 ~ *fast.* 1.307-308) alla purezza sacrale degli astrologi (Manil. 1.46-50 ~ *fast.* 1.299-304)⁷. Il proemio di Manilio mette dunque a sistema la descrizione di Pitagora nelle *Metamorfosi* e l’encomio degli astronomi nei *Fasti*, cogliendo uno dei raccordi che lega i due poemi in una lettura in dittico (§2.2)⁸.

⁵ Sulla discussa cronologia degli *Astronomica* cfr. Volk 2009: 137-173, Hübner 2010: 2-6.

⁶ Per questa tradizione si può ripartire dalla trattazione fondamentale di Sez nec 1940.

⁷ Il contatto coi *Fasti* prosegue nella terza sezione del prologo di Manilio: la descrizione dell’umanità primitiva prima della scoperta dell’astrologia richiama l’ignoranza astronomica di Romolo (Manil. 1.66-74 ~ *fast.* 3.101-120).

⁸ Flores 1995: 28-31, Landolfi 2003b: 19-22, Volk 2009: 245-246. Sulla riscrittura dell’elogio degli astronomi nei *Fasti* da parte di Manilio cfr. Herbert-Brown 2002a: 109-113, Landolfi 2004b. Al rapporto con il primo libro dei *Fasti* si aggiunge anche l’elemento encomiastico: Manil. 1.7-10 ~ *fast.* 1.3-6, 15-18; cfr. anche Germ. 1-16, Verg. *georg.* 1.24-42.

Una lettura in dittico di *Metamorfosi* e *Fasti* si può rintracciare anche nel proemio del secondo libro degli *Astronomica*, in cui Manilio esalta la propria originalità inserendosi al culmine di un catalogo di poeti che parte da Omero ed Esiodo. Uno snodo centrale in questa rassegna è costituito dagli autori che hanno affrontato il tema del catasterismo (Manil. 2.25-38), con cui il poeta entra in polemica in quanto le storie eziologiche che spiegano nomi e forme delle costellazioni rovesciano una verità cruciale dello studio delle stelle: gli esseri terrestri dipendono dal cielo e non viceversa. Non è chiaro se il bersaglio della critica sia un'intera tradizione oppure qualche autore specifico di cui viene taciuto il nome (Manil. 2.25 *astrorum quidam uarias dixere figuras*): sembra però ragionevole ipotizzare che questa polemica definisca non solo il rapporto di Manilio con la tradizione aratea in generale, ma segni anche una precisa presa di distanza rispetto a Ovidio, il principale autore latino che affronta il tema del catasterismo⁹. A giudicare tuttavia dai miti menzionati nel breve catalogo, l'Ovidio che ha in mente Manilio non è soltanto quello dei *Fasti* ma anche quello delle *Metamorfosi*: accanto alle storie narrate nel poema calendariale, vengono infatti menzionate anche vicende che si ritrovano invece nell'altra metà del dittico, come quella di Perseo e Andromeda, oppure varianti mitiche che contraddistinguono le due opere, per esempio nel catasterismo dei Pesci (Manil. 2.33 ~ *met.* 4.43-46, *fast.* 2.457-474). Se il passo va dunque interpretato come un'allusione a Ovidio, Manilio sembra cogliere la ricca dinamica di condivisione e distribuzione del tema celeste tra *Metamorfosi* e *Fasti* (§4.2), così come il complesso gioco di varianti mitiche che affiora nel loro dialogo (§3.4).

L'organicità di *Metamorfosi* e *Fasti* nella loro ricezione in Manilio emerge in modo più ampio nell'ultimo libro del poema, che tratta gli influssi astrologici delle costellazioni extra-zodiacali ed è caratterizzato da due scarti rispetto al resto dell'opera. Seguendo il modello di Arato, la descrizione del cielo si struttura in senso spaziale ed efrastico nel primo libro, ma nell'ultimo adotta invece il principio temporale dei *παρανατέλλοντα*: i momenti di levata delle costellazioni vengono correlati a specifici gradi raggiunti dal sole nei vari segni zodiacali. A differenza del secondo libro, inoltre, il tema del catasterismo non viene rifiutato ma sviluppato come punto di partenza per la spiegazione degli influssi astrali delle costellazioni. Queste due caratteristiche del quinto libro pongono le premesse per un serrato dialogo con i *Fasti*, in cui il materiale astronomico è organizzato proprio secondo una struttura temporale ed è punteggiato dalle narrazioni di catasterismo. Per illustrare la spiccata analogia strutturale tra i due testi è sufficiente confrontare i brani dedicati alla *Capella* (Manil. 5.128-135 ~ *fast.* 5.111-128):

⁹ Landolfi 2003b: 51-53 sottolinea come i miti passati in rassegna, a differenza di quanto avviene nella tradizione del catalogo dei poeti, non sono riconducibili in modo emblematico a singoli autori. Benché il proemio sia incentrato sul rapporto con i poeti greci, risultano chiare le mediazioni costituite dalle loro emulazioni latine (in particolare Virgilio). In alternativa a Ovidio, un altro bersaglio della polemica potrebbero essere gli *Aratea* di Germanico.

Appendice I

ultima Lanigeri cum pars excluditur orbi, quae totum ostendit terris atque eruit undis, Olenie seruans praegressos tollitur Haedos egelido stellata polo, qua dextera pars est, officio magni mater Iouis. illa Tonanti fida alimenta dedit pectusque impleuit hiantis lacte suo, dedit et dignas ad fulmina uires. hinc ...	130	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. [...] ille ubi res caeli tenuit solioque paterno sedit et inuicto nil Ioue maius erat, sidera nutricem, nutricis fertile cornu fecit, quod dominae nunc quoque nomen habet.	125
---	-----	--	-----

Il rapporto tra il quinto libro degli *Astronomica* e i *Fasti* va però oltre il livello strutturale e comporta anche riprese dirette. Un caso eloquente è quello della corona di Arianna (Manil. 5.251-254):

iam subit Erigone. quae cum tibi quinque feretur
partibus ereptis ponto, tollentur ab undis
clara Ariadnaeae quondam monumenta coronae
et mollis tribuent artes.

Il passo di Manilio riprende esattamente la clausola *monumenta coronae* che si ritrova nel modello ovidiano (*fast.* 3.513), a cui sembrano rinviare anche *quondam* e *clara* come marcatori intertestuali.

All'interno del dialogo con i *Fasti* trovano però spazio anche elementi tratti dalle *Metamorfosi*. Diversi *exempla* mitologici con cui Manilio arricchisce la spiegazione degli influssi astrologici si basano proprio sul poema delle trasformazioni: per esempio, la predisposizione alla caccia di chi nasce sotto le *Iugulae*, cioè sotto le stelle della cintura di Orione, è descritta attraverso richiami alle vicende di Meleagro e Atteone in una digressione esornativa che compendia due brani celebri delle *Metamorfosi* (Manil. 5.175-185). Un caso ancor più chiaro di rapporto intertestuale con le *Metamorfosi* è quello di Andromeda: prima di discutere gli effetti astrologici della costellazione, Manilio offre una puntuale riscrittura del racconto ovidiano della liberazione della principessa da parte di Perseo (Manil. 5.538-618)¹⁰. Questa inserzione sembra cogliere la supplementarità che caratterizza i poemi in dittico: mettendo a sistema i due testi, Manilio reintroduce in una cornice astronomica affine ai *Fasti* un mito che nelle *Metamorfosi* aveva perso il suo valore di catasterismo (§4.2)¹¹.

La sinergia che emerge da questi pochi esempi fornisce un punto di partenza per ridiscutere l'intertestualità ovidiana negli *Astronomica*. Il rapporto in dittico tra *Fasti* e *Metamorfosi* salda a un modello astronomico e didascalico un supplemento cosmologico e mitologico: Manilio non solo coglie questo nesso, ma se ne appropria per costruire la sua nuova posizione filosofica e politica, cercando di risolvere le tensioni che animano questo punto di riferimento complesso.

¹⁰ Per una lettura del brano di Manilio attenta al rapporto con il modello ovidiano cfr. Landolfi 1993.

¹¹ Un esempio analogo è quello della Lira: in Manil. 5.324-328 la costellazione viene collegata sia a Mercurio, come in *fast.* 5.103-104, sia a Orfeo, secondo la tradizione di catasterismo evocata obliquamente in *met.* 11.50-55.

Un secondo percorso di lettura congiunta di *Metamorfosi* e *Fasti* è testimoniato dall'apologetica cristiana, che mette a sistema le due opere ovidiane come quadro completo della mitologia pagana. I Padri della Chiesa proiettano sulla tradizione religiosa greco-romana la centralità delle Scritture che caratterizza il Cristianesimo, ma in assenza di un libro sacro rivolgono la loro polemica contro testi eterogenei: poemi orfici, oracoli sibillini, opere ermetiche, ma anche trattazioni filosofiche, storiche e antiquarie. Tra queste fonti teologiche per la religione antica un posto importante spetta ai poeti: la fisionomia e le storie degli dei sono state fissate da Omero ed Esiodo e sono dunque questi testi a diventare spesso gli obiettivi polemici e gli strumenti dell'apologetica cristiana.

In questa prospettiva non stupisce il fatto che in ambito latino uno spazio significativo sia talvolta riservato a Ovidio, in modo particolare nelle *Diuinae institutiones* di Lattanzio¹². Il punto di partenza è ovviamente costituito dalle *Metamorfosi*, nelle quali è contenuto quanto di più simile la cultura pagana abbia da offrire rispetto alla Bibbia. Nel primo libro della sua opera (*de falsa religione*), Lattanzio fa riferimento alle *Metamorfosi* in due momenti cruciali. L'inizio del poema ovidiano è citato a proposito della creazione del mondo, poiché l'apologeta cristiano può ritrovare anche nel testo pagano l'idea di un dio creatore (Lact. *inst.* 1.5.13)¹³:

Ouidius quoque in principio praeclari operis sine ulla nominis dissimulatione a deo, quem *fabricatorem mundi* [met. 1.57], quem *rerum opificem* [met. 1.79] uocat, mundum fatetur instructum.

Più avanti, invece, le *Metamorfosi* vengono richiamate per attaccare l'antropomorfismo degli dei (Lact. *inst.* 1.16.12-13):

si domos habent, consequens est ut et urbes habeant, et quidem auctore Nasone, qui ait: *plebs habitat diuersa locis, ac fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates* [met. 1.173-174]. si habent urbes, et agros igitur habebunt. iam quis non uidet quae sequantur? arare illos et colere, quod uictus causa fit; ergo mortales sunt.

La celebre descrizione ovidiana dell'Olimpo come *Palatia caeli* (met. 1.176) offre a Lattanzio il punto di avvio per criticare la presentazione degli dei in aspetti e comportamenti fin troppo simili a quelli dei mortali. Questo argomento, corroborato anche dalle teorie evemeristiche che affiorano in diversi testi pagani, costituisce un cardine fondamentale della ricezione delle *Metamorfosi* nella cultura patristica: il poema ovidiano diventa la più dettagliata esemplificazione della condotta esecrabilmente umana delle divinità pagane¹⁴.

¹² Per la presenza di Ovidio in Lattanzio cfr. Alfonsi 1960, Le Bonniec 1986, Laquale 1998. Più in generale sull'uso delle fonti poetiche nelle *Diuinae institutiones* cfr. Goulon 1978, Walter 2006: 96-129.

¹³ La 'Genesi' ovidiana è ripresa più volte anche nel secondo libro: Lact. *inst.* 2.1.14-15, 2.5.1-3, 2.8.8-9, 2.8.64, 2.9.19-21.

¹⁴ Su questa modalità di lettura delle *Metamorfosi* cfr. Rosati 2022: 96-98.

Il primo libro delle *Diuinae institutiones* è però caratterizzato in modo singolare dal fatto che, accanto alle *Metamorfosi*, anche i *Fasti* vengono mobilitati nella critica alla teologia pagana: quando passa a trattare di riti e miti specificamente romani, Lattanzio ricorre con una certa frequenza al poema calendariale ovidiano. Tra i vari esempi, risulta particolarmente significativo quello di Flora: secondo Lattanzio, i *Floralia* sarebbero stati istituiti con il lascito di una ricca prostituita con questo nome e la creazione della dea Flora e di un suo mito non sarebbero altro che un'invenzione per coprire l'umile origine della festa. Proprio i *Fasti* di Ovidio testimonierebbero la costruzione di questo mito (Lact. *inst.* 1.20.8):

eum colorem secutus in Fastis poeta non ignobilem nympham fuisse narravit quae sit Chloris uocitata eamque Zephyro nuptam quasi dotis loco id accepisse muneris a marito, ut haberet florum omnium potestatem.

Questa breve parafrasi, che compendia l'avvio del brano di Flora nei *Fasti* (*fast.* 5.195-212), non coglie solo il carattere mitopoietico della narrazione ovidiana, ma presenta anche il poema calendariale come una fonte di riferimento per le divinità romane che non trovano riscontro nel resto della teologia poetica pagana¹⁵. In questa prospettiva, Lattanzio si differenzia dal resto dell'apologetica, che per la religione romana ricorre invece a fonti storiografiche o antiquarie: basti pensare all'uso sistematico delle *Antiquitates rerum diuinarum* di Varrone da parte di Agostino nel *De ciuitate Dei*¹⁶. Al di là delle possibili spiegazioni storico-culturali ed estetiche per questa peculiare preferenza di Lattanzio per i *Fasti*, nelle *Diuinae institutiones* il ricorso ai due poemi ovidiani risulta sinergico e compatto: se le *Metamorfosi* offrono una base per discutere i fondamenti cosmogonici e raccolgono ampio materiale sulla tradizione mitografica greca, i *Fasti* forniscono un supplemento per rituali e divinità romane. L'organicità del dittico viene così rifunzionalizzata in una rappresentazione totale del mondo religioso pagano.

Attraverso la patristica e in particolare per il tramite cruciale dell'interpretazione allegorica introdotta dalle *Mythologiae* di Fulgenzio, l'idea di leggere Ovidio come 'Bibbia del paganesimo' passa alla tradizione mitografica medievale¹⁷. Un caso interessante è quello dal cosiddetto Terzo Mitografo Vaticano, testo di attribuzione incerta e datazione dibattuta, ma da ricondurre con buona

¹⁵ Lact. *inst.* 1.12.5-6 ~ *fast.* 6.291-294 (Vesta), 1.13.6-7 ~ *fast.* 1.233-234, 239-240 (Giano e Saturno), 1.20.33 ~ *fast.* 6.349-394 (Giove *Pistor*), 1.20.35 ~ *fast.* 2.523-532, 583-616 (Fornace, Muta), 1.21.25 ~ *fast.* 6.309-346 (Priapo e Vesta; cfr. Garani 2021: 464-465).

¹⁶ Le convergenze di Agostino con i *Fasti* (*ciu.* 4.23 ~ *fast.* 2.667-670, 6.731-732; *ciu.* 10.16 ~ *fast.* 4.297-328) non sono riferimenti espliciti (*sicut habent eorum litterae*) e probabilmente dipendono dall'uso delle medesime fonti, in primo luogo Varrone stesso. La conferma viene da Arnobio, che dietro la consonanza con Ovidio (*fast.* 3.285-348; cfr. Peeters 1939: 104) risale esplicitamente alla sua fonte annalistica: *adv. nat.* 5.1-2 *illa quae historiae continent [...] poetarum sunt excogitata lasciua? [...] in secundo Antiatis libro [...] talis perscripta est fabula.*

¹⁷ Sulle origini della mitografia medievale cfr. Garstad 2022. Per Fulgenzio e Ovidio cfr. Hernández Lobato 2018: 253-261.

probabilità alla rinascenza culturale del XII secolo¹⁸. Si tratta di un'opera mitografica che fornisce spiegazioni allegoriche per le principali divinità pagane: ogni figura del pantheon greco-romano viene presentata come un singolo aspetto particolare dell'unico dio. Strutturalmente il testo si basa sulle *Mythologiae* di Fulgenzio e ricorre a un ampio numero di fonti, sia tardo-antiche (Macrobio, Servio, Marziano Capella, Lattanzio Placido, Isidoro di Siviglia) sia carolingie (Remigio di Auxerre). La compilazione mitologica, però, è arricchita anche da un gran numero di citazioni poetiche, tra cui figurano sia le *Metamorfosi* sia i *Fasti*¹⁹. Al di là dell'impiego congiunto, in alcuni passi del Terzo Mitografo Vaticano i due testi ovidiani vengono presentati come metà complementari di una coerente trattazione mitologica, per esempio nei brani sul corvo e sull'ambra nel capitolo dedicato ad Apollo (8.14). La sezione fonde insieme due passi distinti di Fulgenzio, riscontrando un'analogia tra la schiusa estiva delle uova del corvo e l'interpretazione di Fetonte come figura del frutto che cerca il calore del sole per maturare (Fulg. *myth.* 1.13 *fabula de Corvo*, 1.16 *fabula Phaetontis*). La nuova coesione del testo si basa però anche sull'inserimento, rispetto a Fulgenzio, di espliciti rinvii a Ovidio: da un lato la storia di Fetonte e in particolare la metamorfosi delle Eliadi vengono legate alle *Metamorfosi* (ut Ovidius in secundo *Metamorphoseon* refert), dall'altro alle eziologie sul rapporto tra Apollo e il corvo viene aggiunto un rimando al catasterismo del Corvo nei *Fasti* (*iuxta Ovidium in secundo Fastorum*)²⁰. Tale giustapposizione di rinvii sembra cogliere lo stretto legame tra le storie complementari del corvo e di Apollo nel dittico ovidiano (§3.2).

Un'altra sezione in cui *Metamorfosi* e *Fasti* vengono messi a sistema è l'appendice astronomica che completa il testo del Terzo Mitografo Vaticano con le storie di catasterismo delle principali costellazioni zodiacali²¹. La ricezione congiunta dei due poemi ovidiani si riconosce nella sezione dedicata al Toro (15.2):

Agenor, rex Lydiae, qui et in Tyro et Sidone regnavit, filiam habuit mirifice forme, nomine Europam, quam Iuppiter in specie candidi tauri rapuit. unde postea in signum honoris taurus translatus est in celum, et ex eo factum signum quod dicitur Taurus. alii dicunt quod fuit vacca, in cuius forma fuit Io, filia Inachi fluvii, que translata est in celum in signum amoris Iouis. unde Ovidius in *Metamorphoseon*: *nunc dea linigera colitur celeberrima turba* [*met.* 1.747]. et libro de *Fastis* ait: *vacca sit an taurus, non est cognoscere promptum* [*fast.* 4.717]; quia prior pars videtur, posterior vero non videtur.

¹⁸ In mancanza di un'edizione critica moderna si può far riferimento a Dain 2005. Per una contestualizzazione dell'opera cfr. Besson 2016 e più in generale Besson 2017.

¹⁹ *Myth. Vat.* III 6.20 ~ *met.* 15.389-390 (Pitagora), 10.8 ~ *met.* 11.100-145 (Mida), 11.11 ~ *met.* 14.332-338, 610-771 (Pico e Canente, Pomona e Vertumno), 14.5 ~ *met.* 9.647-648 (Chimera); 2.5-6 ~ *fast.* 6.267-270, 279-282, 291, 295-298, 299, 301-304, 460 (Vesta), 10.1 ~ *fast.* 3.813-834 (Minerva), 12.1 ~ *fast.* 3.713-790 (*Liberalia*).

²⁰ L'aggiunta di questa sezione rispetto al testo di Fulgenzio si riscontra già nel Primo Mitografo Vaticano (115), in cui è evidente la dipendenza da Hyg. *astr.* 2.40.1-2, ma non vi è un rimando esplicito a Ovidio.

²¹ L'appendice, assente in diversi manoscritti, è forse un'aggiunta successiva: cfr. Besson 2017: 125 n. 22.

Il testo riporta le due possibili identificazioni del Toro, messe bene a fuoco dalla mitografia astrale (Hyg. *astr.* 2.21.1), ma le arricchisce con due citazioni ovidiane, una dalle *Metamorfosi* e una dai *Fasti*: il doppio rimando coglie il raddoppiamento tra le due opere, che raccontano entrambe tutte e due le storie (*met.* 2.836-875, *fast.* 5.603-620).

La sinergia contenutistica tra *Metamorfosi* e *Fasti* emerge anche nell'opera che segna il punto di arrivo della tradizione mitografica medievale, cioè le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio, composte all'inizio della seconda metà del Trecento. Questa *summa* interpretativa del mito classico, costruita a partire dalle compilazioni medievali e integrata da un costante recupero delle fonti antiche (15.7.1 *insipidum est rivulis querere quod possis ex fonte percipere*), trova un punto di riferimento ideale nelle *Metamorfosi*. Accanto alle oltre centocinquanta citazioni dirette, il poema ovidiano serve anche da paradigma strutturale: come le *Metamorfosi*, l'opera di Boccaccio si articola in quindici libri con un finale filosofico e l'organizzazione della materia, disposta genealogicamente e presentata come un viaggio nello spazio mediterraneo, si pone in linea con il progetto ovidiano di racchiudere tutta la storia mitologica dell'ecumene in un'unica narrazione²². Allo stesso tempo, le *Genealogie* fanno ampio ricorso anche ai *Fasti*, con una quarantina di citazioni²³. Il rapporto con il poema calendariale è chiaro soprattutto nel recupero di storie senza riscontro nel resto della tradizione mitologica: Anna Perenna (2.61), *Maiestas* (3.12), nascita di Marte (9.3), Lara (12.65)²⁴.

L'autore coglie però la complementarità dei due testi ovidiani anche mettendo a sistema i materiali tratti dai *Fasti* con quanto si legge nelle *Metamorfosi*, come nel caso di Pegaso (10.27):

Pegasus equus alatus, ut testantur Servius et Lactantius, filius fuit Neptuni et Meduse, in templo Palladis conceptus, ut supra ubi de Medusa. Ovidius autem eum natum dicit ex sanguine cadente ab exciso Meduse capite, ut ubi De fastis dicit: *creditur hic cese gravido cervice Meduse / sanguine respersis prosiluisse comis* [*fast.* 3.451-452]. quam Ovidii opinionem Fulgentius sequitur et Albericus. hunc preterea non solum velocissimum sed volucrem aiunt fuisse, eodem Ovidio teste: *huic supra nubes et subter sydera lapsa / celum pro terra, pro pede penna fuit* [*fast.* 3.453-454] etc. eumque dicunt pede Castalium Musis effodisse fontem, ut idem fert Ovidius: *fama novi fontis nostras pervenit ad auras / dura Medusei quem prepetis ungula rupit* [*met.* 5.256-257]. et paulo infra: *vera tamen fama est, et Pegasus huius origo / fontis, et ad latices deduxit Pallada sacros* [*met.* 5.262-263] etc. [...] illum postremo inter sydera locavere, Ovidio teste: *iamque indignanti nova frena receperat ore, / cum levis Aonias ungula fodit aquas. / nunc fruitur celo quod pennis ante petebat; / et nitidis stellis quinque decemque micat* [*fast.* 3.455-458] etc.

²² Sul rapporto delle *Genealogie* con le *Metamorfosi* cfr. Rosati 2014. Per le citazioni dirette cfr. Zaccaria 1998: 1798-1800. Sui legami con l'esegesi medievale delle *Metamorfosi* cfr. Ciccone 2020. Per un profilo dell'opera cfr. Fiaschi 2015, Maréchaux 2016; cfr. Monti 2016 per il dittico con il *De montibus*.

²³ Per il rapporto di Boccaccio coi *Fasti* cfr. Marcozzi 2010: 187-195. Meno cruciali sono le *Heroides* (13 citazioni).

²⁴ Ai *Fasti* ma attraverso l'esplicita mediazione di Lact. *inst.* 1.20 (cfr. *supra*) risale l'accenno al matrimonio di Zefiro e Flora (4.61), che trova riscontro anche nel *De mulieribus claris* (64), in cui però non viene esplicitato il rinvio a Ovidio. Per uno studio sulle fonti cfr. Tommasi 2023; per le fonti intermedie nelle *Genealogie* cfr. Martinho dos Santos 2016.

Boccaccio menziona varie fonti intermedie, che coprono tutta la tradizione mitografica tra tarda antichità e medioevo (Serv. *Aen.* 2.616, *schol. Stat. Theb.* 4.61, Fulg. *myth.* 1.21, *Myth. Vat.* III 14.3), ma attraverso di esse ritorna puntualmente al testo classico, in questo caso alla descrizione di Pegaso nel terzo libro dei *Fasti*. Tra i richiami al poema calendariale, che si susseguono in ordine preciso secondo la fonte ovidiana, Boccaccio inserisce però anche una doppia citazione dal quinto libro delle *Metamorfosi*, in cui Minerva si reca sull'Elicona a visitare la fonte Ippocrene fatta scaturire dallo zoccolo di Pegaso. Questa contaminazione coglie uno dei punti in cui emerge con massima chiarezza l'organicità contenutistica di *Metamorfosi* e *Fasti* (§3.2), a cui Boccaccio ricorre come sistema unitario senza alcuna distinzione esplicita tra le due opere (*ut idem fert Ovidius*).

Anche attraverso le *Genealogie* di Boccaccio la lettura congiunta di *Metamorfosi* e *Fasti* passa infine all'Umanesimo: un caso poco noto, ma assai interessante è il *De gentiliū deorum imaginibus libri II*, poema didascalico composto attorno al 1470 da Ludovico Lazzarelli (San Severino Marche 1447 – 1500), figura poliedrica nota soprattutto per i suoi scritti ermetici²⁵. Il testo di Lazzarelli, dapprima dedicato a Borso d'Este e poi rielaborato per Federico da Montefeltro, si struttura come un'*ekphrasis* dei cosiddetti 'tarocchi del Mantegna' e più nello specifico delle figure divine contenute in questa serie iconografica (1.1.9 *priscorum formas sequor et simulacra deorum*): richiamandosi alla tradizione della teologia poetica e al suo valore di verità, il poeta passa in rassegna la genealogia, le funzioni, i miti, i principali attributi figurativi e i caratteri astrologici delle divinità identificate con i pianeti nel primo libro, cui aggiunge nel secondo Apollo, le Muse e Pallade, ma anche Giunone, Nettuno e Plutone, non compresi nella serie dei tarocchi.

L'opera di Lazzarelli trae probabilmente origine da una precisa ramificazione della tradizione mitografica medievale: uno dei manoscritti del Terzo Mitografo Vaticano (Vat. Reg. Lat. 1290, fine XIV sec.) tramanda anche un *libellus de imaginibus deorum* corredato di illustrazioni come il poema umanistico, di cui costituisce un precursore più o meno diretto²⁶. Alla tradizione medievale, in effetti, il progetto di Lazzarelli attinge non solo per i contenuti mitologici, ma anche nella struttura e nelle prospettive esegetiche: le divinità vengono trattate singolarmente secondo una precisa progressione che parte da Saturno e le interpretazioni proposte sono spesso di tipo allegorico²⁷. Un vistoso scarto rispetto alla matrice medievale è costituito però dal recupero delle forme del poema didascalico classico. Il *De gentiliū deorum imaginibus* si richiama alle *Georgiche* di Virgilio, agli *Aratea*

²⁵ L'edizione di riferimento è Corfiati 2006. Per l'autore, l'opera e il suo contesto cfr. Meloni 2001.

²⁶ Sul legame tra il Terzo Mitografo Vaticano e il *libellus* cfr. Vervacke 2009, che sviluppa anche un confronto con il *De formis figurisque deorum* che costituisce l'introduzione all'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire (scritto tra il 1340 e il 1362). Una simile rappresentazione degli dei pagani si ritrova anche nell'*Africa* del Petrarca, nell'*ekphrasis* del palazzo di Sciface (3.90-262). Sul rapporto di Lazzarelli con questa tradizione cfr. Corfiati 2006: XXVI-XXX.

²⁷ Sul debito verso la mitografia medievale cfr. Enenkel 2021, Enenkel 2022; per Boccaccio cfr. Corfiati 2006: XXXI-XXXII.

di Germanico e a Manilio, ma il modello senza dubbio più importante sono i *Fasti* di Ovidio, fin dalla scelta del distico elegiaco come metro dell'opera. Sul piano strutturale il primo libro è organizzato secondo la strategia diegetica dell'incontro con le Muse: nel proemio encomiastico rivolto al principe interviene Calliope per delineare un programma metapoetico e la descrizione delle figure divine procede come un dialogo del narratore prima con Polimnia e poi con Urania; queste tre Muse sono le stesse che prendono la parola nel lungo proemio al quinto libro dei *Fasti*. A ciò si aggiungono il ricorso alla tecnica delle spiegazioni multiple (1.10.5-8), alcune memorie intertestuali dirette (1.3.3 *mandati memores* ~ *fast.* 4.193) e le riprese di scene emblematiche, come l'epifania di Giunone che garantisce la possibilità di incontrare gli dei ma obbliga anche il poeta a includere ulteriori argomenti, in cui si intrecciano l'inizio del sesto libro dei *Fasti* e il monito di Vesta nel terzo (2.14.19-20 ~ *fast.* 6.21-24, 3.697-710). Questo intenso rapporto con i *Fasti* non stupisce, poiché la successiva opera di Lazzarelli, i *Fasti Christianae religionis* (composti tra il 1480 e il 1494), sono proprio una riscrittura integrale del poema ovidiano sulla base del calendario cristiano²⁸.

Il recupero dei *Fasti* come modello del poema teologico di Lazzarelli entra dunque a sistema con la matrice ovidiana della tradizione mitografica medievale. Al pari del Terzo Mitografo Vaticano e delle *Genealogie* di Boccaccio, il *De gentilium deorum imaginibus* combina *Metamorfosi* e *Fasti* in un repertorio unitario di storie sugli dei pagani. Per esempio, se da un lato il concepimento di Marte grazie al fiore di Oleno rimanda chiaramente ai *Fasti* (1.8.11-12 ~ *fast.* 5.229-258), dall'altro i miti che accompagnano la descrizione di Mercurio sono quelli narrati nelle *Metamorfosi*, dall'uccisione di Argo alla pietrificazione di Batto (1.11.7-10, 23-26 ~ *met.* 2.680-707, 1.625-723), e a proposito del Sole viene offerta una dettagliata interpretazione allegorica del brano ovidiano di Fetonte (1.9.29-56), richiamato in modo esplicito dal riferimento finale alla reggia costruita da Vulcano (1.9.59-60 ~ *met.* 2.1-30) e da una precisa memoria intertestuale all'avvio del brano (1.8.53-54 *libera sed nobis non est mora. Phoebus anhelis | nam monet ut de se nunc loquar altis equis* ~ *met.* 2.143 *non est mora libera nobis*). Lo stesso tipo di intersezione si può osservare anche nella descrizione del cielo da parte della musa Urania: accanto a costellazioni specificamente attinte dai *Fasti*, come l'originalissimo *Milvus* (1.5.78 ~ *fast.* 3.793-808), si trovano anche miti di catasterismo assenti nel poema calendariale ma accennati nelle *Metamorfosi*, come quello dell'Aquila con la storia di Ganimede (1.5.73-74 ~ *met.* 10.155-161)²⁹. Tuttavia, rispetto alla tradizione mitografica medievale, il *De gentilium deorum imaginibus* inverte il rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti*: mentre nelle *Genealogie* di Boccaccio alcuni episodi attinti dai *Fasti* vengono inseriti in una struttura erede delle *Metamorfosi*, in Lazzarelli invece sono i singoli miti recuperati dalle *Metamorfosi* a completare un poema fondato sui *Fasti*.

²⁸ Sulla riscrittura dei *Fasti* da parte di Lazzarelli cfr. Fritsen 2000, Miller 2003: 179-184. Sul ruolo dei *Fasti* di Ovidio nel *De gentilium deorum imaginibus* cfr. Corfiati 2006: XLVII-L.

²⁹ Per i rapporti intertestuali con *Metamorfosi* e *Fasti* cfr. Corfiati 2006: 230.

In conclusione, lungo tutto il Medioevo e fino agli ultimi sviluppi in pieno Quattrocento la tradizione teologico-mitografica è uno degli ambiti in cui viene valorizzata con maggiore chiarezza la sinergia tra *Metamorfosi* e *Fasti*, che con l'Umanesimo torna in auge anche come strategia di lettura sul piano propriamente filologico³⁰. Questi pochi esempi impostano dunque una (duplice) domanda di ricerca più ampia a proposito del *Fortleben* del dittico ovidiano: da un lato si può valutare come la sterminata ricezione delle *Metamorfosi* lungo tutto il Medioevo, fertile di inaspettate e originali reinvenzioni, influisca sulla più circoscritta fortuna dei *Fasti*; dall'altro ci si può chiedere se il rilancio del poema calendariale nella cultura umanistica abbia conseguenze sulla lettura dell'altra metà del dittico. Molto resta da fare nell'esplorazione della ricezione congiunta delle due opere ovidiane, ma questo breve *excursus* consente già di impostare un'archeologia della strategia interpretativa proposta in questo lavoro. Riconoscere in *Metamorfosi* e *Fasti* un dittico è una prospettiva esegetica con radici profonde, che caratterizza a vari livelli di intensità e in forme assai diverse momenti disparati della bimillenaria storia della lettura di Ovidio. Confrontarsi con queste tracce, talvolta anche stranianti, di ricezione in dittico è un'ulteriore modalità per affinare l'interpretazione del dialogo tra *Fasti* e *Metamorfosi*.

³⁰ A differenza dei commenti medievali ai *Fasti*, quello di Poliziano preparato per il corso allo studio fiorentino nel 1481-1482 valorizza molto di più il rapporto con le *Metamorfosi*, citate più di tutte le altre opere ovidiane messe insieme: cfr. Lo Monaco 1991: 501-503. Sul piano della tradizione manoscritta, i due soli manoscritti che presentano *Metamorfosi* e *Fasti* insieme (senza il resto delle opere ovidiane) sono del XV secolo: Firenze, Laur. 36.1 e London, Harl. 2489. L'unico esempio precedente è Firenze, Laur. 36.19 (XIII sec.), in cui però i due testi sono forse copiati in momenti diversi.

APPENDICE II.

Alcuni confronti tipologici

Nell'ultima elegia delle *Epistulae ex Ponto*, passando in rassegna i poeti della propria generazione, Ovidio ricorda la duplice produzione di Giulio Montano (*Pont.* 4.16.11-12):

quique uel imparibus numeris, Montane, uel aequis
sufficis et gemino carmine nomen habes

Nel *geminum carmen* di Montano, in esametri e pentametri, sembra di poter riconoscere una sorta di controfigura della poesia di Ovidio e in particolare del dittico tra *Metamorfosi* e *Fasti*. Non sarebbe del resto l'unico caso in cui il poeta, scrivendo la storia della letteratura latina a lui contemporanea, presenta i suoi colleghi alla luce delle sue stesse opere, proiettando su di essi le tracce della propria ricezione: subito dopo Montano è menzionato il ben noto Sabino (*Pont.* 4.16.13-16)¹. Ma dalle poche testimonianze e dai due frammenti conservati è impossibile stabilire se la *iunctura* usata da Ovidio a proposito di Montano indichi davvero un dittico oppure si riferisca a una più generica *πολυείδεια*, realizzata attraverso opere diacronicamente distanti e irrelate². Il *geminum carmen* di Montano è destinato a restare uno dei tanti fantasmi della letteratura latina perduta, ma il dittico costituito da *Metamorfosi* e *Fasti* non è comunque un esperimento isolato: precedenti e paralleli, sia in prosa sia in poesia, si possono rintracciare prima e dopo Ovidio.

Per costruire una serie tipologica in cui inserire *Metamorfosi* e *Fasti* occorre però tenere a mente due accortezze preliminari. In primo luogo, la connessione in dittico può rimanere implicita, per esempio nella doppia produzione di Seneca: al di là delle incertezze nella cronologia relativa, le tragedie dialogano in modo complesso con le opere filosofiche, ma non viene mai esplicitato il rapporto tra i testi poetici e quelli in prosa, tanto che una lettura in dittico tra questi due volti dell'autore rimane una sfida ermeneutica aperta³. Viceversa, una lettura in dittico viene talvolta esclusa programmaticamente dall'autore, come nel caso emblematico di Stazio. *Tebaide* e *Silvae* sono composte in contemporanea e vengono pubblicate l'una a ridosso dell'altra, ma nella prefazione a queste ultime l'autore respinge l'idea di un dialogo alla pari tra le due opere (*Stat. silv.* 1 *praef.* 2):

¹ Per il catalogo dei contemporanei cfr. Scheidegger Lämmle 2021b.

² Su Montano cfr. Courtney 1993: 330, Hollis 2007: 368-371, Campodonico 2024.

³ Schiesaro 2003: 13, 20-25, Trinacty 2015: 36-38 e più in generale Hine 2004.

Quid enim «opus eo tempore hos» quoque auctoritate editionis onerari, quo adhuc pro Thebaide mea, quamvis me reliquerit, timeo? Sed et Culicem legimus et Batrachomachian etiam agnoscimus, nec quisquam est illustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.

Il richiamo tendenzioso alla *Batracomomachia* e al *Culex* riconfigura il rapporto tra *Silvae* e *Tebaide* in termini diacronici, evocando l'incommensurabilità che separa l'*opus magnum* dagli *iuuenilia* (veri o presunti). La responsabilità di un'interpretazione in dittico è quindi tutta del lettore⁴.

Al netto di queste cautele, non mancano già all'interno della poesia augustea dittici di opere comparabili a *Metamorfosi* e *Fasti*: in particolare, Andrea Cucchiarelli ha esplorato il caso delle *Satire* e degli *Epodi* di Orazio, che prendono forma contemporaneamente durante il secondo triumvirato⁵. Un esplicito raccordo tra i due testi è costituito in particolare dal personaggio della strega Canidia: questa figura emblematica degli *Epodi* (*epod.* 5, 17) trova spazio anche nel primo libro delle *Satire* (*serm.* 1.8) e viene citata nel primo e nell'ultimo componimento del secondo⁶. Queste menzioni non configurano una precisa cronologia relativa e le occorrenze in contesti liminali delle raccolte ne mettono in luce il valore paradigmatico: la persistenza di Canidia lega *Satire* ed *Epodi* in un sistema compatto secondo un principio di contiguità che innesca una lettura bidirezionale.

Le due opere entrano in rapporto di complementarità e sovrapposizione anche nei temi e nei toni. La denuncia violenta e la dimensione pubblica degli *Epodi* si oppone alla derisione bonaria ed elegante svolta in una sfera privata nelle *Satire*: nell'economia del dittico, ciò che viene ostracizzato dalla nuova stilizzazione oraziana della satira, come emerge dalla negoziazione che apre il secondo libro, è recuperato nella controparte giambica, in un sistema unitario che si muove a cavallo di due generi affiancati. Allo stesso tempo, però non mancano tratti condivisi, come lo spazio rustico o le immagini animalesche e gastronomiche. Inoltre, benché la satira sia un genere tutto latino e la poesia giambica abbia invece matrice greca, le due opere si richiamano alla medesima costellazione di modelli: accanto al quartetto formato da Platone, Menandro, Eupoli e Archiloco (*serm.* 2.3.11-12), Lucilio e Callimaco sono condivisi e distribuiti in modo complementare tra *Satire* ed *Epodi*. Infine, anche in termini strutturali e formali le due metà del dittico si dimostrano in stretto rapporto. Al singolo libro degli *Epodi* si oppongono i due libri di *Satire*, ma l'articolazione dell'opera giambica in due serie, la prima da 10, la seconda da 7 componimenti, corrisponde bene ai 10+8 componimenti satirici. Analogamente, l'esametro stichico delle *Satire* si oppone alla varietà dei sistemi giambici degli *Epodi*, ma nella seconda metà di quest'opera la frequenza di metri dattilici ed esametri all'interno dei sistemi epodici segna una evidente convergenza col metro dei *sermones*.

⁴ Pittà 2021: 6, 101-102. Per una lettura in dittico di *Tebaide* e *Silvae* cfr. Bessone 2011: 30-45, Newlands 2017: 167-176.

⁵ Cucchiarelli 2001: 119-186.

⁶ Hor. *serm.* 2.1.48, 2.8.95; cfr. anche *epod.* 3.7-8. Sul personaggio di Canidia cfr. Paule 2017.

Più in generale, l'impostazione in dittico di *Satire* ed *Epodi* configura un doppio binario tra produzione lirica e *sermo* che prosegue nel resto della produzione oraziana: ai primi tre libri di *Odi* risponde il primo libro delle *Epistole*, mentre al *Carmen saeculare* e all'ultima raccolta lirica replica l'insieme delle epistole poetiche. All'interno del *corpus* oraziano, questo asse 'orizzontale' bilancia l'asse 'verticale' della progressione cronologica e così alla dinamica di continuazione lineare e ascendente si salda una costante giustapposizione tra generi umili ed elevati. In tal senso, la carriera poetica di Orazio può costituire una pregnante integrazione al modello di Virgilio nella ben calcolata articolazione del *corpus* ovidiano: proprio da Orazio Ovidio sembra trarre il principio di organizzazione delle opere per coppie caratterizzate da complementarità di temi, corrispondenze strutturali e rielaborazione di modelli condivisi⁷.

Prima della poesia augustea, il principio del dittico organizza anche parte dell'ampio *corpus* ciceroniano. In particolare, l'enciclopedia filosofica composta tutta d'un fiato tra il 44 e il 43 a.C. si presenta come un sistema compatto e organico, fitto di rimandi incrociati e caratterizzato da varie forme di continuità e complementarità tematica: basti pensare al *De finibus bonorum et malorum* e alle *Tusculanae disputationes* o al *De natura deorum* e al *De diuinatione*⁸. Un esempio ancora più chiaro e articolato di dittico ciceroniano risale però a un decennio prima ed è costituito da *De re publica* e *De legibus*: nonostante il problematico stato di conservazione di entrambi i testi⁹, le dinamiche di profonda interrelazione tra queste due opere meritano di essere approfondite in dettaglio.

L'analisi può partire dalla difficile datazione del *De legibus*: questo testo non è mai citato nelle altre opere di Cicerone e la sua collocazione cronologica resta congetturale. Una testimonianza chiave è però offerta da un'epistola inviata al fratello Quinto tra ottobre e novembre del 54 a.C. (*Q. fr.* 3.5.1-2): Cicerone racconta di aver letto all'amico Sallustio i primi due libri dell'opera di filosofia politica che aveva cominciato a comporre in primavera (*Q. fr.* 2.13.1 πολιτικά; *Att.* 4.16.2 *de re publica*) e quest'ultimo propone una drastica reimpostazione della cornice dialogica del testo. Il progetto originario, che aveva per tema la costituzione perfetta e il perfetto cittadino (*de optimo statu ciuitatis et de optimo ciue*), consisteva in un dialogo ambientato nell'epoca degli Scipioni, distribuito su nove giornate che occupavano ciascuna un intero libro (*nouendialibus feriis quae fuerunt Tuditano et Aquilio consulibus sermo est a me institutus Africani paulo ante mortem; in nouem et dies et libros distributus*): Sallustio suggerisce invece che sia Cicerone stesso a parlare del medesimo tema in un dialogo con il fratello Quinto (*ipse loquerer de re publica; loquar ipse tecum*). Cicerone è riluttante ad accogliere il consiglio di Sallustio (*puto enim te existimaturum a me illos libros non sine aliquo meo stomacho esse*

⁷ Per la doppia articolazione del *corpus* oraziano cfr. Harrison 2010, Scheidegger Lämmle 2016: 135-140. Sui rapporti tra carriera oraziana e ovidiana cfr. Sharrock 1994: 1-2, Korenjak 2007, Fulkerson 2019, Labate 2020d, Trimble 2024.

⁸ I *philosophica* di Cicerone sono presentati come *corpus* organico in *diu.* 2.1-4: cfr. Scheidegger Lämmle 2016: 75-85.

⁹ Per la numerazione di paragrafi e frammenti di entrambe le opere segue Powell 2006.

refectos) e in effetti l'opera non viene portata a termine nella forma suggerita dall'amico, ma viene piuttosto sdoppiata: da un lato, il progetto originario sembra aver dato vita al *De re publica*, che ne conserva il tema e l'impostazione benché su scala ridotta (sei libri per tre giornate); dall'altro, la diversa ambientazione proposta da Sallustio è chiaramente alla base del *De legibus*, strutturato come un dialogo tra Cicerone e il fratello Quinto, a cui si aggiunge anche Attico¹⁰. La definizione di una cronologia di composizione precisa e le ipotesi di riarticolazione del progetto originario in termini di contenuti rimangono assai speculative, ma è sufficientemente chiaro che *De re publica* e *De legibus* nascono dalla medesima idea e siano dunque in qualche modo due opere gemelle¹¹.

Malgrado questa genesi congiunta, i due testi vedono la luce in momenti diversi: il *De re publica* viene pubblicato a ridosso della partenza di Cicerone come proconsole di Cilicia nel 51 a.C. (*fam.* 8.1.4, *Att.* 5.12.2), mentre si perdono completamente le tracce del *De legibus*, che forse era rimasto interrotto al momento della partenza senza che l'autore avesse poi avuto modo di rimettervi mano. L'opera manca anche nel catalogo del *corpus* filosofico proposto nel *De diuinatione* (*diu.* 2.1-4, 44 a.C.): Cicerone potrebbe aver rivisto e completato il testo negli ultimi mesi di vita, oppure averlo lasciato incompiuto¹². Queste diverse circostanze di pubblicazione compromettono una ricezione congiunta di *De re publica* e *De legibus*, di cui restano solo scarse tracce¹³, ma ciò non basta a pregiudicarne un'interpretazione in dittico¹⁴. Benché il progetto non sia portato a termine, un rapporto dialogico tra le due opere è inscritto nel testo, in particolare all'inizio del *De legibus*, in cui Attico lancia il tema della discussione con un aggancio programmatico al *De re publica* (*leg.* 1.15):

Atqui si quaeris ego quid exspectem, quoniam scriptum est a te de optimo rei publicae statu, consequens esse uidetur ut scribas tu idem de legibus. Sic enim fecisse uideo Platonem illum tuum, quam tu admiraris, quem omnibus anteponis, quem maxime diligis.

¹⁰ Alla composizione del *De legibus* forse si può ricondurre anche *Att.* 4.18.2 (ottobre/novembre 54 a.C.), che aggiunge gli elementi mancanti di Attico e della cornice rustica): cfr. Schmidt 1969: 284.

¹¹ Schmidt 1969: 283-285, 288-289, Schmidt 2001, Dyck 2004: 5-10; *contra* Zetzel 2022: 9, Zetzel 2023: 49.

¹² Sulla questione dibattuta della revisione, dell'incompiutezza e della pubblicazione dell'opera la trattazione più completa è Schmidt 1969: 221-258, 289-292; cfr. anche Dyck 2004: 10-12, 52-53, Zetzel 2023: 49-51. La testimonianza fondamentale addotta per proporre una revisione del *De legibus* è una lettera a Varrone di fine aprile del 46 a.C., in cui Cicerone, dopo la vittoria di Cesare a Tapso, si propone di riprendere l'impegno civile nella forma degli studi di filosofia politica (*fam.* 9.2.5). Le espressioni utilizzate in questa lettera sembrano riflettere la fisionomia dei dialoghi politici come una coppia: *et scribere et legere πολιτείας*; *nauare rem publicam et de moribus ac legibus quaerere*.

¹³ Cfr. e.g. *hist. Aug. Alex. Seu.* 30.1-2 *Latina cum legeret, non alia magis legebat quam de officis Ciceronis et de re publica* (senza il *de legibus*). Resta isolato il caso di Lattanzio, che cita entrambe le opere cogliendone i rapporti: cfr. *opif.* 1.11-14.

¹⁴ La posizione scettica è difesa in particolare da Zetzel 1995: 28 n. 59 «Even if what we have of *Leg.* was largely written in the late 50s, as Schmidt argues, it is improbable that Cicero expected his readers to interpret the theory of *Rep.* in the light of the legislative details of *Leg.*, a work which was certainly not issued at the same time, even if it may have been completed (then or later)».

Il raccordo tra le due opere si imposta su tre livelli. In primo luogo, c'è un riferimento esplicito all'altra metà del dittico (*scriptum est a te de optimo rei publicae statu*), che riprende un analogo passo proemiale del *De re publica* in cui Lelio propone il tema della prima parte del dialogo: *Scipionem rogemus ut explicet quem existimet esse optimum statum ciuitatis (rep. 1.33)*¹⁵. A ciò si aggiunge il cenno alla coerenza e alla continuità tematica tra le due opere (*consequens esse uidetur ut scribas tu idem*) e viene infine richiamato il modello di Platone, che fornisce l'esempio di interconnessione tra un testo riguardante lo stato perfetto e uno sulle leggi. Su questi tre aspetti occorre dunque soffermarsi per analizzare le dinamiche di dittico che legano *De re publica* e *De legibus*.

In vari punti del *De legibus* i personaggi fanno esplicito riferimento al *De re publica*, al quale rimandano per trattazioni dettagliate di alcuni argomenti (*leg. 1.27*)¹⁶:

neque enim omnia sunt huius disputationis ac temporis, et hunc locum satis, ut mihi uidetur, in eis libris quos legistis expressit Scipio.

Il fatto che i personaggi dimostrino di aver letto l'altra metà del dittico crea una leggera forzatura cronologica: il *De re publica*, infatti, è pubblicato nel 51 a.C., ma la data drammatica del *De legibus*, benché non sia precisamente fissata, potrebbe essere precedente¹⁷. Tale increspatura cronologica, che si appiana alla luce delle successive vicende editoriali¹⁸, risulta pregnante: fin dall'inizio il *De legibus* tiene conto del *De re publica* in una pianificazione congiunta delle due opere.

Se la seconda metà del dittico esplicita il proprio rapporto con la prima, non sembra però valere l'opposto: il *De re publica* non menziona mai il *De legibus* e a prima vista il rapporto tra le due opere potrebbe dunque sembrare a senso unico¹⁹. Il fatto che i due testi stabiliscano una precisa successione di lettura, con il *De legibus* configurato come seguito del *De re publica*, non esclude però che il rapporto possa essere bidirezionale. In primo luogo, non si può dare troppo peso alla mancanza di rimandi prolettici: la cornice drammatica del *De re publica*, ambientata all'epoca degli Scipioni, giustifica il fatto che i personaggi non possano far riferimento al *De legibus*. La medesima dinamica caratterizza anche i successivi dittici ciceroniani: le *Tusculanae disputationes* e il *De*

¹⁵ Dyck 2004: 97. La metafora del dialogo come *uia* sviluppata nel seguito del passo del *De re publica* corrisponde alla passeggiata concreta che viene proposta da Attico subito dopo il riferimento alla prima metà del dittico.

¹⁶ Altri casi sono *leg. 3.13 atqui pluraque sunt dicta in illis libris, quod faciendum fuit cum de optima re publica quaereretur, 3.32 sed haec et nunc satis, et in illis libris tractata sunt diligentius, 3.38 etsi satis dixit pro se in illis libris Scipio*; cfr. Schmidt 1969: 285, Powell 2001: 18, Atkins 2013a: 158-159.

¹⁷ Zetzel 2023: 49. Il *terminus post quem* è la morte di Clodio nel 52 a.C. (*leg. 2.41*), quello *ante* è la morte di Appio Claudio Pulcro nel 48 a.C. (*leg. 2.32*); nel mezzo va escluso il periodo del proconsolato in Cilicia (51-50 a.C.); l'ambientazione lascia aperta solo l'estate del 52 o quella del 49; se la stesura è interrotta nel 51 a.C., resta valida solo la prima alternativa.

¹⁸ L'ambientazione del dialogo nel presente colloca la data drammatica a ridosso alla data di pubblicazione, che, se mai è arrivata, è sicuramente dopo il 51 a.C.: cfr. Schmidt 1969: 41-45, 49-53, Dyck 2004: 22-23.

¹⁹ Zetzel 2022: 10, Zetzel 2023: 36 «*De legibus* looks back to *De re publica*, but *De re publica* in no way anticipates *De legibus*».

diuinatione, ambientati nel presente, fanno riferimento rispettivamente al *De finibus bonorum et malorum* e al *De natura deorum*, ma questi ultimi, ambientati nel passato, non rinviano mai in modo esplicito ai primi²⁰. La perdita dei prologhi del *De re publica* lascia inoltre aperta l'ipotesi che in tali contesti, in cui l'autore parla in propria persona, trovassero posto eventuali rimandi al *De legibus*²¹.

Un'anticipazione del *De legibus* nel *De re publica* emerge però in modo obliquo nel finale del secondo libro, quando Tubero e Scipione discutono sugli argomenti già trattati e su quello ancora da trattare (*rep.* 2.64-65):

Tum ille: «Laudauisse mihi uideris nostram rem publicam, cum ex te non de nostra sed de omni re publica quaesisset Laelius; nec tamen didici ex oratione tua, istam ipsam rem publicam quam laudas, qua disciplina, quibus moribus aut legibus, constituere uel conseruare possimus». Hic Africanus: «Puto nobis mox de instituendis et conseruandis ciuitatibus aptiorem, Tubero, fore disserendi locum. De optimo autem statu equidem arbitrabar me satis respondisse ad id quod quaesierat Laelius [...]».

In prima battuta, il rinvio prolettico di Scipione (*aptiorem ... fore disserendi locum*) punta al quarto libro dell'opera, in cui è trattato il tema delle istituzioni e delle leggi specifiche da far valere nello stato perfetto²². Ma gli argomenti menzionati (*qua disciplina, quibus moribus aut legibus*) non possono non evocare anche la trattazione specifica del *De legibus*²³. In effetti, il binomio che lega *instituta* e *leges* come strumenti per raggiungere una felice e corretta convivenza sociale, non è solo al centro del quarto libro del *De re publica*, ma anche di tutta la seconda metà del dittico (*rep.* 4.1 ~ *leg.* 2.11)²⁴:

considerate nunc cetera quam sint prouisa sapienter
ad illam ciuium beate et honeste uiuendi societatem:
ea est enim prima causa coeundi, et id hominibus effici
ex re publica debet partim institutis, alia legibus

constat profecto ad salutem ciuium ciuitatumque
incolumitatem uitamque hominum quietam et
beatam inuentas esse leges, eosque qui primum
eiusmodi scita sanxerint, populis ostendisse ea se
scripturos atque laturus, quibus illi ascitis
susceptisque honeste beateque uiuerent

Se anche non si volesse riconoscere nel finale del secondo libro del *De re publica* un rimando prolettico al *De legibus*, è comunque innegabile che il brano faccia esplicitamente emergere la chiara connessione contenutistica e tematica tra le due opere.

²⁰ *Tusc.* 5.32 *quia legi tuum nuper quartum de finibus; div.* 1.8 *perlegi - inquit - tuum paulo ante tertium de natura deorum*. Per espliciti raccordi autoriali tra le due opere cfr. anche *Tusc.* 5.121, *div.* 1.7.

²¹ Schmidt 1969: 285-286. Per un parallelo si veda la menzione prolettica del *De fato in diu.* 2.3.

²² Zetzel 1995: 24, 222, Zetzel 2023: 48.

²³ Ferrary 1995: 48-49, Atkins 2013a: 155-156. Per alcuni riscontri dei termini usati da Scipione cfr. e.g. *leg.* 1.57 *leges uiuendi et disciplinam*, 2.23 *a legibus Numae nostrisque moribus*.

²⁴ Per il binomio *instituta/leges* cfr. e.g. *leg.* 1.15 *de institutis rerum publicarum ac de optimis legibus disputant*, 1.42 *in populorum institutis aut legibus*.

Proprio su questo piano si imposta un rapporto di complementarità tra le opere. Il *De legibus* è configurato dai suoi stessi personaggi come un completamento del *De re publica* poiché il tema della discussione sono le leggi da dare allo stato ideale, che Scipione nella prima metà del dittico ha dimostrato essere quello romano (*leg. 2.23*)²⁵:

An censes, cum in illis de re publica libris persuadere uideatur Africanus omnium rerum publicarum nostram ueterem illam fuisse optimam, non necesse esse optimae rei publicae leges dare consentaneas?

Questa dichiarazione programmatica trova preciso riscontro nel testo: tutti i contenuti politici del *De legibus* si dimostrano sostanzialmente sovrapponibili a quelli presentati da Scipione nei primi due libri del *De re publica*²⁶. Se dunque le leggi proposte nella seconda metà del dittico sono quelle dello stato tracciato nella prima, è plausibile non solo leggere il *De legibus* alla luce del *De re publica*, ma anche viceversa: le leggi configurano lo stato tanto quanto lo stato determina le leggi. La problematica conservazione di entrambe le opere limita la possibilità di estendere l'analisi, ma si intravedono comunque ulteriori connessioni tematiche. Le due discussioni sul rapporto tra giustizia e natura nel terzo libro del *De re publica* e nel primo del *De legibus* sembrano procedere in termini di complementarità e divergenza: argomenti simili vengono impiegati in dibattiti orientati a obiettivi diversi²⁷. Per converso, quanto si ricava a proposito della figura dell'*optimus ciuis* delineata negli ultimi due libri del *De re publica* sembra convergere con la caratterizzazione del sistema normativo tracciato nel *De legibus*²⁸.

Risulta interessante considerare anche la disposizione di riscontri e contatti: il *De legibus* articola in un quadro sistematico e sincronico il materiale che nel *De re publica* era condensato nella lunga ricostruzione storica dell'evoluzione dello stato romano da parte di Scipione nel secondo libro²⁹. Si può anche individuare una connessione tra sedi marcate: il solenne elogio della *sapientia* che chiude il primo libro del *De legibus* (*leg. 1.58-62*) contiene una grandiosa visione cosmica (*leg. 1.61*), che di fatto riassume quella del *Somnium Scipionis* alla fine del *De re publica*³⁰. In questo senso il dialogo tra i due passi crea un chiaro rapporto in serie all'interno del dittico: il primo libro della seconda metà del dittico si chiude come si era chiuso l'ultimo libro della prima.

²⁵ Altri esempi sono *leg. 1.20 leges accommodandae ad illud ciuitatis genus, 3.4 accommodabimus hoc tempore leges ad illum quem probamus ciuitatis statum, 3.12*; cfr. Schmidt 1969: 138, 282, Powell 2001.

²⁶ Schmidt 1969: 138-144.

²⁷ Schmidt 1969: 184-187, 286-287. Poiché solo uno dei due contesti è conservato integralmente, occorre la massima prudenza per evitare un'argomentazione circolare nell'impiego dell'uno al fine di ricostruire l'altro.

²⁸ Sul rapporto di interdipendenza tra questi due cardini della filosofia politica ciceroniana cfr. Ferrary 1995.

²⁹ Schmidt 1969: 139, 287-288.

³⁰ Dyck 2004: 222, 230. Una connessione deliberata è suggerita anche dalla gratuità del brano del *De legibus*, riconosciuta dagli stessi personaggi: *leg. 1.63 laudata quidem a te grauitur et uere; sed quorsus hoc pertinet?*; cfr. Dyck 2004: 223.

Infine, le due opere sono animate dalla stessa dinamica. Nel già citato finale del secondo libro, sia Tuberone sia Scipione indicano l'argomento del *De re publica* con un binomio: *rem publicam ... constituere uel conseruare; de instituendis et conseruandis ciuitatibus* (*rep.* 2.64-65). Lo stesso binomio è utilizzato da Cicerone nel prologo al primo libro del *De legibus*, in cui viene definito l'argomento del discorso politico-filosofico: *de rationibus rerum publicarum aut constituendarum aut tuendarum; ciuitates aut condere nouas aut conseruare iam conditas* (*rep.* 1.11, 12). Questa definizione, riconducibile alla dicotomia giuridica tra riflessioni *de iure condendo* e valutazioni *de iure condito* (ossia *de lege lata* e *de lege ferenda*)³¹, mette in luce una dialettica tra fondazione e conservazione che percorre tutte e due le opere. Nel *De re publica* c'è una continua tensione tra la ricerca dello stato perfetto, presentata come una modellizzazione astratta (*fingere*), e il riconoscimento di quest'ultimo nella repubblica romana nel suo sviluppo storico (*rep.* 1.33-34, 1.70, 2.3, 2.21-22). Il *De legibus*, viceversa, si propone come creazione di una legislazione nuova e basata su principi filosofici universali (*leg.* 1.44, 2.2, 2.62, 3.37), ma finisce per ripresentare in forma aggiornata o spesso restaurata il sistema amministrativo e istituzionale storicamente realizzato nello stato romano (*leg.* 2.23, 3.12). Le due metà del dittico condividono quindi la medesima tensione tra immaginazione *ex nouo* e analisi empirica, tra sguardo teoretico e universalistico e approccio storico e pragmatico, ma anche tra elementi greci e romani³².

Il dialogo tra *De re publica* e *De legibus* esplorato fin qui si fonda su un preciso modello greco. Come afferma il personaggio di Cicerone, il rapporto tra le due opere emula il sistema costituito da *Politeia* e *Nomoi* di Platone (*leg.* 2.14):

sed ut uir doctissimus fecit Plato atque idem grauissimus philosophorum omnium, qui princeps de re publica conscripsit, idemque separatim de legibus eius, id mihi credo esse faciendum, ut priusquam ipsam legem recitem, de eius legis laude dicam

Il rapporto tra le due metà del dittico ciceroniano e i rispettivi modelli platonici non potrebbe essere più chiaro e prende forma secondo le medesime modalità in entrambi i testi. Al di là del valore programmatico dei titoli, i personaggi dei due dialoghi richiamano in modo esplicito, sia per analogia sia per differenza, le due opere di Platone (*rep.* 2.22 ~ *leg.* 3.1) e ciascun testo instaura un'emulazione serrata col proprio modello (*rep.* 2.3 ~ *leg.* 2.17), che raggiunge in alcuni casi anche la dichiarata traduzione (*rep.* 1.65-67 = Plat. *rep.* 8.562c-563d ~ *leg.* 2.45 = Plat. *leg.* 12.955e)³³.

³¹ Per questa opposizione funzionale cfr. anche Varro *ARD* fr. 12 Cardauns *si eam ciuitatem nouam constitueret, ex naturae potius formula deos nominaque eorum se fuisse dedicaturum. [...] sed iam quoniam in uetere populo esset, acceptam ab antiquis nominum et cognominum historiam tenere, ut tradita est, debere se.*

³² Schmidt 1969: 180-181, Zetzel 1995: 15-16, 22-25, Powell 2001 e Powell 2018, Dyck 2004: 115, Annas 2013: 219-222, Atkins 2013a: 5-6, 159-160 e Atkins 2013b: 21-29, Gildenhard 2013: 231-248, Schofield 2022: 93 (cfr. anche *Att.* 2.1.8).

³³ Sui rapporti coi rispettivi modelli platonici cfr. Zetzel 1995: 13-15 e Zetzel 2023: 35-36, North 2002, Annas 2013, Powell 2013, Schofield 2022: 93-97.

L'interconnessione tra *De legibus* e *De re publica* si presenta quindi come parte integrante dell'emulazione congiunta del modello platonico. I due dialoghi greci, infatti, presentano una chiara sovrapposizione e condivisione tematica: nella *Politeia* la creazione della città ideale viene immaginata anche come processo legislativo, mentre nei *Nomoi* non vengono solo proposte leggi specifiche, ma si riflette anche in generale sulla forma di governo³⁴. Il dittico ciceroniano recepisce e sviluppa questa sinergia tra le due opere di Platone, a partire dai doppioni. Per esempio, il tema della musica e della poesia, discusso in funzione dell'educazione, genera una chiara sovrapposizione tra *Politeia* e *Nomoi*: Cicerone coglie questo raddoppiamento e lo articola in entrambe le opere. Nel *De legibus* la legislazione sulla musica per i *ludi* (*leg.* 2.38-39), che si richiama esplicitamente a Platone (*adsentior enim Platoni*), mette a sistema le riflessioni sugli effetti psicagogici della musica e sulla connessione tra evoluzione musicale e sovvertimento sociale che nel modello greco sono svolte sia nei *Nomoi* sia nella *Politeia* (*Plat. leg.* 2.653d ~ *rep.* 3.398e-399e; *leg.* 3.700a-701d ~ *rep.* 4.424a-c)³⁵. Dall'altra parte, per quel che si riesce a ricostruire, il quarto libro del *De re publica* trattava il tema dell'educazione e alcuni dei frammenti ricavabili da Agostino riportano una discussione sui generi drammatici (*Cic. rep.* 4.20-22 = *Aug. ciu.* 2.9-14): se da un lato questa trattazione sembra riprendere la discussione della mimesi teatrale nel terzo libro della *Politeia* a proposito del ruolo pedagogico della poesia (*Plat. rep.* 3.394c-398b), dall'altro la riflessione specifica sulla legittimità dell'offesa da parte dei comici rielabora un passo dei *Nomoi* (*Cic. rep.* 4.20 ~ *Plat. leg.* 11.935c-936b)³⁶.

Un'altra strategia con cui Cicerone lega *De re publica* e *De legibus* in un'emulazione congiunta del sistema formato da *Politeia* e *Nomoi* sono le inversioni. La finzione retorica con cui i personaggi del *De legibus* approvano le proposte legislative trova un riscontro preciso non negli scambi dialogici dei *Nomoi*, ma in quelli della *Politeia*³⁷. Viceversa, il tema dei vantaggi della fondazione di una nuova città a una certa distanza dal mare, che Scipione sviluppa a proposito di Romolo nel *De re publica*, non viene affrontato nella *Politeia*, bensì nei *Nomoi* quando i personaggi iniziano a riflettere sulla fondazione di Magnesia (*Cic. rep.* 2.5-10 ~ *Plat. leg.* 4.704d-705b)³⁸. Al di là di questi esempi puntuali, tutta la discussione sulla giustizia nel primo libro del *De legibus* riprende vari spunti dal primo libro della *Politeia*, mentre lo scorcio storico sull'evoluzione dello stato romano nel secondo libro del *De re publica* si può confrontare con la prospettiva diacronica adottata nel terzo libro dei *Nomoi*³⁹.

³⁴ Cfr. e.g. *Plat. rep.* 4.427a τί οὖν, ἔφη, ἔτι ἂν ἡμῖν λοιπὸν τῆς νομοθεσίας εἴη; ~ *Plat. leg.* 1.625a προσδοκῶ οὐκ ἂν ἀηδῶς ἡμᾶς περὶ τε πολιτείας τὰ νῦν καὶ νόμων τὴν διατριβὴν λέγοντάς τε καὶ ἀκούοντας ἄμα κατὰ τὴν πορείαν ποιήσασθαι.

³⁵ North 2002: 139, Dyck 2004: 357-359.

³⁶ Sulla gestione della commedia nei *Nomoi* e sul confronto con la trattazione nella *Politeia* cfr. Prauscello 2013.

³⁷ *Cic. leg.* 2.24 *suade igitur, si placet, istam ipsam legem, ut ego 'uti {tu} rogas' possim dicere* ~ *Plat. rep.* 2.380c σύμψηφός σοί εἰμι, ἔφη, τούτου τοῦ νόμου, καὶ μοι ἀρέσκει (cfr. Annas 2013: 218 n. 31).

³⁸ Zetzel 1995: 162-163.

³⁹ Atkins 2013b: 31-32. Sulla prospettiva storica come caratteristica dei *Nomoi* cfr. Schofield 2010: 18-21, Atack 2020.

Attraverso queste dislocazioni e ridistribuzioni di contenuti e temi rispetto al modello platonico, che si affiancano alle sovrapposizioni e ai raddoppiamenti, Cicerone imposta il dittico costituito da *De re publica* e *De legibus* come un sistema organico che emula in modo unitario e sinergico la stretta interazione tra la *Politeia* e i *Nomoi*⁴⁰.

Il fatto però che Cicerone interpreti *Politeia* e *Nomoi* come un dittico è tutt'altro che banale. I due dialoghi sono infatti separati da un chiaro iato cronologico: la *Politeia* si colloca nel periodo centrale della produzione di Platone, mentre i *Nomoi* sono notoriamente un testo tardo, lasciato incompleto dall'autore e pubblicato postumo. La diacronia del *corpus* platonico è ben chiara già agli antichi: Aristotele rimarca la distanza che intercorre tra *Politeia* e *Nomoi*⁴¹. D'altra parte, il sistema di analogie e differenze che lega le due opere di Platone fa pensare, più che a un dittico, a una riscrittura sostitutiva, non senza elementi di ritrattazione o autocritica: Platone stesso presenta la città tracciata nei *Nomoi* come ἡ δευτέρα πολιτεία, cioè come un'alternativa più praticabile rispetto al modello idealistico delineato nella *Politeia*, giudicato alla portata solo di creature divine (Plat. *leg.* 5.739a-e)⁴². Cicerone suggerisce invece che *Politeia* e *Nomoi* vadano a sistema in senso orizzontale, cioè che i *Nomoi* forniscano le leggi dello stato tracciato nella *Politeia*: *princeps de re publica conscripsit, idemque separatim de legibus eius* (*leg.* 2.14). Questa interpretazione, che sembra inconciliabile con il rapporto tra i due testi definito da Platone stesso, ha creato imbarazzo e difficoltà negli studiosi: alcuni hanno proposto di correggere il testo, altri accettano un grossolano fraintendimento, altri ancora tentano di sfumare e ridimensionare la portata della lettura ciceroniana⁴³.

Per quanto appaia eterodossa, vale tuttavia la pena di prendere sul serio l'idea di un rapporto in dittico tra *Politeia* e *Nomoi*. Tale interpretazione potrebbe affondare le sue radici nella tradizione esegetica che già al tempo di Cicerone si era accumulata su Platone⁴⁴. Non mancano labili tracce di una lettura in dittico: da un lato, *Politeia* e *Nomoi* sono vicini nell'organizzazione del *corpus* platonico per argomento e per tetralogie; dall'altro, la tradizione biografica ricorda che alla morte del filosofo vennero ritrovati tra le sue carte non solo i *Nomoi* in uno stato ancora incompiuto, ma anche l'*incipit* della *Politeia* variamente rielaborato, come se Platone stesse lavorando insieme alle due opere⁴⁵. C'è

⁴⁰ Un ulteriore esempio di inversione si può forse rintracciare nel numero di libri, che per il *De legibus* resta un problema aperto. Spesso si suppone che l'opera fosse in 6 libri per bilanciare i 6 libri del *De re publica*, ma non si ha traccia di libri oltre il quinto (cfr. Dyck 2004: 30). Se effettivamente il *De legibus* era articolato su 5 libri, si può individuare un'inversione (dimidiata) del numero di libri dei rispettivi modelli platonici: 10 (*Politeia*) + 12 (*Nomoi*) ~ 6 (*De re publica*) + 5 (*De legibus*).

⁴¹ Arist. *Pol.* 1264b26-27 περὶ τοὺς Νόμους ... τοὺς ὕστερον γραφέντας (cfr. Cic. *leg.* 2.14 *separatim*).

⁴² Sul rapporto tra *Politeia* e *Nomoi* cfr. Vegetti 1999: 21-26, Bobonich 2002: 6-13, 89-93, Klosko 2006: 217-262.

⁴³ Ferrary 1995: 58, Powell 2001: 18-20, Atkins 2013a: 227-238 e Atkins 2013b: 33-34, Schofield 2022: 95-97, Zetzel 2023: 36. L'espunzione di *eius*, ripresa da Atkins 2013b: 18-21, è azzardata: cfr. Dyck 2004: 280.

⁴⁴ Per l'influsso di Filone e Antioco e il filtro ellenistico del platonismo di Cicerone cfr. Powell 2013: 38-39, 47-49, 51-57.

⁴⁵ Sulle configurazioni del *corpus* cfr. DL 3.50, 3.60; l'assetto in tetralogie è forse disponibile già al tempo di Cicerone: cfr. Varro *ling.* 7.37. Per le tradizioni sullo stato redazionale alla morte dell'autore cfr. DL 3.37, DH *comp.* 25.

inoltre almeno una testimonianza esplicita circa il rapporto ‘orizzontale’ tra *Politeia* e *Nomoi*: nel secondo libro della *Politica*, Aristotele fa seguire alla puntuale discussione dello stato tracciato nella *Politeia* una breve sezione sui *Nomoi* (2.6), in cui osserva come, tolta la differenza macroscopica del comunismo, il secondo modello politico assomigli molto al primo, con una convergenza sempre crescente⁴⁶. L’interpretazione ciceroniana di *Politeia* e *Nomoi* come dittico potrebbe sviluppare, non senza un margine di autonomia e originalità⁴⁷, questo tipo di osservazione sulla spiccata analogia tra i due stati delineati da Platone. Il fatto che André Laks abbia sostenuto una lettura del rapporto tra *Politeia* e *Nomoi* per certi aspetti affine alla prospettiva del dittico mostra come la proposta interpretativa di Cicerone abbia una sua efficacia⁴⁸.

Sul piano letterario, infine, i due dialoghi di Platone si prestano a essere letti come un dittico anche perché presentano una precisa complementarità nelle cornici drammatiche. Da una parte, nella *Politeia* Socrate racconta di una conversazione a cui ha preso parte il giorno precedente insieme a molti altri personaggi a casa di Polemarco al Pireo una sera durante la festa di Artemide Bendis (Plat. *rep.* 1.327a-328c). Dall’altra, i *Nomoi* sono impostati come un dialogo in presa diretta, in cui uno straniero ateniese accompagna Clinia e Megillo da Cnosso all’antro di Zeus sul monte Ida in una passeggiata che occupa l’intero arco di una lunga giornata (Plat. *leg.* 1.625a-c, 4.722c). I due dialoghi ciceroniani emulano dettagliatamente le cornici drammatiche dei rispettivi modelli greci trasportandole in contesti romani⁴⁹. Il *De re publica* Cicerone racconta della conversazione che si tenne durante le *feriae Latinae* del 129 a.C. presso gli *horti* di Scipione e alla quale parteciparono, oltre al padrone di casa, molti altri personaggi, tra cui Rutilio Rufo che funge da fonte della narrazione (*rep.* 1.13-18)⁵⁰. Il *De legibus* si svolge invece come una conversazione in presa diretta tra Cicerone stesso, il fratello Quinto e Attico e l’analogia tra la passeggiata di questi personaggi attorno alla villa di Arpino e quella dei *Nomoi* è esplicitamente dichiarata dai personaggi stessi al momento della scelta del modello platonico (*leg.* 1.15):

⁴⁶ Arist. *Pol.* 1265a2-6 καὶ ταύτην βουλόμενος κοινοτέραν ποιεῖν ταῖς πόλεσι κατὰ μικρὸν περιάγει πάλιν πρὸς τὴν ἑτέραν πολιτείαν. ἔξω γὰρ τῆς τῶν γυναικῶν κοινωνίας καὶ τῆς κτήσεως, τὰ ἄλλα ταῦτὰ ἀποδίδωσιν ἀμφοτέραις ταῖς πολιτείαις; cfr. Schofield 2010: 12-15. Risulta significativo anche il fatto che lo straniero ateniese protagonista dei *Nomoi* venga confuso con Socrate (Arist. *Pol.* 1265a11), in un’interessante coalescenza rispetto alla *Politeia*.

⁴⁷ Sull’accesso diretto e almeno in parte originale di Cicerone a Platone cfr. Long 1995: 43-50.

⁴⁸ Laks 1990; cfr. anche Laks 2022: 53-63.

⁴⁹ Il doppio modello platonico propone una dicotomia molto più immediata e ricca della contrapposizione tra il modello di Eraclide Pontico e quello di Aristotele accennata in *Q. fr.* 3.5.1 e delineata più apertamente in *Att.* 13.19.4. Sulla problematica distinzione tra dialoghi eraclidei ed aristotelici cfr. Schmidt 1969: 26-31, Schofield 2008: 74-76.

⁵⁰ Anche il resto dello svolgimento drammatico segue molto da vicino il modello platonico, come Cicerone stesso ricorda ad Attico: *Att.* 4.16.3 *quod in iis libris quos laudas personam desideras Sceuolae, non eam temere dimoui sed feci idem quod in Πολιτεία deus ille noster Plato.*

Visne igitur, ut ille Crete cum Clinia et cum Lacedaemonio Megillo, aestiuo (quemadmodum describit) die in cupressetis Gnosiorum et spatiis siluestribus, crebro insistens, interdum acquiescens, de institutis rerum publicarum ac de optimis legibus disputat, sic nos inter has procerissimas populos in uiridi opacaque ripa inambulantes, tum autem residentes, quaeramus eisdem de rebus aliquid uberius quam forensis usus desiderat?

Le due riscritture ciceroniane tendono soprattutto a sviluppare la contrapposizione tra le cornici drammatiche di *Politeia* e *Nomoi*. Il sistema composto da *De re publica* e *De legibus* enfatizza la complementarità tra un dialogo raccontato, in cui l'autore è il narratore, e uno in presa diretta, in cui l'autore è il protagonista: in tal senso Cicerone accetta l'identificazione dello Straniero ateniese dei *Nomoi* con Platone stesso (*leg.* 1.15)⁵¹, ma distingue attraverso una moltiplicazione dei livelli diegetici il ruolo del narratore e del protagonista, che nella *Politeia* erano affidati entrambi a Socrate⁵². A ciò si aggiunge anche la polarizzazione nel numero dei personaggi che partecipano alla conversazione. In Platone i personaggi della *Politeia* sono sette, mentre quelli dei *Nomoi* solo tre: Cicerone mantiene lo stesso numero nel *De legibus*, ma enfatizza lo scarto tra un contesto privato e uno invece più affollato facendo salire a nove gli interlocutori del *De re publica*.

Osservazioni simili si possono sviluppare anche per la gestione del tempo e dello spazio. Mentre la *Politeia* e i *Nomoi* sono entrambi ambientati in un passato recente, Cicerone crea invece una netta polarizzazione tra il dialogo raccontato, ambientato nel passato remoto degli Scipioni (*rep.* 1.14 *Tuditano consule et Aquilio*), e quello in presa diretta, la cui data drammatica è a ridosso di quella di pubblicazione. A questo si affianca un'antitesi nella gestione narrativa del tempo: se in Platone la conversazione della *Politeia* durava una serata e quella dei *Nomoi* un giorno, Cicerone oppone un dialogo distribuito su tre giornate (*rep.* 2.70) a uno che si svolge lungo l'arco di un solo giorno (*leg.* 1.28, 2.69, 3.30, fr. 2 Powell). Anche per quanto riguarda lo spazio, le riscritture latine enfatizzano le opposizioni accennate nel modello platonico. La conversazione della *Politeia* si svolge all'interno di una casa del Pireo, mentre quella dei *Nomoi* ha luogo durante una passeggiata in montagna a Creta: Cicerone riprende l'antitesi tra la conversazione statica nel *De re publica* e quella in movimento nel *De legibus* (*leg.* 1.14, 2.6, fr. 2 Powell), ma marca di più lo scarto tra l'ambientazione suburbana degli *horti* di Scipione e quella extraurbana di Arpino (*leg.* 2.5)⁵³.

Il fatto che l'emulazione congiunta e organica del sistema *Politeia* ~ *Nomoi* in *De re publica* ~ *De legibus* enfatizzi la complementarità delle cornici drammatiche e delle strutture narrative dei due

⁵¹ L'identificazione è invece rifiutata in DL 3.52: cfr. Dyck 2004: 99.

⁵² Il raddoppiamento della distanza diegetica (Cicerone narra quel che a sua volta Rutilio Rufo gli ha raccontato: *rep.* 1.13), che corrobora la verosimiglianza storiografica del dialogo e l'idea di una trasmissione diretta delle conoscenze, si può confrontare con le cornici di altri dialoghi platonici come il *Simposio* (172a-174a).

⁵³ Il fatto che nel piano originario del *De re publica* la cornice fosse extraurbana (*Att.* 4.16.3 in *Crassi Tusculano*) suggerisce di ricondurre il cambio di ambientazione proprio alla polarizzazione con quella del *De legibus*.

dialoghi rende evidente l'economia di compensazione che caratterizza l'impostazione in dittico⁵⁴. Dinamiche simili organizzano anche i dittici ciceroniani successivi, che non presentano solo cornici drammatiche parallele, come nel caso del *De amicitia* e del *De senectute*, ma anche ambientazioni in rapporto di opposizione complementare⁵⁵. Rispetto al *De finibus bonorum et malorum*, in cui vengono raccontate tre diverse conversazioni, ciascuna della durata di un giorno, che coinvolgono numerosi personaggi e sono ambientate nel passato e in vari luoghi, le *Tuscolanae disputationes* si strutturano in cinque dialoghi recenti tra Cicerone e un anonimo interlocutore, svolti in giornate consecutive, sempre presso la villa di Tuscolo e riportate in presa diretta (*Tusc.* 1.7-8). Allo stesso modo, mentre il *De natura deorum* racconta un dialogo statico tra diversi personaggi nella cornice urbana della casa di Cotta, svoltosi circa trent'anni prima, il *De diuinatione* riporta la recente conversazione tra i soli Cicerone e Quinto durante una passeggiata nella villa di Tuscolo (*diu.* 1.8, 2.8).

In sintesi, i legami profondi tra *De re publica* e *De legibus* formano chiaramente un dittico, che solo in modo superficiale viene spezzato dalle diverse circostanze di pubblicazione delle due opere. Il fatto che il progetto iniziale non venga compiutamente realizzato e che i due testi raggiungano i lettori in momenti diversi non è però l'unica analogia con il dittico formato da *Metamorfosi* e *Fasti*: il rapporto tra *De re publica* e *De legibus* offre termini di confronto per tutte le dinamiche secondo cui si articola il rapporto tra i poemi ovidiani. A voler tentare una generalizzazione tipologica, si possono individuare sette parametri generali:

- 1) esiste un rapporto a livello di genesi dei testi;
- 2) riferimenti incrociati fungono da raccordi per una contiguità bidirezionale;
- 3) complementarità e sovrapposizione creano organicità nei contenuti;
- 4) a livello tematico si instaura una dialettica di convergenza e divergenza;
- 5) si riconosce una specularità nelle soluzioni strutturali;
- 6) lo stesso modello, concepito come sistema unitario, viene emulato in modo sinergico;
- 7) le categorie di spazio e tempo interagiscono per polarizzazione reciproca.

Su tutti questi piani l'analisi del rapporto tra *Metamorfosi* e *Fasti* lascia emergere un'interazione sfaccettata, che anima il dittico secondo il duplice movimento del dialogo e del supplemento: è questa la chiave di lettura con cui tornare a interpretare gli altri dittici della letteratura latina.

⁵⁴ Va considerata a parte la questione del prologo autoriale, la cui strana assenza nel *De legibus* è stata giustificata con l'incompiutezza oppure con una deliberata opposizione ai tre prologhi che scandiscono il *De re publica*: cfr. Schmidt 1969: 45-49, Dyck 2004: 52-53, Atkins 2013a: 15-17. Anche in questo caso si tratta di un'innovazione rispetto a Platone, che non presenta prologhi né nella *Politeia* né nei *Nomoi*. Sui prologhi ciceroniani in generale cfr. Schofield 2008: 76-81.

⁵⁵ Per una tipologia delle cornici dei dialoghi di Cicerone cfr. Steel 2013. Sia il *De senectute* sia il *De amicitia*, dedicati ad Attico, coinvolgono tre personaggi (un protagonista e due ascoltatori), presentano un'ambientazione nel passato e una scarsa definizione dello spazio, rispettano le unità di tempo e luogo e seguono un'articolazione drammatica in presa diretta; il raccordo è esplicitato in *Lael.* 4-5; cfr. anche Volk – Zetzl 2024: 11-12, 16-17, 28-29, 35, 69.

APPENDICE III.

L'incompiutezza dei Fasti

Nella forma in cui sono traditi, i *Fasti* si presentano come un testo allo stesso tempo incompleto e rivisto: l'opera si interrompe a metà, ma presenta anche aggiunte e rimaneggiamenti posteriori alla *relegatio* di Ovidio a Tomi. Questo stato paradossale ha aperto il campo alle più varie speculazioni sulla storia compositiva dell'opera: la divergenza dei pareri è tale che non sarà inutile fare ordine nella questione, nella quale si possono individuare due problemi distinti¹.

Da una parte sta l'incognita della seconda metà del poema, di cui non resta alcuna traccia: nessun lettore antico sembra conoscere i libri 7-12, i pochi e dubbi frammenti di opere ovidiane perdute non quadrano con il poema calendariale e le scarse testimonianze medievali e umanistiche sono chiaramente spurie². Alcuni studiosi hanno quindi proposto che la seconda metà del poema non sia mai stata scritta, identificando ragioni esterne e interne per l'interruzione del poema al sesto libro: il nuovo contesto dell'esilio, l'eccessivo peso encomiastico, l'esaurimento dei materiali e il collasso epistemologico del narratore avrebbero impedito al poeta di procedere oltre la fine del mese di giugno³. L'interruzione del poema non basta però a escludere del tutto l'esistenza della seconda metà dell'opera. L'auto-testimonianza con cui Ovidio annuncia ad Augusto di aver scritto tutti e dodici i libri (*trist.* 2.549 *sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos*) è una manipolazione con precisi obiettivi retorici, ma in questa espressione si può rintracciare anche la progettazione e forse l'abbozzo del poema nella sua interezza⁴. Questa possibilità è corroborata dai riferimenti prolettici a brani nella seconda metà dell'opera (*fast.* 3.57-58, 3.199-200, 5.147-148) e dalle reti di anticipazioni tematiche, che suggeriscono una distribuzione complessiva del materiale già pianificata⁵. Benché mai compiuta e mai pubblicata, la seconda metà dei *Fasti* è comunque in qualche misura esistita⁶.

¹ Per alcuni bilanci cfr. Bömer 1957a: 17-22, Green 2004a: 15-25, Robinson 2011: 525-531, Ursini 2019a, Franklino 2022.

² Peeters 1939: 72-78, Bömer 1957a: 21-22, AWC 1997: V-VI; cfr. anche Fritsen 2015: 23-28.

³ Heinze 1919 [1960]: 324 n. 24, Syme 1978: 34, Fantham 1983: 210-215, Bömer 1988: 221, Barchiesi 1994: 267-268, Newlands 1995: 73-86, Boyle 1997: 16-17, Holzberg 1997: 174-180, Stok 2000: 122; *contra* Volk 1997: 305-311, Boyd 2000a: 65-66, 95, Pfaff-Reydellet 2007: 670-673; cfr. in sintesi Green 2004a: 16 n. 3, Geue 2010: 118-124, Robinson 2011: 528-529.

⁴ Bömer 1957a: 20-21, AWC 1997: VI, Robinson 2011: 526-527. La congettura di Trappes-Lomax 2006 (*sex ego conscripsi menses totidemque libellos*) elimina il problema in modo gratuito. Per i *Fasti* come poema in dodici libri cfr. Peeters 1939: 64-65, Bömer 1957a: 20, Robinson 2011: 526, Ursini 2019a: 57 n. 2.

⁵ I rinvii prolettici sono messi in dubbio da Holzberg 1997: 180, Stok 2000: 122, Luisi 2004: 140, ma senza ragioni solide.

⁶ Peeters 1939: 70-71, Tarrant 1983: 266, Miller 1991: 146 n. 6, Volk 1997: 303 n. 37, Robinson 2011: 526-527, Ursini 2019b: 277 n. 1, Franklino 2022: 686.

Dall'altra parte non c'è accordo né sull'entità né sulla cronologia della revisione dei *Fasti* durante l'esilio. Per quanto riguarda il primo elemento, a una linea minimalista che circoscrive gli interventi tomitani ai soli casi espliciti (menzioni di Germanico e della *relegatio* o di eventi successivi all'8 d.C.), concentrati quasi esclusivamente nel primo libro, si oppone una linea massimalista, che valorizza come possibile traccia di revisione ogni riferimento al tema dell'esilio e ogni consonanza col clima politico tardo-augusteo e tiberiano, soprattutto se trova riscontro nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*⁷. A proposito della cronologia, invece, il *terminus post quem* per la nuova dedica del poema va fissato alla morte di Augusto (14 d.C.) o almeno all'ascesa di Germanico (12 d.C.), anche se è probabile una datazione effettiva agli ultimi anni di vita dell'autore (15-16 d.C.)⁸, ma alcuni studiosi lasciano aperta la possibilità che la revisione dei *Fasti* sia iniziata già prima e gli interventi siano diluiti lungo tutta la *relegatio*⁹. Alla luce del rapporto con la storia editoriale delle *Metamorfosi* e dell'effetto prospettico che esso produce (§1.3), l'ipotesi di una revisione limitata e tarda sembra quella più prudente, ma il dibattito è destinato a rimanere aperto.

Questa appendice non intende riaprire le due questioni, ma si propone di mettere meglio a fuoco la tensione tra interruzione e revisione. Con diverse enfasi e sfumature, Barchiesi e Newlands hanno individuato nell'interruzione del testo un elemento pregnante per il rapporto con il potere augusteo: in tale prospettiva, il fatto che durante la *relegatio* il poeta non componga la seconda metà dei *Fasti* ma rimaneggi la prima viene interpretato come operazione che riplasma i libri 1-6 in un testo in sé compiuto con un preciso messaggio politico¹⁰. L'ipotesi di una paradossale compiutezza dei *Fasti* si è imposta nel panorama critico¹¹, lasciando però in ombra gli elementi di incompiutezza che persistono anche nella revisione, come rilevato soprattutto da Ursini¹². Una riconsiderazione dettagliata dei dati disponibili può dunque aiutare a recuperare la complessità della questione, con dirette implicazioni anche sulla collocazione dell'opera nel *corpus* ovidiano.

⁷ Peeters 1939: 78-87, Bömer 1957a: 18, Green 2004a: 21-22, Green 2004b: 237-239, Pasco-Pranger 2006: 24, Robinson 2011: 528, Ursini 2019a: 63-68; cfr. Fantham 1986: 256-273, Fantham 1998: 4 «Other additions cannot be proven, but there are a significant number of innovative phrases common to the *Fasti* and the exilic corpus [...]: probability is in favour of further, now undetectable, changes». Sui tagli cfr. Herbert-Brown 1994: 219-220, Herbert-Brown 2002a: 124-128.

⁸ Herbert-Brown 1994: 204-206, Pasco-Pranger 2006: 24, Ursini 2019a: 63-66, Heyworth 2019: 10-11. Sui rapporti con *Pont.* 4.8 cfr. Fantham 1986: 252-254, Galasso 2008, Myers 2014a, Franklino 2022: 697-701. Per le connessioni con il secondo libro delle *Epistulae ex Ponto*, cfr. Fantham 1986: 250-252, Franklino 2022: 695-697.

⁹ Newlands 1995: 5, Green 2004a: 19. Franklino 2022 cerca di corroborare quest'idea attraverso contatti tematici e intertestuali con *trist.* 3 e 5; cfr. anche Heyworth 2019: 10, Franklino 2024: 199-209.

¹⁰ Barchiesi 1994: 269 «Siamo così certi che i *Fasti* sono solo un'enunciazione interrotta? e che l'interruzione non può essere un 'gesto' capace di comunicare?» (cfr. Barchiesi 1994: 266, 268); Newlands 1995: 6 «The poem shows evidence of a reworking in exile that binds the existing six books together as a planned unit that indirectly expresses its author's situation amid the political uncertainty of the time» (cfr. Newlands 1995: 18-19, 22, 218); cfr. già Feeney 1992: 19.

¹¹ Holzberg 1997: 46, 179-180, Farrell 2008, Martelli 2013: 104-144, Harrison 2017: 198, Nappa 2020, Kelly 2025: 72-73.

¹² Ursini 2019a, Ursini 2019b, Ursini 2024: 9-13.

Al netto della mancata prosecuzione, non è affatto semplice individuare positivamente una riconfigurazione dei *Fasti* come opera compiuta¹³: in quest'ottica sono stati valorizzati vari elementi del testo, ma la loro interpretazione come tracce di una riorganizzazione del poema si può mettere in discussione. Una prima linea argomentativa, delineata già prima dell'ipotesi dei *Fasti* come testo compiuto, si concentra su alcune presunte anticipazioni all'interno della prima esade di contenuti attesi per la seconda metà, in particolare per i mesi di luglio e agosto. Lefèvre e Fantham hanno riconosciuto in questi brani delle dislocazioni legate alla rielaborazione del poema: quando il poeta decise di concludere l'opera al sesto libro avrebbe recuperato all'interno della prima metà dei *Fasti* alcuni brani originariamente progettati (o forse già scritti) per i libri successivi¹⁴. Tale ricostruzione e i suoi limiti si possono esemplificare a partire dalla dedica del tempio dei Dioscuri (*fast.* 1.705-708): il restauro a cui fanno riferimento questi versi si data a prima della *relegatio* (6 d.C.), ma il cenno encomiastico alla concordia tra Tiberio e Druso lega questo passo ad altri brani aggiunti in esilio. In tal senso può sembrare significativo il fatto che la tradizione storiografica registri il *dies natalis* del tempio il 15 luglio (Liv. 2.42.5), ma risulta difficile sostenere un'anticipazione di materiale dalla seconda metà del poema: la ricorrenza del 27 gennaio adottata nei *Fasti* trova preciso riscontro nei calendari epigrafici augustei¹⁵.

Si può mettere insieme un dossier di altri cinque brani la cui apparente dislocazione nella prima metà dell'anno risulta in realtà giustificabile all'interno della tradizione calendariale oppure trova valide motivazioni di ordine poetico:

- 1) *Ara Maxima* (*fast.* 1.541-584): la ricorrenza è fissata dalla tradizione calendariale al 12 agosto, ma Ovidio ne tratta in una digressione durante i *Carmentalia* di gennaio. Lo scontro di Ercole e Caco viene anticipato al primo libro poiché costituisce il fulcro di tutta la serie di episodi concernenti le avventure di questo eroe in Italia che attraversano il poema (§5.2)¹⁶.
- 2) Disfatta dei Fabi al Cremera (*fast.* 2.193-242): i *Fasti* raccontano l'episodio alle Idi di febbraio, ma i calendari e la storiografia riportano la data del 18 luglio. Poiché quest'ultima è anche e soprattutto il *dies Alliensis*, è plausibile che Ovidio avesse progettato di distribuire questi due episodi simili in libri diversi, riservando il 18 luglio alla sconfitta sull'Allia e anticipando, forse sulla base di fonti di famiglia dei Fabi, quella del Cremera a febbraio, in un contesto legato a questa *gens* e in un efficace accostamento con il catasterismo di Corvo, Serpente e Cratere¹⁷.

¹³ Non convince particolarmente il tentativo di Heyworth 2018: 113 di rintracciare nell'espressione *sex ... totidemque* (*trist.* 2.549) un progetto di riconfigurazione dell'opera in sei libri.

¹⁴ Lefèvre 1980, Fantham 1983: 213, Fantham 1998: 2; cfr. anche Herbert-Brown 2002a: 128.

¹⁵ Bömer 1957b: 112-113, Degrassi 1963: 403, Green 2004a: 319-320. Per il caso simile dell'*ara Pacis* cfr. Green 2004a: 321.

¹⁶ Fantham 1992a: 158, Preseka 2008: 231. Per il 12 agosto cfr. Degrassi 1963: 493-494.

¹⁷ Per il 18 luglio cfr. Liv. 6.1.11, Degrassi 1963: 484; cfr. Bömer 1957b: 114-115. Sulla data ovidiana cfr. Fraschetti 1998. Su rapporti sintagmatici cfr. Harries 1991, Newlands 1991: 250-251, Stok 2000: 121, Robinson 2011: 198, 201.

- 3) Divinizzazione di Romolo (*fast.* 2.475-512): l'apoteosi ebbe luogo alle *Nonae Caprotinae* (7 luglio), ma Ovidio la ricorda in occasione dei *Quirinalia* (17 febbraio). L'evento non risulta registrato nei calendari ed entrambe le date si prestano alla narrazione dell'episodio. La coincidenza con le *Feriae Stultorum* genera un effetto sintagmatico, accostando l'apoteosi di Romolo alla divinizzazione di *Fornax*¹⁸.
- 4) Eziologia dei *Vinalia* (*fast.* 4.863-900): l'offerta a Giove del vino nuovo in autunno (*fast.* 4.897-898) sembrerebbe più adatta ai *Vinalia rustica* del 19 agosto anziché ai *Vinalia priora* di fine aprile. In realtà, le fonti antiquarie legano l'episodio a entrambe le ricorrenze, quindi la scelta del poeta dei *Fasti* non si configura come una dislocazione¹⁹. La vittoria di Enea su Mezenzio risulta giustapposta in modo pregnante con la fondazione di Roma e la morte di Remo, raccontate subito prima in occasione dei *Palilia* (*fast.* 4.807-862).
- 5) Tempio di Marte Ultore (*fast.* 5.545-598): secondo la tradizione storiografica la dedica del tempio sembra essere avvenuta il 1 agosto, ma Ovidio vi fa riferimento il 12 maggio, giorno in cui la tradizione calendariale registra i *ludi* per Marte nel Circo (*fast.* 5.597 *sollemnes ludos Circo celebrate, Quirites*). Poiché tali *ludi* sono probabilmente legati all'inaugurazione del foro stesso, non si tratta di una vera e propria dislocazione. La collocazione a maggio non solo sviluppa il legame con Flora e con gli altri episodi del quinto libro (*Maiestas, Lemuria*), ma evita anche un'eccessiva sovrapposizione di materiali encomiastici nel primo giorno di agosto: in tale data si celebra infatti l'anniversario della conquista di Alessandria, cioè la sconfitta definitiva di Antonio e Cleopatra, che costituisce una ricorrenza militare che rimane meglio in evidenza se tenuta distinta da quella già duplice della restituzione degli standardi partici e della vendetta contro i Cesaricidi ricordata a proposito di Marte Ultore²⁰.

Nessuno dei passi esaminati costituisce dunque una dislocazione così palese e gratuita da suggerire l'ipotesi di materiali recuperati dall'abbandono della seconda metà del poema. L'analisi di questi brani fa emergere piuttosto le dinamiche con cui il poeta dei *Fasti* organizza i dati offerti dalle fonti calendariali, non solo sviluppando accostamenti significativi e creando nessi tematici, ma anche evitando sovrapposizioni o reduplicazioni: in tal senso le apparenti dislocazioni non testimoniano la mancata composizione dei libri 7-12, ma ne confermano invece l'esistenza almeno in forma di progetto visualizzandone gli effetti sulla distribuzione dei materiali²¹.

¹⁸ Degrassi 1963: 412, 481, Barchiesi 1994: 108, Robinson 2003; cfr. anche Robinson 2011: 297, 300-301.

¹⁹ Fantham 1998: 263; cfr. Fest. p. 322 Lindsay ~ *fasti Praenestini* (Degrassi 1963: 131); cfr. già Heinze 1919 [1960]: 324 n. 23.

²⁰ Hannah 1998; cfr. anche Degrassi 1963: 456-457, 490, Syme 1978: 31-32, Scheid 1992: 124-126. Al prospettato brano del 1 agosto si lega anche l'assenza della vittoria di Cesare su Alessandria il 27 marzo: cfr. Herbert-Brown 1994: 115-117.

²¹ Per la gestione dei materiali calendariali cfr. Green 2004a: 5-9. Sulla scelta tra date alternative in cui sviluppare i materiali calendariali si veda il caso paradigmatico degli *Agonalia*: *fast.* 1.317-456 ~ 5.721-722 (ma nessun accenno per il 17 marzo). Per un'analoga discussione della collocazione dei materiali astronomici cfr. Robinson 2007.

Un secondo elemento in cui è stata rintracciata una riconfigurazione dei *Fasti* come testo compiuto è la ricorsività di temi e personaggi che lega il primo e il sesto libro in *Ringkomposition*²². Tuttavia solo in un caso il legame tra i due libri si può ricondurre chiaramente alla revisione del poema durante l'esilio: il brano sul restauro del tempio di Concordia (completato nel 10 d.C.) crea un collegamento con il ruolo centrale di questa divinità nel mese di giugno (*fast.* 1.637-650 ~ 6.91-96, 183-190, 638-648)²³. Il resto dei contatti tra primo e sesto libro è invece riconducibile alla prima redazione: benché in parte intensificata nei rimaneggiamenti a Tomi, la *Ringkomposition* della prima esade dei *Fasti* è una dinamica preesistente alla revisione del testo.

Allo stesso tempo, il valore conclusivo di queste corrispondenze è controbalanciato da quello di riapertura: in modo particolare, il fatto che alla fine del sesto libro tornino figure dal forte valore proemiale come Esculapio (*fast.* 6.733-762 ~ 1.289-294) o la costellazione del Cancro (*fast.* 6.727 ~ 1.313-314) sancisce una chiusura lanciando al contempo un nuovo inizio²⁴. In tal senso è cruciale la presenza di Giano nell'eziologia della dea Carna celebrata alle Calende di giugno: il dio-prologo è protagonista dello stupro della ninfa Cranae (*fast.* 6.101-130), che riceve come compensazione il potere sui cardini e diventa così una controfigura femminile del dio che chiude e apre (*fast.* 6.102 *numine clausa aperit, claudit aperta*)²⁵. Il sesto libro si pone quindi sotto il segno di una divinità-perno, che conclude e riavvia l'opera marcandone lo snodo centrale: la *Ringkomposition* segna in questo modo la cesura mediana del poema.

Tale funzione emerge in modo ancor più evidente nei rapporti tra Giano e Vesta: il dio delle soglie si specchia nella divinità dello spazio più intimo e interno, che si colloca a metà del libro centrale dei *Fasti*. Se l'uno sovrintende all'inizio delle preghiere (*fast.* 1.171-174), il poema calendariale non assegna all'altra la sua tradizionale funzione conclusiva (*Cic. nat. deor.* 2.67, *leg.* 2.29), ma ne fa invece una divinità del fuoco nel vestibolo che replica la competenza proemiale della sua controparte (*fast.* 6.301-304)²⁶. Allo stesso tempo, se Giano si identifica con la forma sferica del caos all'inizio degli inizi (*fast.* 6.111-112), Vesta si assimila al globo terrestre, posto al centro dell'universo (*fast.* 6.267-276)²⁷. Nella *Ringkomposition*, in sintesi, la spinta conclusiva si salda a uno slancio proemiale come segnali contrapposti che scandiscono la cesura mediana dell'opera.

²² Newlands 1995: 124-127; cfr. Fantham 1986: 264, Fantham 1992a: 167, Holzberg 1997: 177, Littlewood 2006: LXV-LXVII, 103-105, 187, 215, Farrell 2013b: 72-73, 82-84, Myers 2025.

²³ Nel caso di Carmenta (*fast.* 1.508-536 ~ 6.529-550), il passo del primo libro è ritoccato in esilio, ma non aggiunto *ex nouo* (§2.1). Per le due storie di Priapo (*fast.* 1.391-440 ~ 6.319-348) cfr. *infra* p. 273 n. 46.

²⁴ Su Esculapio come figura di continuazione cfr. §2.1. Per il valore incipitario del Cancro cfr. *Arat.* 545, 569, *Prop.* 4.1.150.

²⁵ Pfaff-Reydellet 2007: 673-676. Martelli 2013: 127-131 sottolinea anche la connessione tra Giano e Giunone, dea tutelar di tutte le *Kalendae* (*fast.* 1.55) che rivendica l'eponimia del mese di Giugno (*fast.* 6.17-64); cfr. Littlewood 2006: LVI-LVIII.

²⁶ Il tratto è ripreso dalla greca Hestia, invocata all'inizio e alla fine delle preghiere (*HH* 29.1-6); cfr. Porte 1985: 255-256.

²⁷ Su Giano e Vesta cfr. Barchiesi 1994: 194, Newlands 1995: 143-145, Gee 2000: 117-121, Pfaff-Reydellet 2007: 676-677.

Occorre infine ridiscutere in dettaglio il principale dossier su cui si appoggia l'idea della compiutezza del poema, cioè l'accumulazione di 'segnali di chiusura' nell'ultimo centinaio di versi del sesto libro (*fast.* 6.725-812)²⁸:

- 1) L'ultima sezione del libro è scandita da numerosi riferimenti al numero di giorni che mancano alla fine del mese, in una sorta di 'conto alla rovescia' (*fast.* 6.725, 768, 774, 795). Espressioni analoghe si ritrovano alla fine di altri libri del poema (*fast.* 1.705, 1.710, 4.901, 5.695-696), in particolare nel secondo (*fast.* 2.567-568, 685-686, 857). La moltiplicazione di tali indicazioni nel finale del sesto libro si lega al fatto che l'ultima sezione è composta da molti brani brevi, con lo stesso effetto di *stringendo* che si ritrova anche alla fine del quinto (*fast.* 5.721-734)²⁹.
- 2) Il catasterismo di Esculapio come Serpentario (*fast.* 6.733-762) crea un legame con la storia di Esculapio con cui inizia la coda delle *Metamorfosi* (*met.* 15.622-744), fungendo così da segnale di chiusura³⁰. Nel resto del poema, però, il dialogo con il finale delle *Metamorfosi* non assume valore conclusivo: basti pensare all'apoteosi di Cesare (*fast.* 3.697-710), all'arrivo a Roma della *Magna Mater* (*fast.* 4.247-348) e il rapporto tra Augusto e suo padre (*fast.* 5.567-578). D'altra parte, nell'economia del dittico Esculapio si imposta non solo come figura finale (*fast.* 6.746 *Coronides*), ma anche come personaggio proemiale che attraversa soglie e confini (§2.1).
- 3) *fast.* 6.771-772 *tempora labuntur tacitisque senescimus annis | et fugiunt freno non remorante dies*. Questa indicazione è stata interpretata come un segnale di avvicinamento della conclusione dell'opera, ma il parallelo più stretto è una cesura centrale: Verg. *georg.* 3.284-285 *sed fugit interea, fugit inreparabile tempus, | singula dum capti circumuectamur amore*.
- 4) Il riferimento al solstizio d'estate (*fast.* 6.789-790) segna la metà dell'anno e corrisponde all'indicazione dell'equinozio alla fine del terzo libro (*fast.* 3.877-878): la corrispondenza tra la metà e la conclusione dell'esade è stata letta come un marcatore di chiusura, ma riferimenti stagionali scandiscono anche altre cesure dell'opera, come l'arrivo della rondine alla fine di febbraio (*fast.* 2.853-854) o la metà della primavera a fine aprile (*fast.* 4.901-902).
- 5) *fast.* 6.797-798 *tempus Iuleis cras est natale Kalendis: | Pierides, coeptis addite summa meis*. L'accostamento tra *summa* e *coeptis* suggerisce una forte conclusione, ma cenni metapoetici simili chiudono anche altri libri (*fast.* 1.723-724, 3.883-884). Il riferimento prolettico all'inizio del mese successivo trova un parallelo nella chiusa di febbraio (*fast.* 2.857-864).

²⁸ Il dossier è messo insieme a partire da Feeney 1992: 17-18, Barchiesi 1994: 265-277, Newlands 1995: 209-236, Holzberg 1997: 177-178, Littlewood 2006: XVIII-XX, Trimble 2024: 166-168.

²⁹ La sequenza di brani brevi non è traccia di una mancata elaborazione (Fantham 1983: 211, Volk 1997: 303 n. 35, Geue 2010: 121, Ursini 2019a: 67-68, Ursini 2024: 10-11), ma ha una funzione 'agogica': cfr. Miller 2024: 122-125; §5.2. Per le formule di computo delle date dalla fine del mese cfr. Rüpke 1994b, Stok 2000: 114-115, Hirt 2022: 98-99.

³⁰ L'epilogo delle *Metamorfosi* presenta anche allusioni parallele a Orazio (*carm.* 3.30) ed Ennio (*var.* 10 Vahlen): cfr. *infra*.

- 6) L'ultimo brano del libro è la ristrutturazione del tempio di *Hercules Musarum* da parte di Lucio Marcio Filippo (*fast.* 6.797-812): se l'encomio della figlia di Filippo, Marcia, parente di Augusto e moglie di Paolo Fabio Massimo, richiama la figura di Cornelia con cui si chiude l'ultimo libro delle elegie di Propertio (*Prop.* 4.11), allo stesso tempo il restauro del tempio rievoca la sua dedica ad opera di Marco Fulvio Nobiliore, che concludeva la prima edizione degli *Annales* di Ennio³¹. Il finale del quindicesimo libro degli *Annales*, al netto degli spinosi problemi di ricostruzione³², diventa però nella edizione definitiva una conclusione provvisoria che prelude alla prosecuzione con altri tre libri: in tal senso viene spesso richiamato in cesure interne, come nel proemio al mezzo delle *Georgiche* di Virgilio (*georg.* 3.1-39)³³.
- 7) L'ultimo distico del libro riprende l'incipit dell'ultima ode di Orazio: *fast.* 6.811-812 *sic cecinit Clio, doctae assensere sorores; | adnuit Alcides increpuitque lyram* ~ *carm.* 4.15.1-2 *Phoebus uolentem proelia me loqui | uictas et urbis increpuit lyra*³⁴. La chiusa di Orazio è però un finale aperto che promette una continuazione (*Hor. carm.* 4.15.31 *canemus*) e in questo senso l'ode era già stata rielaborata nel commiato degli *Amores*, che ha forte slancio verso nuovi progetti: *am.* 3.15.17 *corniger increpuit thyrsu grauiore Lyaeus*. D'altra parte, intertesti fortemente conclusivi sono richiamati anche nelle cesure tra i libri interni dei *Fasti*, come nel finale del terzo libro che richiama quello delle *Bucoliche*: *fast.* 3.879 *inde quater pastor saturos ubi clauserit haedos* ~ Verg. *ecl.* 10.77 *ite domum saturae, uenit Hesperus, ite capellae*³⁵.

All'interpretazione del finale del sesto libro come chiusa definitiva si associa quella del prologo del quarto come proemio al mezzo (*fast.* 4.1-18)³⁶. Questo incipit presenta una precisa dichiarazione metapoetica ed entra rapporto evidente con il proemio del primo libro, ma caratteristiche analoghe si possono rintracciare nel prologo del secondo libro di ciascuna coppia (*fast.* 2.1-18, *fast.* 6.1-24)³⁷. Meno decisiva è la comparsa di Erato, che arriva solo a libro già molto inoltrato (*fast.* 4.195-196)³⁸.

³¹ Sul valore di Ennio e del tempio di *Hercules Musarum* nella tradizione calendariale e in particolare nei *Fasti* di Ovidio cfr. Rüpke 1995: 360-366 e Rüpke 2006, Feeney 1999: 27-28 e Feeney 2007: 169-170, Farrell 2013b: 80-82.

³² Non ci sono frammenti riconducibili con certezza alla chiusa di *Annales* 15: la testimonianza di Cic. *Arch.* 27 è generica e Enn. *ann.* 487 Skutsch è collocato solo congetturalmente. Dato che la ricostruzione si fonda proprio sul passo dei *Fasti*, è chiaro il rischio di argomentazione circolare. Per un bilancio sintetico dei problemi cfr. Pontiggia 2023: 131-132.

³³ Per altri templi come cesure mediane cfr. Verg. *Aen.* 6.9-41, *met.* 8.183-235. Sul valore contro-conclusivo del rapporto con il finale di *Annales* 15 cfr. Farrell 2008.

³⁴ Per un'interpretazione del rapporto intertestuale cfr. Trimble 2024: 167-170, 177-181.

³⁵ Newlands 2000: 181-183, Heyworth 2019: 264, Ursini 2024: 889-890.

³⁶ Fantham 1986: 256-257, Feeney 1992: 15-16, Barchiesi 1994: 285 n. 15, 309 n. 37, Hardie 2004: 154-158, Farrell 2008, Martelli 2013: 109. Se il finale del sesto libro riprende *Hor. carm.* 4.15, l'inizio del quarto riscrive *Hor. carm.* 4.1, anche in questo caso attraverso *am.* 3.1: cfr. Barchiesi 1994: 46-47.

³⁷ Nel carteggio con Sebastiano Timpanaro, Scevola Mariotti accostava l'inizio del sesto libro dei *Fasti* al proemio al mezzo degli *Annales* di Ennio (211-212 Skutsch): cfr. Timpanaro – Mariotti 2023: 645, 649.

³⁸ Su Erato, Musa dei proemi al mezzo (Verg. *Aen.* 7.37, Ap. Rh. 3.1), cfr. Ingleheart 2010: 391, Trimble 2024: 166 n. 8.

In sintesi, i ‘segnali di chiusura’ alla fine del sesto libro non si differenziano dalle altre cesure del poema sul piano tipologico, ma solo in termini di concentrazione³⁹. Allo stesso tempo, in questi elementi conclusivi è spesso inscritta anche una spinta alla riapertura e alla continuazione⁴⁰. Ma soprattutto non si riconoscono in questi ultimi cento versi del poema aggiunte riconducibili con chiarezza alla revisione: l’unico tentativo riguarda l’esaltazione di Marcia nel brano sul tempio di *Hercules Musarum*, che Fantham ha proposto di collegare alle lodi del marito Paolo Fabio Massimo nelle *Epistulae ex Ponto*, ma il rapporto di Ovidio con la *gens Fabia* risale a ben prima della *relegatio*⁴¹. Come la *Ringkomposition* con il primo libro, anche il finale del sesto non costituisce quindi una conclusione definitiva introdotta con la revisione dell’opera, ma segna piuttosto l’originaria cesura mediana del poema: nel punto più remoto della traiettoria circolare dell’anno, il testo colloca una chiusura imperfetta e provvisoria, una sorta di ‘cadenza d’inganno’, che prepara gli sviluppi della seconda metà con cui ritornare al punto di partenza⁴². Tale prosecuzione, però, non si concretizza: l’interruzione converte il ‘finale primo’ in un ‘finale ultimo’, che con i suoi elementi di riapertura e continuazione può offrire solo un surrogato di conclusione. La riconfigurazione del testo avviene dunque non per rimaneggiamento attivo, ma per risemantizzazione degli elementi già esistenti: la ‘semi-completezza’ del poema, in assenza della seconda metà, diventa una chiusura forzata, prematura e insoddisfacente⁴³. Un simile gesto è senza dubbio profondamente significativo, ma in mancanza di tracce esplicite di revisione l’ipotesi di ricondurlo a un deliberato ripensamento dell’opera in forma compiuta si basa solo su un’assenza.

Si può invece individuare almeno un elemento positivo che suggerisce che la revisione in esilio non mirasse affatto a trasformare i primi sei libri in un’opera finita (*fast.* 1.25-26):

si licet et fas est, uates rege uatis habenas,
auspice te felix totus ut annus eat.

Nella nuova dedica a Germanico il poema continua a essere presentato nella sua completezza (*totus ... annus*): al pari della testimonianza dei *Tristia*, questo riferimento non implica che la seconda metà fosse stata effettivamente realizzata, ma mostra come essa restasse parte integrante del progetto⁴⁴.

³⁹ Sul confronto coi finali di altri libri cfr. Martelli 2013: 139-144, Miller 2024.

⁴⁰ Barchiesi 1994: 266, Ursini 2019a: 70-71.

⁴¹ Fantham 1986: 261-262. Sui legami tra Ovidio e la *gens Fabia* cfr. Lewis 2013: 152-162; cfr. anche Rosati 2020: 101-103. I riferimenti ai Fabi sono ricondotti alla revisione da Lefèvre 1980, Fantham 1983: 190, 214-215; *contra* Stok 2018: 445; più sfumato Heinze 1919 [1960]: 339 n. 51. Sul valore del rapporto con Marcia prima e dopo la *relegatio* cfr. Rohr Vio 2017.

⁴² Per la cesura mediana cfr. Volk 1997: 302-305, Pfaff-Reydellet 2007: 677. Sul ‘falso finale’ cfr. Kaesser 2013.

⁴³ Barchiesi 1994: 266 «più che incompleto il poema è, molto precisamente, semicompleto»; cfr. Barchiesi 1994: 272-273, Newlands 1995: 211, 233-234, 235-236.

⁴⁴ Per l’intreccio di piani temporali nella dedica a Germanico cfr. Fantham 1986: 253-254, Green 2004a: 32.

Allo stesso modo, nella revisione persistono anche i rimandi prolettici ai libri successivi al sesto: i *Fasti* si propongono ancora come testo che abbraccia l'intero anno. Inoltre, anziché rimarcare la compiutezza della prima metà, la revisione la lascia invece in uno stato ancora più imperfetto. La riscrittura risulta sistematica solo nel primo libro, ma non interviene su vari brani ormai obsoleti nel resto del poema: il grosso dell'opera continua a rivolgersi ad Augusto, che viene presentato come ancora vivente nella celebrazione del titolo di *pater patriae* (*fast.* 2.119-144), e non vengono aggiornati i riferimenti alla *gens Fabia* e soprattutto a Paolo Fabio Massimo (*fast.* 2.241-242), che nel 14 d.C. era caduto vittima di intrighi politici⁴⁵. A questi elementi negativi si associa quello positivo del raddoppiamento delle storie di Priapo: lo stupro di Lotis (*fast.* 1.391-440) è con buona probabilità un'aggiunta databile alla revisione in esilio e costituisce una rielaborazione della vicenda pressoché identica che ha per protagonista Vesta (*fast.* 6.319-348); la creazione di un così vistoso doppione è stata ricondotta alla *Ringkomposition* tra primo e sesto libro, ma risulta ben più convincente l'ipotesi che il brano di Lotis sia stato composto in sostituzione di quello di Vesta e che il poeta prevedesse di eliminare quest'ultimo durante la riscrittura del sesto libro, momento che però non sembra essere mai arrivato⁴⁶.

In sintesi, la revisione in esilio non riconfigura affatto i primi sei libri in un'opera compiuta nella sua incompletezza, ma ne mette ancor più in evidenza il carattere non finito. Tale prospettiva getta una luce diversa sull'interpretazione dell'interruzione dei *Fasti*: più che un deliberato gesto politico di protesta, che in funzione della nuova dedica a Germanico diventa anche una richiesta di protezione per proseguire il poema, il fatto che l'opera si fermi alla fine di giugno si può leggere come la traccia di una scrittura che semplicemente non è riuscita ad arrivare a compimento, prima a causa della *relegatio*, poi dell'abbandono del progetto in un clima politico mutato oppure per via della morte del poeta⁴⁷. In quest'ottica risulta cruciale la questione della pubblicazione dell'opera: l'idea di un messaggio politico nell'interruzione presuppone una pubblicazione autoriale dei primi sei libri, ma non ci sono tracce di circolazione del poema prima della morte di Ovidio. A differenza dei riferimenti alle *Metamorfosi*, nella poesia dell'esilio non si parla dei *Fasti* come di un testo nella disponibilità dei lettori e le riprese intertestuali nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* sono una base fragile per postularne una diffusione⁴⁸. Non si può escludere invece una pubblicazione postuma⁴⁹.

⁴⁵ Tac. *ann.* 1.5; cfr. *Pont.* 4.6.9-14. Sul caso politico di Fabio Massimo cfr. Barchiesi 1994: 273-274, Newlands 1995: 220-230. Per il ruolo dei Fabi nei *Fasti* cfr. Harries 1991, Barchiesi 1994: 133-141, Schmitzer 2007: 133-138, Fabre-Serris 2013: 90-99, Landolfi 2021. Altri brani inappropriati alla situazione politica post-8 d.C. sono segnalati da Fantham 1986: 258.

⁴⁶ Lefèvre 1976: 50-55, 58-60, 62-63, Fantham 1983: 201-209. Per la compresenza dei due brani cfr. Williams 1991: 196-200, Newlands 1995: 127-145, Murgatroyd 2005: 86-88, Garani 2021. Per un bilancio cfr. Littlewood 2006: 103-105.

⁴⁷ Peeters 1939: 85-87, Herbert-Brown 1994: 206-212 e Herbert-Brown 2002a: 128, AWC 1997: VII, Ursini 2019a: 71.

⁴⁸ Heyworth 2018a: 116-117, Heyworth 2019: 10. Per una circolazione privata cfr. Peeters 1939: 71, Franklins 2022: 686.

⁴⁹ Peeters 1939: 71-72, Bömer 1957a: 19, Ursini 2019a: 62.

In conclusione, il rapporto tra revisione e interruzione nella storia compositiva dei *Fasti* crea una stratificazione complessa e contraddittoria, in cui la revisione non prende solo il posto della prosecuzione, ma risulta essa stessa interrotta. In questo modo l'interpretazione dell'interruzione del poema come gesto deliberato con un preciso significato politico non trova nella riscrittura del poema in esilio una conferma autoriale, bensì un contesto straniante, che la rimette in discussione o almeno la proietta su destinatari e obiettivi diversi. Questo scenario sfumato mette a fuoco i limiti di una lettura dei *Fasti* come opera compiuta nella sua incompletezza e rimette invece al centro della questione l'irriducibile e duplice incompiutezza del testo: lo stato paradossale, incompleto e rivisto, in cui è tramandato il poema calendariale è sia un prodotto dell'esilio, che al pari di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* torna costantemente su se stesso senza mai raggiungere una vera conclusione, sia un tronco con la testa rilavorata, cioè quel che resta del poema gemello delle *Metamorfosi* quando l'esilio spezza il dittico⁵⁰.

⁵⁰ La metafora è ripresa da Barchiesi 1994: 268 «questo torso ha i suoi diritti di essere considerato come un testo». Per incompiutezza e impossibilità della conclusione come tratti caratterizzanti della poesia dell'esilio cfr. Galfré 2023. Sulla durata e sulla fatica della fine nella produzione ovidiana dell'esilio cfr. anche Schwindt 2020.

BIBLIOGRAFIA

- von Albrecht 1990 = M. von Albrecht, *Virgilio e le Metamorfosi di Ovidio*, in *Virgilio e gli Augustei*, a cura di M. Gigante, Napoli 1990: 203-219.
- von Albrecht 2000 = M. von Albrecht, *Ovids Amores und sein Gesamtwerk*, in *WS 113* (2000): 167-180.
- von Albrecht 2014 = M. von Albrecht, *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*, Heidelberg 2014.
- Alfonsi 1960 = L. Alfonsi, *Ovidio nelle Divinae Institutiones di Lattanzio*, in *VChr 14.3* (1960): 170-176.
- Álvarez – Iglesias 2017 = M^a C. Álvarez, R. M^a Iglesias, *Dos tratamientos mitográficos: Metamorfosis y Biblioteca*, in *Paideia 72* (2017): 29-49.
- Ambühl 2004 = A. Ambühl, *Entertaining Theseus and Heracles: the Hecale and the Victoria Berenices ad a diptych*, in *Harder – Regtuit – Wakker 2004*: 23-48.
- Annas 2013 = J. Annas, *Plato's Laws and Cicero's de Legibus*, in *Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the first century BC. New directions for philosophy*, ed. by M. Schofield, Cambridge 2013: 206-224.
- Aresi 2015 = L. Aresi, *Per una riconsiderazione di Ov. Met. III 141-142: uno, nessuno e centomila Atteone*, in *AevAnt 15* (2015): 155-169.
- Aresi 2017 = L. Aresi, *Nel giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg 2017.
- Aresi 2019 = L. Aresi, *La metamorfosi invocata: Ovidio, Pont. 1.2.27-40 e l'impossibile eutanasia dell'esule*, in *Prometheus 45* (2019): 143-161.
- Aresi 2020 = L. Aresi, *Fama storica e fama poetica. Livio e Ovidio alle prese con il mito di Roma*, in *Maia 72.2* (2020): 426-454.
- Aresi 2021 = L. Aresi, *Gattungen im Kreuzfeuer*, in *Möller 2021*: 53-59.
- Aresi 2024 = L. Aresi, *Hippolytus and Egeria in the woods of Aricia (Virgil, Aen. 7.761-82 and Ovid, Met. 15.479-551). Where Greek myth and Italian myth come together*, in *Gale – Chahoud 2024*: 114-125.
- Aronen 1989 = J. Aronen, *Iuturna, Carmenta e Mater Larum. Un rapporto arcaico tra mito, calendario e topografia*, in *Opuscula Instituti Romani Finlandiae 4* (1989): 65-88.
- Arrighetti 1998 = *Esiado, Opere*, testi intr., trad. e comm. da G. Arrighetti, Torino 1998.
- Arrigoni 2011 = G. Arrigoni, *Da dove viene Evandro? Genealogie, topografia e culti in Virgilio*, in *Aevum 85.1* (2011): 43-64.
- Atack 2020 = C. Atack, *'An origin for political culture': Laws 3 as political thought and intellectual history*, in *Polis 37.3* (2020): 468-484.
- Atkins 2013a = J. W. Atkins, *Cicero on politics and the limits of reason. The Republic and Laws*, Cambridge 2013.
- Atkins 2013b = J. W. Atkins, *Cicero on the relationship between Plato's Republic and Laws*, in *Ancient approaches to Plato's Republic*, ed. by A. Sheppard, London 2013: 15-34.
- AWC 1973 = E. H. Alton, D. E. W. Wormell, E. Courtney, *Problems in Ovid's Fasti*, in *CQ 23.1* (1973): 144-151.
- AWC 1977 = E. H. Alton, D. E. W. Wormell, E. Courtney, *A catalogue of the manuscripts of Ovid's Fasti*, in *BICS 24* (1977): 37-63.
- AWC 1997 = *P. Ovidius Naso. Fastorum libri sex, recensuerunt* E. H. Alton, D. E. W. Wormell, E. Courtney, Lipsiae ⁴1997.
- Bach 2020 = S. Bach, *Espace et structure dans les Métamorphoses d'Ovide*, Bordeaux 2020.
- Badura 2021a = C. Badura, *Aitiologie und Antiquarismus*, in *Möller 2021*: 250-254.

- Badura 2021b = C. Badura, *Zeitkonzepte und der römische Kalender*, in Möller 2021: 255-260.
- Badura 2022 = C. Badura, *Ovids Fasti und das kulturelle Wissen des römischen Kalenders*, Heidelberg 2022.
- Baldo 1986 = G. Baldo, *Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio*, in MD 16 (1986): 109-131.
- Baldo 1995 = G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- Barchiesi 1986 = A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio. Continuità delle storie, continuazione dei testi*, in MD 16 (1986): 77-107.
- Barchiesi 1989 = A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in MD 23 (1989): 55-97.
- Barchiesi 1991 = A. Barchiesi, *Discordant Muses*, in PCPhS 37 (1991): 1-21.
- Barchiesi 1993 = A. Barchiesi, *Future reflexive: two modes of allusion and Ovid's Heroides*, in HSCPh 95 (1993): 333-365.
- Barchiesi 1994 = A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma – Bari 1994.
- Barchiesi 1997 = A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori*, in *Metamorfosi. Atti del convegno internazionale di studio (Sulmona, 20-22 novembre 1994)*, a cura di G. Papponetti, Sulmona 1997: 121-141.
- Barchiesi 1999 = A. Barchiesi, *Venus' masterplot: Ovid and the Homeric hymns*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 112-126.
- Barchiesi 2002 = A. Barchiesi, *Martial arts. Mars Ultor in the Forum Augustum: a verbal monument with a vengeance*, in Herbert-Brown 2002b: 1-22.
- Barchiesi 2005 = *Ovidio. Metamorfosi, I: Libri I-II*, saggio introduttivo di C. Segal, trad. di L. Koch, comm. di A. Barchiesi, Milano 2005.
- Barchiesi 2007 = *Ovidio. Metamorfosi, II: Libri III-IV*, trad. di L. Koch, comm. di A. Barchiesi, G. Rosati, Milano 2007.
- Barchiesi 2009a = A. Barchiesi, *Phaethon and the monsters*, in Hardie 2009: 163-188.
- Barchiesi 2009b = A. Barchiesi, *Senatus consultum de Lycaone: Concili degli dei e immaginazione politica nelle Metamorfosi di Ovidio*, in MD 61 (2009): 117-145.
- Barchiesi 2017 = A. Barchiesi, *Colonial readings in Virgilian geopoetics: the Trojans at Buthrotum*, in *Imaging Empire. Political space in Hellenistic and Roman literature*, ed. by V. Rimell, M. Asper, Heidelberg 2017: 151-165.
- Barchiesi 2020 = A. Barchiesi, *Reading metamorphosis in Ovid's Metamorphoses*, in Sharrock – Möller – Malm 2020: 13-30.
- Barchiesi – Hardie 2010 = A. Barchiesi, P. Hardie, *The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio*, in Hardie – Moore 2010: 59-88.
- Bartalucci 1989 = A. Bartalucci, *Il lessico dei catasterismi nel de astronomia di Igino e nei testi omologhi*, in SCO 38 (1989): 353-372.
- Bartenbach 1990 = A. Bartenbach, *Motiv- und Erzählstruktur in Ovids Metamorphosen. Das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen im 5., 10. und 15. Buch von Ovids Metamorphosen*, Frankfurt am Main 1990.
- Bartman 1988 = E. Bartman, *Pendants in Roman sculptural display*, in AJA 92.2 (1988): 211-225
- Bartsch 1994 = S. Bartsch, *Actors in the audience: theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*, Cambridge (MA) – London 1994.
- Bartsch 2006 = S. Bartsch, *The mirror of the self. Sexuality, self-knowledge, and the gaze in the early Roman empire*, Chicago 2006.
- Bärtschi 2019 = A. Bärtschi, *Titanen, Giganten und Riesen im antiken Epos: eine literaturtheoretische Neuinterpretation*, Heidelberg 2019.
- Bassani – Berno 2019 = M. Bassani, F. R. Berno, *The Porticus Liviae in Ovid's Fasti (6.637-648)*, in *The cultural history of Augustan Rome. Texts, monuments, and topography*, ed. by M. P. Loar, S. C. Murray, S. Rebggiani, Cambridge 2019: 103-125.

- Basso 2019 = L. Basso, *Storia di una dea alla ricerca del tempo. Flora e i Ludi Florales nel calendario ovidiano (fast. V 183-378)*, in *Maia* 71.3 (2019): 683-698.
- Basso 2022 = L. Basso, *Dee di maggio. Introduzione e commento a Ovidio, Fasti 5, 1-378*, Alessandria 2022.
- Basso 2023 = L. Basso, *Immagini di grandezza, immagine del potere: su un motivo portante del quinto libro dei Fasti*, in *RCCM* 65.1 (2023): 123-138.
- Battistella 2012 = C. Battistella, *La verità delle Muse: un dittico ovidiano (met. 5, 250-664 e fast. 5, 1-110)*, in *MH* 69.1 (2012): 96-102.
- Batty 2024 = R. Batty, *Rivers as the embodiment of disrupted time. Ovid's Metamorphoses, ecological chronotopes and the apocalypse*, in *Temporalities, texts, ideologies. Ancient and early Modern perspectives*, ed. by B. Xinyue, London 2024: 127-141.
- Bechtold 2011 = C. Bechtold, *Gott und Gestirn als Präsenzformen des toten Kaisers. Apotheose und Katasterismos in der politischen Kommunikation der römischen Kaiserzeit und ihre Anknüpfungspunkte im Hellenismus*, Göttingen 2011.
- Beck 2014 = J.-W. Beck, *Hoc illi praetulit auctor opus. Ovids Amores und die Entwicklung seines weiteren Werkes*, Hildesheim 2014.
- Behm 2022 = T. Behm, *Städte in Ovids Metamorphosen. Darstellung und Funktion einer literarischen Landschaft*, Göttingen 2022.
- Bernabé 2018 = A. Bernabé, *La cosmogonía de las Metamorfosis de Ovidio y las Rapsodias órficas*, in *Emerita* 86.2 (2018): 207-232.
- Berno 2019 = F. R. Berno, *Ovide et la permanence du chaos*, in *Casanova-Robin – Sauron* 2019: 111-132.
- Berno 2023 = F. R. Berno, *From chaos to chaos: Janus in Fasti 1 and the gates of war*, in *Farrell – Miller – Nelis – Schiesaro* 2023: 319-350.
- Berti 2007 = E. Berti, *Scholasticorum studia: Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007.
- Berti 2016a = E. Berti, *Ovidio a scuola: rileggendo Seneca il Vecchio, Controversiae II 2, 8-12*, in *AevAnt* 16 (2016): 7-34.
- Berti 2016b = E. Berti, *Ovidio, Arato e i catasterismi. Mitologia astrale nei Fasti*, in *Paideia* 71.2 (2016): 241-272.
- Berti 2020 = E. Berti, *Il mito di Orione in Arato e nei suoi traduttori latini*, in *Latomus* 79.3 (2020): 595-624.
- Berti 2024 = E. Berti, *Ovidio, Cicerone e il finale delle Metamorfosi*, in *Philologus* 168.2 (2024): 147-167.
- Besson 2016 = G. Besson, *Tractatus fortasse non otiosus: méthode et enjeux du traité du Troisième Mythographe du Vatican*, in *Lyre les mythes. Formes, usages et visées des pratiques mythographiques de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. par A. Zucker, J. Fabre-Serris, J.-Y. Tilliette, G. Besson, Villeneuve d'Ascq 2016: 177-198.
- Besson 2017 = G. Besson, *Écrire après Fulgence: ordre et désordre des mythes chez quelques lecteurs des Mitologiarum libri*, in *Polymnia* 3 (2017): 117-147.
- Bessone 2011 = F. Bessone, *La Tebaide di Stazio. Epica e potere*, Pisa – Roma 2011.
- Bessone 2020 = F. Bessone, *L'illusione del lettore. Aretusa e i suoi racconti in Ovidio, Metamorfosi 5*, in *Dictynna* 17 (2020).
- Bessone 2022 = F. Bessone, *Autofiction al femminile. Arte di raccontare ed effetti di genere in Ovidio*, in *The gendered 'I' in ancient literature. Modelling gender in first-person discourse*, ed. by L. Cordes, T. Fuhrer, Berlin – Boston 2022: 307-328.
- Bettini 1991 = *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, a cura di M. Bettini, Roma – Bari 1991.
- Bettenworth 2009 = A. Bettenworth, *Mythos und Erinnerung in den Fasti. Ovid und der Ursprung des Argeerituals*, in *Mensch – Heros – Gott. Weltentwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*, hrsg. von C. Schmitz, A. Bettenworth, Stuttgart 2009: 103-118.

- Bettenworth 2016 = A. Bettenworth, *Hoc satis in titulo... Studien zu den Inschriften in der römischen Elegie*, Münster 2016.
- Bitto 2019 = G. Bitto, *Alexandrian book division and its reception in Greek and Roman epic*, in Reitz – Finkmann 2019: 133-163.
- Bobonich 2002 = C. Bobonich, *Plato's utopia recast. His later ethics and politics*, Oxford 2002.
- Bocciolini Palagi 1990 = L. Bocciolini Palagi, *Manilio e la pietas eroica di L. Cecilio Metello*, in *Prometheus* 16.3 (1990): 250-256.
- Bömer 1957a = P. Ovidius Naso. *Die Fasten*, hrsg., übers. und komm. von F. Bömer, I: *Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg 1957.
- Bömer 1957b = F. Bömer, *Interpretationen zu den Fasti des Ovid*, in *Gymnasium* 64.1-2 (1957): 112-135.
- Bömer 1958 = P. Ovidius Naso. *Die Fasten*, hrsg., übers. und komm. von F. Bömer, II: *Kommentar*, Heidelberg 1958.
- Bömer 1959 = F. Bömer, *Ovid und die Sprache Vergils*, in *Gymnasium* 66 (1959): 268-288.
- Bömer 1969 = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, I: *Buch I-III*, Heidelberg 1969.
- Bömer 1976a = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, II: *Buch IV-V*, Heidelberg 1976.
- Bömer 1976b = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, III: *Buch VI-VII*, Heidelberg 1976.
- Bömer 1977 = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, IV: *Buch VIII-IX*, Heidelberg 1977.
- Bömer 1980 = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, V: *Buch X-XI*, Heidelberg 1980.
- Bömer 1982 = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, VI: *Buch XII-XIII*, Heidelberg 1982.
- Bömer 1986 = P. Ovidius Naso. *Metamorphosen*, komm. von F. Bömer, VII: *Buch XIV-XV*, Heidelberg 1986.
- Bömer 1988 = F. Bömer, *Über das zeitliche Verhältnis zwischen den Fasten und den Metamorphosen Ovids*, in *Gymnasium* 95.3 (1988): 207-221.
- Bonandini 2020 = A. Bonandini, *Pudore proiecto tua facta loquar. La comunicazione reticente delle eroine pudibundae di Ovidio*, in *AevAnt* 20 (2020): 283-305.
- Bonnet – Bricault 2021 = C. Bonnet, L. Bricault, *Divinità in viaggio. Culti e miti in movimento nel Mediterraneo antico*, Bologna 2021.
- Böttcher 2023 = E. Böttcher, *Ovids Weltgedicht der Metamorphosen. Zur Intertextualität als Multiplikationsfaktor*, Berlin – Boston 2023.
- Boyd 1997 = B. W. Boyd, *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*, Ann Arbor 1997.
- Boyd 2000a = B. W. Boyd, *Celabitur auctor: the crisis of authority and narrative patterning in Ovid, Fasti 5*, in *Phoenix* 54.1-2 (2000): 64-98.
- Boyd 2000b = B. W. Boyd, *Celeus rusticus: a note on Ovidian wordplay in Fasti 4*, in *CPh* 95.2 (2000): 190-193.
- Boyd 2001 = B. W. Boyd, *Arms and the man: wordplay and the catasterism of Chiron in Ovid, Fasti 5*, in *AJPh* 122.1 (2001): 67-80.
- Boyd 2002 = *Brill's companion to Ovid*, ed. by B. W. Boyd, Leiden – Boston 2002.
- Boyd 2003 = B. W. Boyd, *Itala nam tellus Graecia maior erat: "poetic sincretism" and the divinities of Ovid, Fasti 4*, in *Mouseion* 3.1 (2003): 13-35.
- Boyd 2006 = B. W. Boyd, *Two rivers and the reader in Ovid, Metamorphoses 8*, in *TAPhA* 136 (2006): 171-206.
- Boyd 2016 = B. W. Boyd, *Repeat after me. The loves of Venus and Mars in Ars amatoria 2 and Metamorphoses 4*, in Fulkerson – Stover 2016: 47-68.
- Boyd 2019 = B. W. Boyd, *Nescioquid maius: gender, genre, and the repetitions of Ovid's Medea*, in *Dictynna* 16 (2019).
- Boyd 2021 = B. W. Boyd, *Ovid's Homer. Authority, repetition, reception*, Oxford 2021.
- Boyd 2023 = B. W. Boyd, *Supprime, Musa, querellas: Ovid's elegiac Aristaeus*, in Keith – Young Myers 2023: 175-192.
- Boyle 1997 = A. J. Boyle, *Postscripts from the edge: exilic Fasti and imperialised Rome*, in *Ramus* 26.1 (1997): 7-28.

- Boyle 2003 = A. J. Boyle, *Ovid and the monuments. A poet's Rome*, Bendigo 2003.
- Braun 1981 = L. Braun, *Kompositionskunst in Ovids Fasti*, in ANRW II, 31.4 (1981): 2344-2383.
- Brecke 2024 = I. Brecke, *Ovid's Terence. Tradition and allusion in the love elegies and beyond*, Berlin – Boston 2024.
- Bréguet 1969 = E. Bréguet, *Urbi et orbi. Un cliché et un thème*, in *Hommages à Marcel Renard*, éd. par J. Bibauw, Bruxelles 1969: 140-152.
- Bretzigheimer 2001 = G. Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001.
- Briquel 1998 = D. Briquel, *Le personnage de Mézence dans les Fastes: érudition et poésie, ou Ovide entre Verrius Flaccus et Virgile*, in REA 100.3-4 (1998): 401-416.
- Briquel 2007 = D. Briquel, *La transformation d'une tradition chez Virgile: l'exemple de Mezenze*, in AAASzeged 30 (2007): 91-100.
- Briquel 2017 = D. Briquel, *L'analyse de R. Schilling: une remarquable avancée dans l'interprétation de la légende de Romulus*, in *Religions de Rome. Dans le sillage des travaux de R. Schilling*, éd. par N. Belayche, Y. Lehmann, Turnhout 2017: 85-102.
- Brookes 1994 = I. Brookes, *The death of Chiron: Ovid, Fasti 5.379-414*, in CQ 44.2 (1994): 444-450.
- Brugnoli 1991 [1992] = G. Brugnoli, *Anna Perenna*, in Gallo – Nicastrì 1991: 147-168 [rist. in Brugnoli – Stok 1992: 21-45].
- Brugnoli – Stok 1992 = G. Brugnoli – F. Stok, *Ovidius παρωδήσας*, Pisa 1992.
- Buchheit 1966 = V. Buchheit, *Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I*, in Hermes 94.1 (1966): 80-108.
- Buchheit 1993 = V. Buchheit, *Numa – Pythagoras in der Deutung Ovids*, in Hermes 121.1 (1993): 77-99.
- Burke 1974 = P. F. Burke, *Mezentius and the first-fruits*, in Vergilius 20 (1974): 28-29.
- Busti 2017 = F. Busti, *Il mito di Giacinto in Ov. Met. 10, 162-219: metadiegesi e intertestualità*, in MD 78 (2017): 155-181.
- Calzascia 2014 = S. C. Calzascia, *Deification and catasterisms in Ovid's Fasti*, in GIF 66 (2014): 139-162.
- Calzascia 2016 = S. C. Calzascia, *L'atteggiamento di Ovidio verso il mondo greco nei Fasti*, in Paideia 71.2 (2016): 321-338.
- Cameron 1995 = A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton 1995.
- Cameron 2004 = A. Cameron, *Greek mythography in the Roman world*, Oxford 2004.
- Campodonico 2024 = N. Campodonico, *Iulius Montanus' coldness. A note on the literary judgement in Sen. ep. 122.11-13*, in RhM 167.1 (2024): 38-49.
- Canevaro 2015 = L.-G. Canevaro, *Hesiod's Works and Days: how to teach self-sufficiency*, Oxford 2015.
- Casali 1995 = S. Casali, *Altre voci nell'Eneide di Ovidio*, in MD 35 (1995): 59-76.
- Casali 1997a = S. Casali, *Apollo, Ovid, and the foreknowledge of criticism (Ars 2.493-512)*, in CJ 93.1 (1997/1998): 19-27.
- Casali 1997b = S. Casali, *Quaerenti plura legendum: on the necessity of 'reading more' in Ovid's exile poetry*, in Ramus 26.1 (1997): 80-112.
- Casali 1998 = S. Casali, *Ovidio e la prenoscenza della critica: qualche generalizzazione a partire da Heroides 14*, in Philologus 142.1 (1998): 94-113.
- Casali 2004 = S. Casali, *Terre mobili. La topografia di Azio in Virgilio (Aen. 3, 274-389), in Ovidio (Met. 13, 713-715) e in Servio*, in *Hinc Italiae gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel Commento di Servio all'Eneide*, a cura di C. Santini, F. Stok, Pisa 2004: 45-74.
- Casali 2007 = S. Casali, *Correcting Aeneas's voyage. Ovid's commentary on Aeneid 3*, in TAPhA 137.1 (2007): 181-210.
- Casali 2018 = S. Casali, *Ovidio, Virgilio e i Troiani nel Lazio (Met. 14.445-608)*, in Fedeli – Rosati 2018: 351-374.
- Casali 2023a = S. Casali, *The books of Fate: the Venus-Jupiter scene in Ovid's Metamorphoses 15 and its epic models*, in Farrell – Miller – Nelis – Schiesaro 2023: 386-411.

- Casali 2023b = S. Casali, *Cato's Origines and Virgil's Aeneid. The war in Latium and the name of Iulus*, in *Maia* 75.2-3 (2023): 324-338.
- Casamento 2004 = A. Casamento, *Nell'officina del declamatore: Metello e il salvataggio eroico del Palladio (Ov. Fast. 6, 437-454)*, in Landolfi 2004c: 103-116.
- Casanova-Robin 2019 = H. Casanova-Robin, *Poétique des apothéoses dans les Métamorphoses: un transitoire paradoxal?*, in Casanova-Robin – Sauron 2019: 69-88.
- Casanova-Robin – Sauron 2019 = *Ovide, le transitoire et l'éphémère: une exception à l'âge augustéen?*, éd. par H. Casanova-Robin, G. Sauron, Paris 2019.
- Castellani 1980 = V. Castellani, *Two divine scandals: Ovid Met. 2.680 ff. and 4.171 ff. and his sources*, in *TAPhA* 110 (1980): 37-50.
- Ceccarelli 2014 = L. Ceccarelli, *Note sul distico delle Heroides doppie: contributo alla discussione sull'autenticità*, in *MD* 73 (2014): 25-67.
- Ceccarelli 2018 = L. Ceccarelli, *Contributions to the history of the Latin elegiac distich*, Turnhout 2018.
- Chiu 2016 = A. Chiu, *Ovid's women of the year. Narratives of Roman identity in the Fasti*, Ann Arbor 2016.
- Ciccione 2020 = L. Ciccione, *Ut testatur Ovidius: Boccaccio lettore dei commenti alle Metamorfosi*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019. Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo, 12-13 settembre 2019)*, a cura di G. Frosini, Firenze 2020: 77-91.
- Citroni 1995 = M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma – Bari 1995.
- Citti – Ziosi 2007 = F. Citti, A. Ziosi, «*Diptycha ex ebore*»: osservazioni per uno studio lessicale, in *David* 2007: 45-71.
- Clauss 1989 = J. J. Clauss, *The episode of the Lycian farmers in Ovid's Metamorphoses*, in *HSCPh* 92 (1989): 297-314.
- Cole 2004 = T. Cole, *Ovid, Varro, and Castor of Rhodes. The chronological architecture of the Metamorphoses*, in *HSCPh* 102 (2004): 355-422.
- Cole 2008 = T. Cole, *Ovidius Mythistoricus. Legendary time in the Metamorphoses*, Frankfurt am Main 2008.
- Coleman 1971 = R. Coleman, *Structure and intention in the Metamorphoses*, in *CQ* 21.2 (1971): 461-477.
- Conte 1974 = G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974.
- Conte 1991 [2012] = G. B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991 [nuova ed. Pisa 2012].
- Conte 1997 = G. B. Conte, *L'autore nascosto: un'interpretazione del Satyricon*, Bologna 1997.
- Conte 2014 = G. B. Conte, *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa 2014.
- Conte 2022 = G. B. Conte, *I diritti della filologia (e i doveri dell'interprete)*, Roma 2022.
- Conte 2025 = G. B. Conte, «*Come io i miei maggiori, così i minori onorarono me*». *Ovidio e la continuità del nuovo*, in *Critica del testo e dello stile. Saggi sulla poesia latina*, Pisa 2025: 195-205.
- Cordes c.d.s. = L. Cordes, *Ovid's personae and theories of the literary character*, c.d.s.
- Corfiati 2006 = Ludovico Lazzarelli, *De gentiliū deorum imaginibus*, a cura di C. Corfiati, Messina 2006.
- Corre 2021 = N. Corre, *Le cylindre et le silex. Usages rituels des pierres à Rome*, in *Ce que peuvent les pierres. Vie et puissance des matières lithiques entre rites et savoirs*, éd. par T. Galoppin, C. Guillaume-Pey, Liège 2021: 231-251.
- Cossu 2019 = A. Cossu, *Rivalutazione di una variante in Ovidio, fast. I 310, alla luce di un verso tramandato dal florilegio prosodico Exempla diversorum auctorum*, in *Aevum* 93.1 (2019): 191-201.
- Coulson – Levy – Anderson 2022 = F. T. Coulson, H. L. Levy, H. Anderson, *Publius Ovidius Naso, Metamorphoses (Catalogus Translationum et Commentariorum, XII)*, Toronto 2022.
- Coulson – Martina 2021 = *Commentaire vulgate des Métamorphoses d'Ovide. Livres I-V*, éd. crit. par F. T. Coulson, P. A. Martina, trad. de P. A. Martina, C. Wille, Paris 2021.
- Courtney 1993 = *The fragmentary Latin poets*, ed. with comm. by E. Courtney, Oxford 1993.

- Cowan 2011 = R. Cowan, *Passing over Cephisos' grandson: literal praeteritio and the rhetoric of obscurity in Ovid Met. 7.350-93*, in *Ramus* 40.2 (2011): 146-167.
- Cresci Marrone 1993 = G. Cresci Marrone, *Ecumene augustea. Una politica per il consenso*, Roma 1993.
- Cucchiarelli 2001 = A. Cucchiarelli, *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermones*, Pisa 2001.
- Curley 2013 = D. Curley, *Tragedy in Ovid. Theater, metatheater, and the transformation of a genre*, Cambridge 2013.
- D'Alconzo 2014 = N. D'Alconzo, *A diptych by Evantes: Andromeda and Prometheus (Ach. Tat. 3,6-8)*, in *AN* 11 (2014): 75-91.
- Daams 2003 = S. Daams, *Epische und elegische Erzählung bei Ovid: Ars amatoria und Metamorphoses*, München 2003.
- Dain 2005 = P. Dain, *Mythographe du Vatican III. Traduction et commentaire*, Besançon 2005.
- Damon 1990 = C. Damon, *Poem division, paired poems, and Amores 2.9 and 3.11*, in *TAPhA* 120 (1990): 269-290.
- Dance 2020 = C. M. X. Dance, *Laughing with the gods: the tale of Ares and Aphrodite in Homer, Ovid, and Lucian*, in *CW* 113.4 (2020): 405-434.
- Danielewicz 1990 = J. Danielewicz, *Ovid's hymn to Bacchus (Met. 4.11ff.): tradition and originality*, in *Euphrosyne* 18 (1990): 73-84.
- David 2007 = *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari 2007.
- Davis 1977 = J. T. Davis, *Dramatic pairings in the elegies of Propertius and Ovid*, Bern 1977.
- Davis 1980 = G. Davis, *The problem of closure in a carmen perpetuum. Aspects of thematic recapitulation in Ovid Met. 15*, in *GB* 9 (1980): 123-132.
- Davis 2023 = *Ovid, Amores. Book 3*, ed. with an introd., transl. and comm. by P. J. Davis, Oxford 2023.
- De Sanctis 2015 = G. De Sanctis, *La logica del confine. Per un'antropologia dello spazio nel mondo romano*, Roma 2015.
- Degrassi 1963 = A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae, XIII: Fasti et Elogia, 2: Fasti anni Numani et Iuliani*, Roma 1963.
- Delalande 2023a = J. Delalande, *Signaler la variation, annoncer l'innovation: deux marqueurs intertextuels d'Ovide dans la réécriture du rapt de Proserpine (Mét. V, 294-571)*, in *Dictynna* 20 (2023).
- Delalande 2023b = J. Delalande, *Nota cano: adjectifs dénotant la célébrité et innovation narrative chez Ovide*, in *Lalies* 41 (2023): 265-274.
- Delcourt 2001 = A. Delcourt, *Évandre à Rome. Réflexions autour de quatre interprétations de la légende*, in *Latomus* 60.4 (2001): 829-863.
- Della Corte 1971 = F. Della Corte, *La Gigantomachia di Ovidio*, in *Studi filologici e storici in onore di V. De Falco*, Napoli 1971: 435-446.
- Delvigo 2020 = M. L. Delvigo, *Verso Tomi: il poeta epico ritrova l'elegia*, in Möller 2020: 39-55.
- Delvigo 2023 = M. L. Delvigo, *Il passato di Evandro. Colpa, punizione, esilio da Gallo a Ovidio*, in *Maia* 75.2-3 (2023): 398-408.
- Deremetz 2013 = A. Deremetz, *Numa in Augustan poetry*, in Farrell – Nelis 2013: 228-243.
- Derrida 1967 [1969] = J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967 [trad. it. di R. Balzarotti et alii, Milano 1969].
- Dewar 1996 = *Claudian. Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, ed. with introd., transl., and literary comm. by M. Dewar, Oxford 1996.
- Dimatteo 2019 = G. Dimatteo, *Audiatur et altera pars. I discorsi doppi nelle Declamationes minores e in Calpurnio Flacco*, Bologna 2019.
- Dimundo 2000 = R. Dimundo, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari 2000.
- Dolansky 2016 = F. Dolansky, *Rape, the family, and the "Father of the Fatherland" in Ovid, Fasti 2*, in Keith – Edmondson 2016: 39-58.
- Dolansky 2020 = F. Dolansky, *Regal resonances: Ovid, the princeps, and the remote past in Fasti 2, 4, and 6*, in *ICS* 45.1 (2020): 80-108.

- Domenicucci 1991 = P. Domenicucci, *La caratterizzazione astrale delle apoteosi di Romolo ed Ersilia nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Gallo – Nicastri 1991: 221-228.
- Domenicucci 1996 = P. Domenicucci, *Astra Caesarum. Astronomia, astrologia e catasterismo da Cesare a Domiziano*, Pisa 1996.
- Donninelli 2023a = M. Donninelli, *Il Miluus di Ovidio: una stella originale e il suo mito esiodeo*, in MD 90 (2023): 163-187.
- Donninelli 2023b = M. Donninelli, *Un inno per Flora. Ov. Fast. 5, 183-378*, in GIF 75 (2023): 165-186.
- Donninelli 2024a = M. Donninelli, *Ter quinque: tracce di divisione delle Heroides singole in tre libri nella tradizione manoscritta*, in RFIC 152.1 (2024): 101-121.
- Donninelli 2024b = M. Donninelli, *Illa December habet. Sulle tracce dei Saturnalia di Ovidio*, in Maia 76.1 (2024): 96-110.
- Donninelli 2025 = M. Donninelli, *Vates operose dierum. The reception of Hesiod's Works and Days in Ovid's Fasti*, in Mnemosyne [Advance Articles] (2025): 1-25.
- Donninelli c.d.s. (a) = M. Donninelli, *Skywriting under Augustus: catasterism according to Ovid*, in Schwindt c.d.s.
- Donninelli c.d.s. (b) = M. Donninelli, *The timeline and the calendar. Hybridizing time in Ovid's Metamorphoses and Fasti*, in Philbrick – La Barbera c.d.s.
- Döpp 1968 = S. Döpp, *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, diss. München 1968.
- Dumézil 1976 = G. Dumézil, *Virgile, Mézence et les Vinalia*, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à J. Heurgon*, Rome 1976: 253-263.
- Duso 2008 = A. Duso, *Ercole in Ovidio. Modelli culturali e modelli letterari*, in Paideia 63 (2008): 107-124.
- Dyck 2004 = A. R. Dyck, *A commentary on Cicero, De Legibus*, Ann Arbor 2004.
- Dyson 1997 = J. T. Dyson, *Birds, grandfathers, and neoteric sorcery in Aeneid 4.254 and 7.412*, in CQ 47.1 (1997): 314-315.
- Edwards 1996 = C. Edwards, *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge 1996.
- Egelhaaf-Gaiser 2012 = U. Egelhaaf-Gaiser, *Jahresfest am Tiberufer: Anna Perenna und die ‚Topographie der Zeit‘ in Ovids Fasten*, in Mundt 2012: 197-226.
- Eigler 2008 = U. Eigler, *Urbs und Orbis. Rom und sein Reich in der augusteischen Literatur*, in *Dona sunt pulcherrima. Festschrift für R. Rieks*, hrsg. von K. Herrmann, K. Geus, Oberheid 2008: 151-166.
- Elliott 2013 = J. Elliott, *Ennius and the architecture of the Annales*, Cambridge 2013.
- Elsner 2024 = J. Elsner, *Making, replication, and quality in late antique art*, in *Res: Anthropology and Aesthetics* 81-82 (2024): 119-140.
- Enekel 2021 = K. Enekel, *Ludovico Lazzarelli's Lehrgedicht De gentiliū deorum imaginibus*, in *Die Poesie der Dinge. Ziele und Strategien der Wissensvermittlung im lateinischen Lehrgedicht der Frühen Neuzeit*, hrsg. von R. Markevičiūtė, B. Roling, Berlin – Boston 2021: 21-41.
- Enekel 2022 = K. Enekel, *Mythography as Ekphrasis: Ludovico Lazzarelli's De gentiliū deorum imaginibus, and the Poetics of Humanism*, in *Ekphrastic image-making in early Modern Europe, 1500-1700*, ed. by A. J. DiFuria, W. S. Melion, Leiden – Boston 2022: 201-238.
- Esposito 1992 = P. Esposito, *La duplicazione infinita (Ovidio, Met. XI 266-345)*, in *Miscellanea di studi in onore di A. Salvatore*, a cura di E. Flores, A. V. Nazzaro, L. Nicastri, G. Polara, Napoli 1992: 97-107.
- Esposito 1994 = P. Esposito, *La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana*, Napoli 1994.
- Everett Beek 2019 = A. Everett Beek, *How to become a hero: gendering the apotheosis of Ovid's Anna Perenna*, in McIntyre – McCallum 2019: 83-93.
- Fabbri 2019 = L. Fabbri, *Mater florum. Flora e il suo culto a Roma*, Firenze 2019.

- Fabre-Serris 1995 = J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris 1995.
- Fabre-Serris 2003 = J. Fabre-Serris, *La fabrication de l'humain dans les Métamorphoses d'Ovide*, in *EL* 2003/3: 129-152.
- Fabre-Serris 2008 = J. Fabre-Serris, *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes. Essai sur la naissance d'une mythologie des origines en Occident*, Villeneuve d'Ascq 2008.
- Fabre-Serris 2013 = J. Fabre-Serris, *Roman gentes in Ovid's Fasti: the Fabii and the Claudii*, in Farrell – Nelis 2013: 89-106.
- Fabre-Serris 2016 = J. Fabre-Serris, *Jeux et enjeux dans les reconstructions mythographiques des origines chez Virgile et Ovide: les exemples de Faunus et de Pan dans le Latium*, in *Polyhymnia* 2 (2016).
- Fabre-Serris 2020 = J. Fabre-Serris, *Exilés et indigènes dans le Latium originel (Saturne, Évandre, Énée): émigration, identité et culture italique selon l'Ovide des Fastes*, in Möller 2020: 21-38.
- Fantham 1983 = E. Fantham, *Sexual comedy in Ovid's Fasti. Sources and motivation*, in *HSCP* 87 (1983): 185-216.
- Fantham 1986 = E. Fantham, *Ovid, Germanicus and the composition of the Fasti*, in *Papers of the Liverpool Latin Seminar, V (1985)*, ed. by F. Cairns, Liverpool 1986: 243-281.
- Fantham 1992a = E. Fantham, *The role of Evander in Ovid's Fasti*, in *Arethusa* 25.1 (1992): 155-171.
- Fantham 1992b = E. Fantham, *Ceres, Liber, and Flora: georgic and anti-georgic elements in Ovid's Fasti*, in *PCPhS* 38 (1992): 39-56.
- Fantham 1998 = *Ovid. Fasti. Book IV*, ed. by E. Fantham, Cambridge 1998.
- Fantham 2002 = E. Fantham, *The Fasti as a source for women's participation in Roman cult*, in Herbert-Brown 2002b: 23-46.
- Fantuzzi 1980 = M. Fantuzzi, *Ἐκ Διοῦ ἀρχώμεσθα. Arat. Phaen. 1 e Theocr. XVII, 1*, in *MD* 5 (1980): 163-172.
- Farrell 1992 = J. Farrell, *Dialogue of genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (Metamorphoses 13.719-897)*, in *AJPh* 113.2 (1992): 235-268.
- Farrell 1999 = J. Farrell, *The Ovidian corpus: poetic body and poetic text*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 127-141.
- Farrell 2004a = J. Farrell, *Precincts of Venus: towards a prehistory of Ovidian genre*, in *Hermathena* 177-178 (2004-2005): 27-69.
- Farrell 2004b = J. Farrell, *Ovid's Virgilian career*, in *MD* 52 (2004): 41-55.
- Farrell 2008 = J. Farrell, *The six books of Lucretius' De rerum natura: antecedents and influence*, in *Dictynna* 5 (2008).
- Farrell 2009 = J. Farrell, *Ovid's generic transformations*, in Knox 2009b: 370-380.
- Farrell 2013a = J. Farrell, *Complementarity and contradiction in Ovidian mythography*, in *Writing myth: mythography in the Ancient World*, ed. by S. M. Trzaskoma, R. Scott Smith, Leuven – Paris 2013: 223-251.
- Farrell 2013b = J. Farrell, *Camillus in Ovid's Fasti*, in Farrell – Nelis 2013: 57-88.
- Farrell 2020 = J. Farrell, *Ovidian synchronisms*, in *CJ* 115.3-4 (2020): 324-338.
- Farrell 2021 = J. Farrell, *Juno's Aeneid. A battle for heroic identity*, Princeton 2021.
- Farrell – Miller – Nelis – Schiesaro 2023 = *Ovid, death and transfiguration*, ed. by J. Farrell, J. F. Miller, D. Nelis, A. Schiesaro, Leiden – Boston 2023.
- Farrell – Nelis 2013 = *Augustan poetry and the Roman Republic*, ed. by J. Farrell, D. Nelis, Oxford 2013.
- Fedeli 1985 = P. Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle Elegie. Introduzione, testo e commento*, Bari 1985.
- Fedeli – Rosati 2018 = *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del convegno internazionale (Sulmona, 3/6 aprile 2017)*, a cura di P. Fedeli, G. Rosati, Teramo 2018.
- Feeney 1991 = D. Feeney, *The gods in epic. Poets and critics of the classical tradition*, Oxford 1991.

- Feeney 1992 = D. Feeney, *Si licet et fas est: Ovid's Fasti and the problem of free speech under the principate*, in Powell 1992: 1-25.
- Feeney 1998 = D. Feeney, *Literature and religion at Rome: cultures, contexts, and beliefs*, Cambridge 1998.
- Feeney 1999 = D. Feeney, *Mea tempora: patterning of time in the Metamorphoses*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 13-30.
- Feeney 2004 = D. Feeney, *Interpreting sacrificial ritual in Roman poetry: disciplines and their models*, in *Rituals in ink. A conference on religion and literary production in ancient Rome*, ed. by A. Barchiesi, J. Rüpke, S. Stephens, Stuttgart 2004: 1-21.
- Feeney 2007 = D. Feeney, *Caesar's calendar. Ancient time and the beginnings of history*, Berkeley 2007.
- Feeney 2011 = D. Feeney, *Hic finis fandi. On the absence of punctuation for the endings (and beginnings) of speeches in Latin poetic texts*, in *MD* 66 (2011): 45-91.
- Feeney 2020 = D. Feeney, *Forma manet facti (Ov. Fast. 2.379): aetiologies of myth and ritual in Ovid's Fasti and Metamorphoses*, in *CJ* 115.3-4 (2020): 339-366.
- Feldherr 2010 = A. Feldherr, *Playing gods. Ovid's Metamorphoses and the politics of fiction*, Princeton 2010.
- Feldherr 2016 = A. Feldherr, *Nothing like the sun. Repetition and representation in Ovid's Phaethon narrative*, in Fulkerson – Stover 2016: 26-46.
- Feldherr 2020 = A. Feldherr, *Writ in water: seeing time in Ovid's Narcissus episode*, in *Dictynna* 17 (2020).
- Ferrary 1995 = J.-L. Ferrary, *The statesman and the law in the political philosophy of Cicero*, in *Justice and generosity: studies in Hellenistic social and political philosophy*, ed. by A. Laks, M. Schofield, Cambridge 1995: 48-73.
- Fiaschi 2015 = S. Fiaschi, *Genealogia deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze 2015: 171-176.
- Fitzgerald c.d.s. = W. Fitzgerald, *'It's over': a movie cliché in Augustan Rome*, in Schwindt c.d.s.
- Fletcher 2005 = R. Fletcher, *Or such Ovid's Metamorphoses...*, in *Hunter* 2005: 299-319.
- Fletcher 2014 = K. F. B. Fletcher, *Finding Italy. Travel, nation and colonization in Vergil's Aeneid*, Ann Arbor 2014.
- Flores 1995 = E. Flores, *Il poeta Manilio, ultimo degli Augustei, e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastri, Napoli 1995: 27-38.
- Forbes Irving 1990 = P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphoses in Greek myth*, Oxford 1990.
- Fowler 1989 = D. Fowler, *First thoughts on closure: problems and prospects*, in *MD* 22 (1989): 75-122.
- Fowler 1995 = D. Fowler, *From epos to cosmos: Lucretius, Ovid, and the poetics of segmentation*, in *Ethics and rhetoric: classical essays for D. Russell on his seventy-fifth birthday*, ed. by D. C. Innes, H. M. Hine, C. B. R. Pelling, Oxford 1995: 3-18.
- Fowler 1997 = D. Fowler, *On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies*, in *MD* 39 (1997): 13-34.
- Fox 1996 = M. Fox, *Roman historical myths. The regal period in Augustan literature*, Oxford 1996.
- Francesse 2003 = C. Francesse, *Daphne, honor, and aetiological action in Ovid's Metamorphoses*, in *CW* 97.2 (2003/2004): 153-157.
- Franklinos 2022 = T. E. Franklinos, *Ovid's Fasti in exile*, in *CQ* 72.2 (2022): 683-702.
- Franklinos 2024 = T. E. Franklinos, *Trying to make up for lost time with dear friends in Ovid, Tristia 3*, in Franklinos – Ingleheart 2024: 182-209.
- Franklinos – Ingleheart 2024 = *Essays on Propertian and Ovidian elegy. A limping lady for S. Heyworth*, ed. by T. Franklinos, J. Ingleheart, Oxford 2024.
- Fraschetti 1990 = A. Fraschetti, *Roma e il principe*, Roma – Bari 1990.
- Fraschetti 1998 = A. Fraschetti, *Ovidio, i Fabii e la battaglia del Cremera*, in *MEFRA* 110.2 (1998): 737-752.
- Frécaut 1968 = J.-M. Frécaut, *Les transitions dans les Métamorphoses d'Ovide*, in *REL* 46 (1968): 247-263.
- Frécaut 1972 = J.-M. Frécaut, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972.

- Frings 2005 = I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München 2005.
- Fritsen 2000 = A. Fritsen, *Ludovico Lazzarelli's Fasti Christianae Religionis: recipient and context of an Ovidian poem*, in *Myrica. Essays on Neo-Latin literature in memory of J. IJsewijn*, ed. by D. Sacré, G. Tournoy, Leuven 2000: 115-132.
- Fritsen 2015 = A. Fritsen, *Antiquarian voices. The Roman Academy and the commentary tradition on Ovid's Fasti*, Columbus 2015.
- Frontisi-Ducroux – Vernant 1997 = F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris 1997.
- Fucecchi 2004 = M. Fucecchi, *L'orgoglio dei meno grandi: autocoscienza, sagacia e abilità diplomatica di alcune divinità 'minori' dei Fasti*, in Landolfi 2004c: 25-46.
- Fucecchi 2017 = M. Fucecchi, *Carmenta ed Egeria: due ispiratrici silenziose nei Fasti di Ovidio*, in *Dictynna* 14 (2017).
- Fulkerson 2016 = L. Fulkerson, *Ovid: a poet on the margins*, London 2016.
- Fulkerson 2019 = L. Fulkerson, *Numerous Horatius: some thoughts on Ovid and Horace*, in *SyllClass* 30 (2019): 25-48.
- Fulkerson – Stover 2016 = *Repeat performances. Ovidian repetition and the Metamorphoses*, ed. by L. Fulkerson, T. Stover, Madison 2016.
- Fusi 2010 = A. Fusi, *Le Quinquatrus minores e l'esilio dei flautisti (Ovidio Fasti 6, 649-692)*, in *La Bua* 2010b: 113-135.
- Fusillo 1998 [2012] = M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998 [nuova ed. Modena 2012].
- Gadamer 1960 [1983] = H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960 [trad. it. di G. Vattimo, Milano 1983].
- Gadamer 1993 [1995] = H.-G. Gadamer, *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, Tübingen 1993 [trad. it. di R. Dottori, Milano 1995].
- Gagliardi 2022 = P. Gagliardi, *I duelli di Enea contro Mezenzio e Turno*, in *Sileno* 48 (2022): 135-149.
- Galasso 1995 = P. *Ovidii Nasonis Epistolarum ex Ponto liber II*, a cura di L. Galasso, Firenze 1995.
- Galasso 2002 = L. Galasso, *Giove e il fato nel IX libro delle Metamorfosi di Ovidio*, in *MD* 49 (2002): 117-133.
- Galasso 2006a = L. Galasso, *La più antica storia di Roma nelle Metamorfosi di Ovidio (14, 772-804)*, in *Δύνασθαι διδάσκειν. Studi in onore di F. Càssola*, a cura di M. Faraguna, V. Vedaldi Iasbez, Trieste 2006: 261-271.
- Galasso 2006b = L. Galasso, *L'edizione di Richard Tarrant delle Metamorfosi di Ovidio: una discussione*, in *MD* 57 (2006): 105-136.
- Galasso 2008 = L. Galasso, *Pont. 4, 8: il 'proemio al mezzo' dell'ultima opera ovidiana*, in *Dictynna* 5 (2008).
- Galasso 2019 = L. Galasso, *L'uomo che non volle essere re: la storia di Cipo nel XV libro delle Metamorfosi di Ovidio*, in *Pan* 8 (2019): 59-68.
- Galasso 2021 = L. Galasso, *Arrivare a Roma in tempo di epidemia: Esculapio nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Centro e periferia nella letteratura latina di Roma imperiale*, a cura di M. L. Delvigo, Udine 2021: 303-327.
- Galasso 2022a = P. *Ovidio Nasone. Le metamorfosi*, trad. e intr. di G. Paduano, comm. di L. Galasso, apparato iconografico a cura di L. Bianco, I: *Libri 1-7*, Torino 2022.
- Galasso 2022b = P. *Ovidio Nasone. Le metamorfosi*, trad. e intr. di G. Paduano, comm. di L. Galasso, apparato iconografico a cura di L. Bianco, II: *Libri 8-15*, Torino 2022.
- Galasso 2023a = L. Galasso, *Ovidio: guida alle Metamorfosi*, Roma 2023.
- Galasso 2023b = L. Galasso, *Le «risorse pittoriche» dei versi ovidiani nelle Metamorfosi*, in *Paideia* 78 (2023): 551-570.
- Galasso 2023c = L. Galasso, *Elementi ovidiani in Ovidio (?): appunti sull'episodio del lupo in Metamorfosi 11*, in *Studi sull'epica latina in onore di P. Esposito*, a cura di E. M. Auriemma, V. D'Urso, N. Lanzarone, Pisa 2023: 131-139.

- Gale 2000 = M. Gale, *Virgil on the nature of things. The Georgics, Lucretius and the didactic tradition*, Cambridge 2000.
- Gale – Chahoud 2024 = *The Augustan space. The poetics of geography, topography and monumentality*, ed. by M. Gale, A. Chahoud, Cambridge 2024.
- Galfré 2023 = E. Galfré, *Storia di un esule. L'evoluzione della poesia dell'esilio di Ovidio dai Tristia alle Epistulae ex Ponto*, Stuttgart 2023.
- Galinsky 1972 = K. Galinsky, *Hercules Ovidianus (Metamorphoses 9, 1-272)*, in *WS* 85 (1972) 93-116.
- Galinsky 1975 = K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*, Berkeley – Los Angeles 1975.
- Galinsky 1981 = K. Galinsky, *Some aspects of Ovid's golden age*, in *GB* 10 (1981): 193-205.
- Galinsky 1998 = K. Galinsky, *The speech of Pythagoras at Ovid Metamorphoses 15.75-478*, in *Papers of the Leeds Latin Seminar, X* (1998), ed. by F. Cairns, Leeds 1998: 313-336.
- Galinsky 2005 = K. Galinsky, *Vergil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses as world literature*, in *The Cambridge Companion to the age of Augustus*, ed. by K. Galinsky, Cambridge 2005: 340-358.
- Gallo – Nicastri 1991 = *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, a cura di I. Gallo, L. Nicastri, Napoli 1991.
- Galzerano 2019 = M. Galzerano, *La fine del mondo nel De rerum natura di Lucrezio*, Berlin – Boston 2019.
- Ganter 2025 = A. Ganter, *Ambivalent feelings towards the Lupercalia: discussing civilisation in Republican and early Imperial Rome*, in *Mixed feelings. An interdisciplinary phenomenology. Ancient emotions IV*, ed. by D. Cairns, P. Campeggiani, Berlin – Boston 2025: 171-185.
- Ganzenmüller 1911 = C. Ganzenmüller, *Aus Ovids Werkstatt*, in *Philologus* 70.2-3 (1911): 274-311, 397-437.
- Garani 2013 = M. Garani, *Lucretius and Ovid on Empedoclean cows and sheep*, in *Lucretius: poetry, philosophy, science*, ed. by D. Lehoux, A. D. Morrison, A. Sharrock, Oxford 2013: 233-259.
- Garani 2014 = M. Garani, *The figure of Numa in Ovid's Fasti*, in *The philosophizing muse: the influence of Greek philosophy on Roman poetry*, ed. by M. Garani, D. Konstan, Newcastle upon Tyne 2014: 128-160.
- Garani 2017 = M. Garani, *Ovid's temple(s) of Vesta (Fasti 6.249-460)*, in *Time and space in ancient myth, religion and culture*, ed. by A. Bierl, M. Christopoulos, A. Papachrysostomou, Berlin – Boston 2017: 299-314.
- Garani 2021 = M. Garani, *Ovid and the ass (Fast. 1.391-440, 6.319-346)*, in *ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ. Studi in onore di W. Cingano per il suo 70° compleanno*, a cura di E. E. Prodi, S. Vecchiato, Venezia 2021: 457-475.
- Garstad 2022 = B. Garstad, *Mythography in the Latin West*, in *Scott-Smith – Trzaskoma 2022*: 563-578.
- Gärtner 2005 = *Ovid, Epistulae ex Ponto, Book 1*, ed. with introd., transl. and comm. by J. F. Gärtner, Oxford 2005.
- Gärtner 2008 = T. Gärtner, *Die hellenistische Katalogdichtung Phanokles über homosexuelle Liebesbeziehungen. Untersuchungen zur tendenzielle Gestaltung und zum literarischen Nachleben*, in *Mnemosyne* 61.1 (2008): 18-44.
- Gaully 2018 = B. M. Gaully, *Ovids Pythagoras und die Welt der Metamorphosen*, in *GIF* 70 (2018): 127-152.
- Gaully 2021 = B. M. Gaully, *Ovid und Augustus*, in *Möller 2021*: 23-27.
- Gee 2000 = E. Gee, *Ovid, Aratus and Augustus. Astronomy in Ovid's Fasti*, Cambridge 2000.
- Geitner 2021 = P. Geitner, *Anachronismus und Aktualisierung in Ovids Metamorphosen. Eine Ästhetik uneigentlicher Zeitlichkeit*, Berlin – Boston 2021.
- Gesztelyi 1980 = T. Gesztelyi, *Ianus bei Ovid. Bemerkungen zur Komposition der Fasti*, in *ACD* 16 (1980): 53-59.
- Geue 2010 = T. Geue, *Festina lente: progress and delay in Ovid's Fasti*, in *Ramus* 39.2 (2010): 104-129.
- Ghedini – Colpo 2010 = F. Ghedini, I. Colpo, *Mito e razionalità nel cielo di Ovidio*, in *Mensura caeli. Territorio, città, architetture, strumenti. Atti dell'VIII convegno nazionale della Società Italiana di Archeoastronomia (SIA)*, a cura di M. Incerti, Ferrara 2010: 280-306.
- Ghedini – Salvo 2021 = F. Ghedini, G. Salvo, *Ovidio e le stelle. Ovidio tra le stelle*, in *Ovidio e i Fasti. Memorie dall'antico*, a cura di L. Garofalo, F. Ghedini, Venezia 2021: 143-199.

- Ghisalberti 1946 = F. Ghisalberti, *Mediaeval biographies of Ovid*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9 (1946): 10-59.
- Giardina – Galfré 2018 = A. Giardina, E. Galfré, *L'Italia di Ovidio*, in Fedeli – Rosati 2018: 531-560.
- Gibson 1999 = B. Gibson, *Ovid on reading: reading Ovid. Reception in Ovid Tristia II*, in *JRS* 89 (1999): 19-37.
- Gibson 2000 = R. K. Gibson, *Book endings in Greek poetry and Ars amatoria 2 and 3*, in *Mnemosyne* 53.5 (2000): 588-591.
- Gibson 2003 = *Ovid, Ars Amatoria, Book 3*, ed. with introd. and comm. by R. K. Gibson, Cambridge 2003.
- Gibson – Green – Sharrock 2006 = *The Art of Love: bimillennial essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, ed. by R. K. Gibson, S. J. Green, A. Sharrock, Oxford 2006.
- Gildenhard 2013 = I. Gildenhard, *Of Cicero's Plato: fictions, Forms, foundations*, in *Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the first century BC. New directions for philosophy*, ed. by M. Schofield, Cambridge 2013: 225-275.
- Gildenhard – Gotter – Havener – Hodgson 2019 = *Augustus and the destruction of history. The politics of the past in early imperial Rome*, ed. by I. Gildenhard, U. Gotter, W. Havener, L. Hodgson, Cambridge 2019.
- Gildenhard – Zissos 1999a = I. Gildenhard, A. Zissos, *Problems of time in Metamorphoses 2*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 31-47.
- Gildenhard – Zissos 1999b = I. Gildenhard, A. Zissos, 'Somatic economies': *tragic bodies and poetic design in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 162-181.
- Gildenhard – Zissos 2000a = I. Gildenhard, A. Zissos, *Inspirational fictions: autobiography and generic reflexivity in Ovid's poems*, in *G&R* 47.1 (2000): 67-79.
- Gildenhard – Zissos 2000b = I. Gildenhard, A. Zissos, *Ovid's Narcissus (Met. 3.339-510): echoes of Oedipus*, in *AJPh* 121.1 (2000): 129-147.
- Gildenhard – Zissos 2004 = I. Gildenhard, A. Zissos, *Ovid's 'Hecale': deconstructing Athens in the Metamorphoses*, in *JRS* 94 (2004): 47-72.
- Giusti 2023 = E. Giusti, *Virgilian criticism and the intertextual Aeneid*, in *Mnemosyne* 76.5 (2023): 871-895.
- Gladhill 2013 = B. Gladhill, *The domus of Fama and Republican space in Ovid's Metamorphoses*, in Farrell – Nelis 2013: 297-318.
- Goldhill 1995 = S. Goldhill, *Foucault's virginity. Ancient erotic fiction and the history of sexuality*, Cambridge 1995.
- Goode 2012 = E. Goode, *Beyond Persephone: a study of the twice-told tales in Ovid's Fasti and Metamorphoses*, diss. London 2012.
- Gordesiani 1985 = R. Gordesiani, *Zu den Prinzipien der kompositionellen Organisation in Ovids Metamorphosen*, in *Klio* 67 (1985): 198-204.
- Gosling 2002 = A. Gosling, *Sending up the founder: Ovid and the apotheosis of Romulus*, in *Acta Classica* 45 (2002): 51-69.
- Gosling 2003 = A. Gosling, *Rewriting Virgil: Ovid's Mezentius (Fasti 4.877-900)*, in *Literature, Art, History: Studies on Classical Antiquity and Tradition in Honour of W.J. Henderson*, ed. by A. F. Basson, W. J. Dominik, Frankfurt am Main 2003: 61-72.
- Goulon 1978 = A. Goulon, *Les citations des poètes latins dans l'œuvre de Lactance*, in *Lactance et son temps. Recherches actuelles. Actes du IV^e colloque d'études historiques et patristiques (Chantilly, 21-23 septembre 1976)*, éd. par J. Fontaine, M. Perrin, Paris 1978: 107-156.
- Graf 1988 = F. Graf, *Ovide, les Métamorphoses et la véracité du mythe*, in *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, dir. par C. Calame, Lausanne 1988: 57-70.
- Graf 1993 = F. Graf, *Der Mythos bei den Römern. Forschungs- und Problemgeschichte*, in *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, hrsg. von F. Graf, Stuttgart – Leipzig 1993: 25-43.

- Granatelli 1990 = R. Granatelli, *L'in utramque partem disserendi exercitatio nell'evoluzione del pensiero retorico e filosofico dell'Antichità*, in *Vichiana* III ser. 1 (1990): 165-181.
- Granobs 1997 = R. Granobs, *Studien zur Darstellung römischer Geschichte in Ovids Metamorphosen*, Frankfurt am Main 1977.
- Green 2001 = S. J. Green, *Docens poeta: development of the interviewer's skills in Ovid's Fasti*, in *Latomus* 60.3 (2001): 603-612.
- Green 2004a = S. J. Green, *Ovid. Fasti 1: a commentary*, Leiden 2004.
- Green 2004b = S. J. Green, *Playing with marble: the monuments of the Caesars in Ovid's Fasti*, in *CQ* 54.1 (2004): 224-239.
- Green 2008a = S. J. Green, *The expert, the novice, and the exile. A narrative tale of three Ovids in the Fasti*, in Liveley – Salzman-Mitchell 2008: 180-195.
- Green 2008b = S. J. Green, *Save our cows? Augustan discourse and animal sacrifice in Ovid's Fasti*, in *G&R* 55.1 (2008): 39-54.
- Grewing 2017 = F. Grewing, *Der Anfang vom Ende oder das Ende als Anfang? Überlegungen zu closure in Ovids Metamorphosen*, in *Anfänge und Enden: narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos*, hrsg. von C. Schmitz, J. Telg genannt Kortmann, A. Jöne, Heidelberg 2017: 141-168.
- Griffin 1997 = A. H. F. Griffin, *A commentary on Metamorphoses book XI*, in *Hermathena* 162-163 (1997): 1-290.
- Haas 2021 = M. Haas, *Ars und natura*, in Möller 2021: 239-244.
- Habinek 2002 = T. Habinek, *Ovid and empire*, in Hardie 2002c: 46-61.
- Hadjittofi 2018 = F. Hadjittofi, *Midas, the Golden Age trope, and Hellenistic kingship in Ovid's Metamorphoses*, in *AJPh* 139.2 (2018): 277-309.
- Hannah 1998 = R. Hannah, *Games for Mars and the temple of Mars Ultor*, in *Klio* 80.2 (1998): 422-433.
- Harder 1988 = A. Harder, *Callimachus and the Muses: some aspects of narrative technique in Aetia 1-2*, in *Prometheus* 14.1 (1988): 1-14.
- Harder 2012 = *Callimachus. Aetia*, introd., text, transl., and comm. by A. Harder, II: *Commentary*, Oxford 2012.
- Harder – Regtuit – Wakker 2004 = *Callimachus II*, ed. by A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Leuven – Paris 2004.
- Hardie 1983 = P. Hardie, *Atlas and axis*, in *CQ* 33.1 (1983): 220-228.
- Hardie 1985 = P. Hardie, *Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the Shield of Achilles*, in *JHS* 105 (1985): 11-31.
- Hardie 1986 = P. Hardie, *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford 1986.
- Hardie 1990 = P. Hardie, *Ovid's Theban history: the first 'anti-Aeneid'?*, in *CQ* 40.1 (1990): 224-235.
- Hardie 1991 = P. Hardie, *The Janus episode in Ovid's Fasti*, in *MD* 26 (1991): 47-64.
- Hardie 1992 = P. Hardie, *Augustan poets and the mutability of Rome*, in Powell 1992: 59-82.
- Hardie 1993 = P. Hardie, *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge 1993.
- Hardie 1994 = *Virgil. Aeneid. Book IX*, ed. by P. Hardie, Cambridge 1994.
- Hardie 1995 = P. Hardie, *The speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean epos*, in *CQ* 45.1 (1995): 204-214.
- Hardie 1997a = P. Hardie, *Questions of authority: the invention of tradition in Ovid Metamorphoses 15*, in *The Roman cultural revolution*, ed. by T. Habinek, A. Schiesaro, Cambridge 1997: 182-198.
- Hardie 1997b = P. Hardie, *Closure in Latin epic*, in *Classical closure. Reading the end in Greek and Latin literature*, ed. by D. H. Roberts, F. M. Dunn, D. Fowler, Princeton 1997: 139-162.
- Hardie 2002a = P. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.

- Hardie 2002b = P. Hardie, *The historian in Ovid: the Roman history of Metamorphoses 14-15*, in Levene – Nelis 2002: 191-209.
- Hardie 2002c = *The Cambridge companion to Ovid*, ed. by P. Hardie, Cambridge 2002.
- Hardie 2004 = P. Hardie, *Ovidian middles*, in *Middles in Latin poetry*, ed. by S. Kyriakidis, F. De Martino, Bari 2004: 151-182.
- Hardie 2005 = P. Hardie, *The Hesiodic Catalogue of Women and Latin poetry*, in Hunter 2005: 287-298.
- Hardie 2007 = P. Hardie, *Phrygians in Rome / Romans in Phrygia*, in *Tra Oriente e Occidente. Greci e Romani in Asia Minore. Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 28-30 settembre 2006)*, a cura di G. Urso, Pisa 2007: 93-103.
- Hardie 2008 = P. Hardie, *Lucretian multiple explanations and their reception in Latin didactic and epic*, in *Lucrezio, la natura e la scienza*, a cura di M. Beretta, F. Citti, Firenze 2008: 69-96.
- Hardie 2009 = *Paradox and the marvellous in Augustan literature and culture*, ed. by P. Hardie, Oxford 2009.
- Hardie 2012 = P. Hardie, *Rumour and renown. Representations of Fama in Western literature*, Cambridge 2012.
- Hardie 2015 = *Ovidio. Metamorfosi, VI: Libri XIII-XV*, trad. di G. Chiarini, comm. di P. Hardie, Milano 2015.
- Hardie 2022 = P. Hardie, *Celestial aspirations. Classical impulses in British poetry and art*, Princeton 2022.
- Hardie 2023 = P. Hardie, *Apotheoses of the poet*, in Farrell – Miller – Nelis – Schiesaro 2023: 412-427.
- Hardie – Barchiesi – Hinds 1999 = *Ovidian transformations: essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, ed. by P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge 1999.
- Hardie – Moore 2010 = *Classical literary careers and their reception*, ed. by P. Hardie, H. Moore, Cambridge 2010.
- Harries 1989 = B. Harries, *Causation and the authority of the poet in Ovid's Fasti*, in *CQ* 39.1 (1989): 164-185.
- Harries 1990 = B. Harries, *The spinner and the poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses*, in *PCPhS* 36 (1990): 64-82.
- Harries 1991 = B. Harries, *Ovid and the Fabii: Fasti 2.193-474*, in *CQ* 41.1 (1991): 150-168.
- Harrison 1991 = *Vergil, Aeneid 10*, with introd., transl. and comm. by S. J. Harrison, Oxford 1991.
- Harrison 2002 = S. J. Harrison, *Ovid and genre: evolutions of an elegist*, in Hardie 2002c: 79-94.
- Harrison 2010 = S. J. Harrison, *There and back again: Horace's literary career*, in Hardie – Moore 2010: 39-58.
- Harrison 2017 = S. J. Harrison, *The chronology of Ovid's career*, in *Dicite, Pierides: Classical studies in honour of S. Kyriakidis*, ed. by A. N. Michalopoulos, S. Papaioannou, A. Zissos, Newcastle upon Tyne 2017: 188-201.
- Harrison – Frangoulidis – Papanghelis 2018 = *Intratextuality and Latin literature*, ed. by S. J. Harrison, S. Frangoulidis, T. D. Papanghelis, Berlin – Boston 2018.
- Haß = C. D. Haß, *Wissen und Didaxe*, in Möller 2021: 276-280.
- Haubold 2005 = J. Haubold, *Heracles in the Hesiodic Catalogue of Women*, in Hunter 2005: 85-98.
- Haubold 2010 = J. H. Haubold, *Shepard, farmer, poet, sophist: Hesiod on his own reception*, in *Plato and Hesiod*, ed. by G. R. Boys-Stones, Oxford 2010: 11-30.
- Häußler 1999 = R. Häußler, *Rund ums Dreieck: Ovid über Mars, Venus und Vulcan*, in Schubert 1999: 205-236.
- Heinze 1919 [1960] = R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, in *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse*, 71.7 (1919) [rist. in *Vom Geist des Römertums. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von E. Burck, Stuttgart 1960: 308-403].
- Helzle 1993 = M. Helzle, *Ovid's cosmogony. Metamorphoses 1.5-88 and the traditions of ancient poetry*, in *Papers of the Leeds Latin Seminar, VII (1993)*, ed. by F. Cairns, M. Heath, Leeds 1993: 123-134.
- Henderson 1991 = J. Henderson, *Wrapping up the case: reading Ovid, Amores, 2, 7 (+8), I*, in *MD* 27 (1991): 37-88.
- Henderson 1992 = J. Henderson, *Wrapping up the case: reading Ovid, Amores, 2, 7 (+8), II*, in *MD* 28 (1992): 27-83.
- Henderson 2000 = J. Henderson, *The Camillus factory: per astra ad Ardeam*, in *Ramus* 29.1 (2000): 1-26.
- Herbert-Brown 1994 = G. Herbert-Brown, *Ovid and the Fasti. A historical study*, Oxford 1994.
- Herbert-Brown 2002a = G. Herbert-Brown, *Ovid and the stellar calendar*, in Herbert-Brown 2002b: 101-128.

- Herbert-Brown 2002b = *Ovid's Fasti: historical readings at its bimillennium*, ed. by G. Herbert-Brown, Oxford 2002.
- Hernández Lobato 2018 = J. Hernández Lobato, *Late antique metamorphoses: Ausonius' Mosella and Fulgentius' Mythologies as Ovidian revisitations*, in *Ovid in Late Antiquity*, ed. by F. E. Consolino, Turnhout 2018: 237-266.
- Herter 1941 = H. Herter, *Ovids Persephone-Erzählungen und ihre hellenistischen Quellen*, in *RhM* 90.3 (1941): 236-268.
- Herter 1948 = H. Herter, *Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen*, in *AJPh* 69.2 (1948): 129-148.
- Heyworth 1994 = S. J. Heyworth, *Some allusions to Callimachus in Latin poetry*, in *MD* 33 (1994): 51-79.
- Heyworth 2004 = S. J. Heyworth, *Looking into the river: literary history and interpretation in Callimachus, Hymns 5 and 6*, in Harder – Regtuit – Wakker 2004: 139-159.
- Heyworth 2016 = S. J. Heyworth, *Authenticity and other textual problems in Heroides 16*, in *Latin literature and its transmission. Papers in honour of M. Reeve*, ed. by R. Hunter, S. P. Oakley, Cambridge 2016: 142-170.
- Heyworth 2018a = S. J. Heyworth, *Editing and interpreting Ovid's Fasti: text, date, form*, in Rivero – Álvarez – Iglesias – Estévez 2018: 103-120.
- Heyworth 2018b = S. J. Heyworth, *Some polyvalent intra- and inter-textualities in Fasti 3*, in Harrison – Frangoulidis – Papanghelis 2018: 273-287.
- Heyworth 2019 = *Ovid. Fasti. Book III*, ed. by S. J. Heyworth, Cambridge 2019.
- Heyworth 2024 = S. J. Heyworth, *locum tua tempora poscunt. Topography in Ovid's Fasti*, in Gale – Chahoud 2024: 126-145.
- Hilton 2024 = J. L. Hilton, *A commentary on books 3 and 4 of Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Leiden – Boston 2024.
- Hinds 1985 = S. Hinds, *Booking the return trip: Ovid and Tristia 1*, in *PCPhS* 31 (1985): 13-32.
- Hinds 1987a = S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge 1987.
- Hinds 1987b = S. Hinds, *Generalizing about Ovid*, in *Ramus* 16.1-2 (1987): 4-31.
- Hinds 1992 = S. Hinds, *Arma in Ovid's Fasti. Part 1: Genre and mannerism. Part 2: Genre, Romulean Rome and Augustan ideology*, in *Arethusa* 25.1 (1992): 81-112, 113-153.
- Hinds 1993 = S. Hinds, *Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine*, in *MD* 30 (1993): 9-47.
- Hinds 1998 = S. Hinds, *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge 1998.
- Hinds 1999 = S. Hinds, *After exile: time and teleology from Metamorphoses to Ibis*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 48-67.
- Hinds 2005 = S. Hinds, *Dislocations of Ovidian time*, in Schwindt 2005: 203-230.
- Hinds 2020 = S. Hinds, *In and out of Latin: diptych and virtual dyptich in Marvell, Milton, Du Bellay and others*, in *Conversations. Classical and Renaissance intertextuality*, ed. by S. Pugh, Manchester 2020: 55-90.
- Hine 2004 = H. M. Hine, *Interpretatio stoica of Senecan tragedy*, in *Sénèque le tragique*, éd. par M. Billerbeck, E. A. Schmidt, Vandœuvres – Genève 2004: 173-220.
- Hines 2024 = C. Hines, *Materna tempora: Gestational time and the Ovidian poetics of delay*, in *Making time of Greek and Roman literature*, ed. by K. Gilhuly, J. P. Ulrich, London – New York 2024: 84-102.
- Hirt 2022 = M. Hirt, *Die Festdarstellungen in Ovids Fasti*, Stuttgart 2022.
- Hiscock 2024 = M. Hiscock, *The metamorphosis of the ships and the apotheosis of Aeneas*, in *MD* 93 (2024): 63-115.
- Hofmann 1986 = H. Hofmann, *Ovid's Metamorphoses. Carmen perpetuum, carmen deductum*, in *Papers of the Liverpool Latin Seminar, V (1985)*, ed. by F. Cairns, Liverpool 1986: 223-241.
- Hollis 1970 = *Ovid, Metamorphoses. Book VIII*, ed. with an intr. and comm. by A. S. Hollis, Oxford 1970.
- Hollis 2007 = *Fragments of Roman poetry, c. 60 BC – AD 20*, ed. with intr., transl., and comm. by A. S. Hollis, Oxford 2007.
- Holtzmann 1984 = B. Holtzmann, *Asklepios*, in *LIMC* II (1984): 863-897.

- Holzberg 1988 = N. Holzberg, *Ovids ‚Babyloniaka‘ (Met. 4, 55-166)*, in *WS 101 (1988)*: 265-277.
- Holzberg 1990 = N. Holzberg, *Ovids Version der Ehebruchsnovelle von Ares und Aphrodite (Hom. Od. θ 266-366) in der Ars Amatoria (II 561-592)*, in *WJA 16 (1990)*: 135-152.
- Holzberg 1997 = N. Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.
- Holzberg 1998 = N. Holzberg, *Ter quinque uolumina as carmen perpetuum: the division into books in Ovid's Metamorphoses*, in *MD 40 (1998)*: 77-98.
- Holzberg 1999 = N. Holzberg, *Apollo erste Liebe und die Folgen: Ovids Daphne-Erzählung als Programm für Werke und Wirkung*, in *Gymnasium 106.4 (1999)*: 317-334.
- Holzberg 2006 = N. Holzberg, *Staging the reader response: Ovid and his 'contemporary audience' in Ars and Remedia*, in Gibson – Green – Sharrock 2006: 40-53.
- Holzberg 2012 = N. Holzberg, *Der «Böse» und die Augusteer: Cacus bei Livius, Vergil, Properz und Ovid*, in *Gymnasium 119.5 (2012)*: 449-462.
- Hopkinson 2000 = *Ovid, Metamorphoses. Book XIII*, ed. by N. Hopkinson, Cambridge 2000.
- Horsfall 1989 = N. Horsfall, *Aeneas the colonist*, in *Vergilius 35 (1989)*: 8-27.
- Horsfall 1990 = N. Horsfall, *Virgil and the illusory footnote*, in *Papers of the Leeds international Latin seminar, VI (1990)*, ed. by F. Cairns, M. Heath, Leeds 1990: 49-63.
- Hübner 1999 = W. Hübner, *Zur paarweise Anordnung der Monate in Ovids Fasten*, in Schubert 1999: 539-557.
- Hübner 2010 = W. Hübner, *Manilius. Astronomica, Buch V, 1: Einführung, Text und Übersetzung*, Berlin – Boston 2010.
- Hunter 2005 = *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and reconstructions*, ed. by R. Hunter, Cambridge 2005.
- Huskey 2005 = S. J. Huskey, *Quaerenti plura legendum: Ovid on the necessity of reading (Tr. I, 1, 21-22)*, in *Studies in Latin literature and Roman history, XII*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 2005: 234-249.
- Huskey 2006 = S. J. Huskey, *Ovid's Metamorphoses in Tristia I, 1*, in *Studies in Latin literature and Roman history, XIII*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 2006: 335-357.
- Hutchinson 2008 = G. Hutchinson, *Talking books. Readings in Hellenistic and Roman books of poetry*, Oxford 2008.
- Hutchinson 2011 = G. Hutchinson, *Telling tales: Ovid's Metamorphoses and Callimachus*, in *Culture in pieces. Essays on ancient texts in honour of P. Parsons*, ed. by D. Obbink, R. Rutherford, Oxford 2011: 239-261.
- Ingleheart 2010 = J. Ingleheart, *A commentary on Ovid, Tristia, book 2*, Oxford 2010.
- Ingleheart 2024 = J. Ingleheart, *Reading sex in Amores 1.4 and 1.5: repetition, coupling, and Ovidian erotics*, in Franklino – Ingleheart 2024: 87-105.
- Innes 1979 = D. C. Innes, *Gigantomachy and natural philosophy*, in *CQ 29.1 (1979)*: 165-171.
- Isler 1981 = H. P. Isler, *Acheloos in LIMC I (1981)*: 12-36.
- Jacquier 2025 = J. A. Jacquier, *Maniera. Eine andere Geschichte der Literatur in Rom*, Heidelberg 2025.
- Jäger 1967 = K. Jäger, *Zweigliedrige Gedichte und Gedichtpaare bei Properz und in Ovids Amores*, diss. Tübingen 1967.
- James 1995 = S. L. James, *Establishing Rome with the sword: condere in the Aeneid*, in *AJPh 116.4 (1995)*: 623-637.
- James 2016 = S. L. James, *Rape and repetition in Ovid's Metamorphoses*, in Fulkerson – Stover 2016: 154-175.
- Janan 1994 = M. Janan, *“There beneath the Roman ruin where the purple flowers grow”: Ovid's Minyeides and the feminine imagination*, in *AJPh 115.3 (1994)*: 427-448.
- Janka 1997 = M. Janka, *Ovid, Ars amatoria, Buch 2. Kommentar*, Heidelberg 1997.
- Janka – Schmitzer – Seng 2007 = *Ovid. Werk – Kultur – Wirkung*, hrsg. von M. Janka, U. Schmitzer, H. Seng, Darmstadt 2007.
- Johnson 1996a = W. R. Johnson, *The rapes of Callisto*, in *CJ 92.1 (1996)*: 9-24.

- Johnson 1996b = P. J. Johnson, *Constructions of Venus in Ovid's Metamorphoses V*, in *Arethusa* 29.1 (1996): 125-149.
- Johnson 2008 = P. J. Johnson, *Ovid before exile. Art and punishment in the Metamorphoses*, Madison 2008.
- Jolivet 2006 = J.-C. Jolivet, *Nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat. Picus, ses statues et ses temples, dans l'Énéide et les Métamorphoses*, in *Aere perennius. Hommage à H. Zehnacker*, éd. par J. Champeaux – M. Chassignet, Paris 2006: 489-502.
- Jouteur 2001 = I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain – Paris 2001.
- Junod 1991 = H. Junod, *Barbarus ensis (Met. 14, 574) ou les ambiguïtés de l'Énéide ovidienne*, in *EL* 1991/2: 43-75.
- Kaesser 2013 = C. Kaesser, *False closure and deception*, in *The door ajar. False closure in Greek and Roman literature and art*, ed. by F. F. Grewing, B. Acosta-Hughes, A. Kirichenko, Heidelberg 2013: 29-42.
- Kardos 2006 = M.-J. Kardos, *Topographie et poésie dans les Fastes d'Ovide*, in *Aere perennius. En hommage à H. Zehnacker*, éd. par J. Champeaux, M. Chassignet, Paris 2006: 213-226.
- Keegan 2002 = P. M. Keegan, *Seen, not heard: feminea lingua in Ovid's Fasti and the critical gaze*, in *Herbert-Brown 2002b*: 129-153.
- Keith 1992 = A. Keith, *The play of fictions. Studies in Ovid's Metamorphoses book 2*, Ann Arbor 1992.
- Keith 1994 = A. Keith, *Corpus eroticum: elegiac poetics and elegiac puellae in Ovid's Amores*, in *CW* 88.1 (1994): 27-40.
- Keith 2001 = A. Keith, *Etymological wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (Met. 4.55-166)*, in *CQ* 51.1 (2001): 309-312.
- Keith 2002 = A. Keith, *Sources and genres in Ovid's Metamorphoses 1-5*, in *Boyd 2002*: 235-269.
- Keith 2010 = A. Keith, *Dionysiac theme and dramatic allusion in Ovid's Metamorphoses 4*, in *Beyond the fifth century. Interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*, ed. by I. Gildenhard, M. Revermann, Berlin – New York 2010: 187-217.
- Keith – Edmondson 2016 = *Roman literary cultures: domestic politics, revolutionary poetics, civic spectacle*, ed. by A. Keith, J. Edmondson, Toronto 2016.
- Keith – Young Myers 2023 = *Vergil and elegy*, ed. by A. Keith, M. Young Myers, Toronto 2023.
- Kelly 2014 = P. Kelly, *Voices within Ovid's house of Fama*, in *Mnemosyne* 67.1 (2014): 65-92.
- Kelly 2018 = P. Kelly, *Compounding compound creatures: the catalogue of hybrids in Tristia 4.7 and Empedocles*, in *Mnemosyne* 71.4 (2018): 667-687.
- Kelly 2022 = P. Kelly, *Cosmic artistry in Ovid and Plato*, in *Williams – Volk 2022*: 207-225.
- Kelly 2025 = P. Kelly, *Ovid and Plato. Disturbing realities*, Cambridge 2025.
- Kenney 1976 = E. J. Kenney, *Ovidius prooemians*, in *PCPhS* 22 (1976): 46-53.
- Kenney 1996 = *Ovid, Heroides XVI-XXI*, ed. by E. J. Kenney, Cambridge 1996.
- Kenney 2002 = E. J. Kenney, *Ovid's language and style*, in *Boyd 2002*: 27-89.
- Kenney 2005 = E. J. Kenney, *On the number of books in Ovid's Metamorphoses: a postscript*, in *CQ* 55.2 (2005): 650.
- Kenney 2009 = E. J. Kenney, *The Metamorphoses: a poet's poem*, in *Knox 2009b*: 140-153.
- Kenney 2011 = *Ovidio. Metamorfosi, IV: Libri VI-IX*, trad. di G. Chiarini, comm. di E. J. Kenney, Milano 2011.
- Kimpton c.d.s. = F. Kimpton, *Finding time in Ovid's Metamorphoses*, in *Philbrick – La Barbera c.d.s.*
- Kirstein 2002 = R. Kirstein, *Companion pieces in the Hellenistic epigram*, in *Hellenistic epigrams*, ed. by A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Leuven 2002: 113-135.
- Kirstein 2019 = R. Kirstein, *New borders of fiction? Callimachean aetiology as a narrative device in Ovid's Metamorphoses*, in *Callimachus revisited. New perspectives in Callimachean scholarship*, ed. by J. J. H. Klooster, A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Leuven 2019: 193-219.
- Kirstein 2021 = R. Kirstein, *Half heroes? Ambiguity in Ovid's Metamorphoses*, in *Strategies of ambiguity in Ancient literature*, ed. by M. Vöhler, T. Fuhrer, S. Frangoulidis, Berlin – Boston 2021: 157-173.

- Kirstein 2022 = R. Kirstein, *Paires d'épigrammes / Companion pieces*, in *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, éd. par C. Urlacher-Becht, Turnhout 2022: 1105-1108.
- Klein 2005 = F. Klein, *Rursus pomi iactu remorata secundi (Met. X, 671). La mora et la poétique ovidienne de la brièveté*, in *Dyctinna 2* (2005).
- Klein 2009 = F. Klein, *Prodigiosa mendacia uatum: responses to the marvellous in Ovid's narrative of Perseus (Metamorphoses 4-5)*, in Hardie 2009: 189-212.
- Klein 2016a = F. Klein, *Duplications: échos et répétitions, de Narcisse à Orphée*, in *RPh 90.2* (2016): 47-66.
- Klein 2016b = F. Klein, *Des andriantopoiika de Posidippe à la galerie de statues de Persée. L'épigramme 64 A.-B. et les Métamorphoses d'Ovide*, in *Dictynna 13* (2016).
- Klein 2022 = F. Klein, *Carmen perpetuum deducere? Retour sur le programme callimachéen du proème des Métamorphoses*, in *Dictynna 19* (2022).
- Klosko 2006 = G. Klosko, *The development of Plato's political theory*, Oxford ²2006.
- Knauer 1979 = G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen ²1979.
- Knox 1986 = P. E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*, Cambridge 1986.
- Knox 2004 = P. E. Knox, *The poet and the second prince: Ovid in the age of Tiberius*, in *MAAR 49* (2004): 1-20.
- Knox 2009a = P. E. Knox, *Texts and topography*, in *CQ 59.2* (2009): 658-664.
- Knox 2009b = *A companion to Ovid*, ed. by P. E. Knox, Chichester 2009.
- Knox 2016 = P. E. Knox, *Metamorphoses in a cold climate*, in Fulkerson – Stover 2016: 176-195.
- Koning 2010 = H. H. Koning, *Hesiod: the other poet. Ancient reception of a cultural icon*, Leiden – Boston 2010.
- Korenjak 2004 = M. Korenjak, *Vom «primus amor» zur «fama perennis»: Amores 1 in den Metamorphosen*, in *WJA 28* (2004): 85-90.
- Korenjak 2007 = M. Korenjak, *Von den Metamorphosen zum Brief an Augustus: Ovids ‚horazische Periode‘*, in Janka – Schmitzer – Seng 2007: 239-256.
- Kovacs 1987 = D. Kovacs, *Ovid, Metamorphoses 1.2*, in *CQ 37.2* (1987): 458-465.
- Krasne 2016 = D. Krasne, *Succeeding succession. Cosmic and earthly succession in the Fasti and Metamorphoses*, in Fulkerson – Stover 2016: 125-153.
- Krasne 2022 = D. A. Krasne, *Some say the world will end in fire. Philosophizing the Memnonides in Ovid's Metamorphoses*, in Williams – Volk 2022: 226-247.
- Krassowsky 1897 = W. Krassowsky, *Ovidius quomodo in isdem fabulis enarrandis a se ipso discrepauerit*, diss. Königsberg 1897.
- Krupp 2009 = J. Krupp, *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Heidelberg 2009.
- Kutzko 2006 = D. Kutzko, *The major importance of a minor poet: Herodas 6 and 7 as a quasi-dramatic diptych*, in *Beyond the canon*, ed. by A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Leuven 2006: 167-183.
- Kyriakidis 2002 = S. Kyriakidis, *The Alban kings in the Metamorphoses: an Ovidian catalogue and its historiographical models*, in Levene – Nelis 2002: 211-229.
- Kyriakidis 2006 = S. Kyriakidis, *From the Metamorphoses to the Fasti: catalogues of proper names*, in *What's in a name? The significance of proper names in classical Latin literature*, ed. by J. Booth, R. Maltby, Swansea 2006: 101-119.
- La Bua 1999 = G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo (FG) 1999.
- La Bua 2010a = G. La Bua, *Minerva Capta (Ovidio Fasti 3, 809-848)*, in La Bua 2010b: 51-63.
- La Bua 2010b = *Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio*, a cura di G. La Bua, Pisa 2010.
- La Penna 1979 = A. La Penna, *Gusto modernizzante e modello arcaico nell'etica dell'eros di Ovidio*, in *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979: 181-205.

- La Penna 1980 = A. La Penna, *Mezenzio: una tragedia della tirannia e del titanismo antico*, in *Maia* 32.1 (1980): 3-30.
- La Penna 1985 = A. La Penna, *Ille ego qui quondam e i ricordati editoriali nell'antichità*, in *SIFC* III ser. 3.1 (1985): 76-91.
- Labate 1977 = M. Labate, *Tradizione elegiaca e società galante negli Amores*, in *SCO* 27 (1977): 283-339.
- Labate 1984 = M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.
- Labate 1990 = M. Labate, *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*, in *Storia di Roma*, II.1: *La repubblica imperiale*, a cura di A. Schiavone, Torino 1990: 923-965.
- Labate 1999 = M. Labate, *Μετὰβασίς εἰς ἄλλο γένος. La poétique de l'épigramme et la carrière poétique d'Ovide*, in *Épigramme et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours). En hommage à S. Viarre*, éd. par J. Fabre-Serris, A. Deremetz, Lille 1999: 127-143.
- Labate 2003 = M. Labate, *La tecnica e la forza: interpretazioni ovidiane del ratto delle Sabine*, in *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 25-26 novembre 2002)*, a cura di A. Casanova, P. Desideri, Firenze 2003: 221-245.
- Labate 2006 = M. Labate, *Erotic aetiology: Romulus, Augustus, and the rape of the Sabine women*, in Gibson – Green – Sharrock 2006: 194-215.
- Labate 2010a = M. Labate, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa – Roma 2010.
- Labate 2010b = M. Labate, *L'esemplarità del passato: strategie di destabilizzazione nei Fasti di Ovidio*, in *La Bua* 2010b: 37-50.
- Labate 2012 = M. Labate, *Prospettive ovidiane per la città imperiale*, in *Mundt* 2012: 227-238.
- Labate 2018 = M. Labate, *Storie dell'altro mondo: l'Oriente nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Rivero – Álvarez – Iglesias – Estévez* 2018: 169-186.
- Labate 2019 = M. Labate, *Instabilité de l'individu, stabilité du monde: Ovide et le projet augustéen*, in *Casanova-Robin – Sauron* 2019: 273-293.
- Labate 2020a = M. Labate, *Costruire una carriera poetica: la presunta Gigantomachia di Ovidio*, in *Fructibus construere folia. Omaggio a V. Perrone Compagni*, a cura di G. Garelli, A. Rodolfi, Firenze 2020: 407-425.
- Labate 2020b = M. Labate, *Trimalchio mythographus*, in *Petronio. Ricostruzioni e interpretazioni*, a cura di G. Vannini, G. Zago, Pisa 2020: 89-112.
- Labate 2020c = M. Labate, *Le imprese degli eroi: strutture catalogiche nell'Eneide e nelle Metamorfosi*, in *Dictynna* 17 (2020).
- Labate 2020d = M. Labate, *La carriera spezzata: letteratura e potere nell'autodifesa ovidiana*, in *Möller* 2020: 77-95.
- Laks 1990 = A. Laks, *Legislation and demiurgy: on the relationship between Plato's Republic and Laws*, in *ClAnt* 9.2 (1990): 209-229.
- Laks 2022 = A. Laks, *Plato's second Republic. An essay on the Laws*, Princeton 2022.
- Landolfi 1993 = L. Landolfi, *Andromeda: intreccio di modelli e punti di vista in Manilio*, in *GIF* 45.2 (1993): 171-194.
- Landolfi 1994 = L. Landolfi, *Europa: da Mosco a Ovidio*, in *BStudLat* 24.2 (1994): 500-526.
- Landolfi 1996 = L. Landolfi, *Il volo di Dike (da Arato a Giovenale)*, Bologna 1996.
- Landolfi 1997 = L. Landolfi, *Le molte Ariadne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in Her. 10; Ars 1, 525-564; Met. 8, 172-182; Fast. 3, 459-516*, in *QUCC* 57.3 (1997): 139-172.
- Landolfi 2003a = L. Landolfi, *Ovidio, Aristeo e i 'ritocchi' della bugonia (Fast. 1, 363-380)*, in *Pan* 21 (2003): 177-189.
- Landolfi 2003b = L. Landolfi, *Integra prata. Manilio: i proemi*, Bologna 2003.
- Landolfi 2004a = L. Landolfi, *Lucrezia, animi matrona virilis. Trasmutazioni di un paradigma elegiaco*, in *Landolfi* 2004c: 81-102.
- Landolfi 2004b = L. Landolfi, *Ovidio, Manilio e le laudes astronomiae*, in *Vichiana* 6.2 (2004): 232-252.

- Landolfi 2004c = *Nunc teritur nostris area maior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana: i Fasti*, a cura di L. Landolfi, Palermo 2004.
- Landolfi 2005 = L. Landolfi, *Archeologia della seduzione: Romolo, i Romani e il ratto delle Sabine (Ars 1, 101-134)*, in *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. L'Ars amatoria*, a cura di L. Landolfi, P. Monella, Bologna 2005: 97-123.
- Landolfi 2008 = L. Landolfi, *Consilium vobis forte piumque dabo (Ov. fast. III 212). Ersilia, le Sabine e le risorse della diplomazia femminile*, in *ὄρμος* n. ser. 1 (2008-2009): 157-166.
- Landolfi 2018 = L. Landolfi, *Μετάρβασις εἰς ἄλλο γένος: scelte biotiche e interdetti negli Amores*, in Fedeli – Rosati 2018: 57-90.
- Landolfi 2021 = L. Landolfi, *Nec gradus est supra Fabios cognominis ullus (Ov. Fast. I 605). Pregi (e limiti) di un'eccellenza gentilizia*, in *Maia* 73.1 (2021): 86-101.
- Landolfi 2023 = L. Landolfi, *Atlante e i suoi volti: il caso 'inquietante' delle Metamorfosi ovidiane*, in *Studi sull'epica latina in onore di P. Esposito*, a cura di E. M. Auriemma, V. D'Urso, N. Lanzarone, Pisa 2023: 115-130.
- Laquale 1998 = M. Laquale, *Lattanzio (div. inst. I 21, 25-27) interprete di Ovidio (fast. VI 319-348)*, in *VetChr* 35 (1998): 79-96.
- Lateiner 1990 = D. Lateiner, *Mimetic syntax: metaphor from word order, especially in Ovid*, in *AJPh* 111.2 (1990): 204-237.
- Lateiner 2013 = D. Lateiner, *Poetic doubling effects in Ovid's "Ceyx and Alcyone" (Met. XI)*, in *Roman literature, gender and reception. Domina illustris*, ed. by D. Lateiner, B. K. Gold, J. Perkins, New York – London 2013: 53-73.
- Lausberg 1982 = M. Lausberg, *Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίᾳς ποιήσεως. Zur Bildbeschreibung bei Ovid*, in *Boreas* 5 (1982): 112-123.
- Le Bœuffle 1977 = A. Le Bœuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris 1977.
- Le Bœuffle 1983 = *Hygin, L'astronomie*, texte ét. et trad. par A. Le Bœuffle, Paris 1983.
- Le Bonniec 1986 = H. Le Bonniec, *Une interprétation chrétienne de la mythologie greco-latine: l'exploitation apologetique d'Ovide par Lactance*, in *La mythologie: clef de lecture du monde classique. Hommage a R. Chevallier*, éd. par P. M. Martin, C. M. Ternes, Tours 1986: 75-87.
- Leach 1974 = E. W. Leach, *Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, in *Ramus* 3.2 (1974): 102-142.
- Leach 2022 = E. W. Leach, *Arcadia and the Roman imagination*, in *Travel, geography, and empire in Latin poetry*, ed. by M. Young Myers, E. Zimmermann Damer, New York 2022: 62-80.
- Lefèvre 1976 = E. Lefèvre, *Die Lehre von der Entstehung der Tierpofer in Ovids Fasten 1.335-456*, in *RhM* 119.1 (1976): 39-64.
- Lefèvre 1980 = E. Lefèvre, *Die Schlacht am Cremera in Ovids Fasten 2, 195-242*, in *RhM* 123.2 (1980): 152-162.
- Lehoux 2007 = D. Lehoux, *Astronomy, weather, and calendars in the Ancient world. Parapegmata and related texts in Classical and Near Eastern societies*, Cambridge 2007.
- Leiendecker 2019 = T. Leiendecker, *Causam facundo reddidit ore deus. Studien zu den Göttergesprächen in Ovids Fasti*, Hamburg 2019.
- Levene – Nelis 2002 = *Clio and the poets. Augustan poetry and the traditions of ancient historiography*, ed. by D. S. Levene, D. P. Nelis, Leiden – Boston 2002.
- Leventi 2024 = M. Leventi, *Readers and reading in Ovid's Amores 2.2 and 2.3*, in *Latomus* 83.3 (2024): 488-506.
- Lewis 2013 = A.-M. Lewis, *The family relationships of Ovid's third wife: a reconsideration*, in *AncSoc* 43 (2013): 151-189.
- Lieberg 1970 = G. Lieberg, *Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids Metamorphosen*, in *Silvae. Festschrift für E. Zinn zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1970: 125-135.

- Lieberg 1999 = G. Lieberg, *Sulla creazione dell'uomo in Ovidio. L'uomo immagine degli dei (Met. I 82-83)*, in *BStudLat* 29.1 (1999): 89-95.
- Lightfoot 2009 = J. L. Lightfoot, *Ovid and Hellenistic poetry*, in Knox 2009b: 219-235.
- Littlewood 1980 = R. J. Littlewood, *Ovid and the Ides of March (Fasti 3.523-710): a further study in the artistry of the Fasti*, in *Studies in Latin literature and Roman history, II*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1980: 301-321.
- Littlewood 2001 = R. J. Littlewood, *Ovid among the family dead: the Roman founder legend and Augustan iconography in Ovid's Feralia and Lemuria*, in *Latomus* 60.4 (2001): 916-935.
- Littlewood 2002 = R. J. Littlewood, *An Ovidian diptych: Fasti 6.473-648. Servius Tullius, Augustus and the cults of June 11th*, in *MD* 49 (2002): 191-211.
- Littlewood 2006 = R. J. Littlewood, *A commentary on Ovid: Fasti Book VI*, Oxford 2006.
- Liveley 1999 = G. Liveley, *Reading resistance in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999: 197-213.
- Liveley – Salzman-Mitchell 2008 = *Latin elegy and narratology: fragments of story*, ed. by G. Liveley, P. Salzman-Mitchell, Columbus 2008.
- Lo Monaco 1991 = Angelo Poliziano. *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. Lo Monaco, Firenze 1991.
- Loehr 1996 = J. Loehr, *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischer Dichtung*, Stuttgart – Leipzig 1996.
- Long 1995 = A. A. Long, *Cicero's Plato and Aristotle*, in *Cicero the philosopher*, ed. by J. G. F. Powell, Oxford 1995: 37-61.
- Loos 2008 = J. Loos, *How Ovid remythologizes Greek astronomy in Metamorphoses 1.747-2.400*, in *Mnemosyne* 61.2 (2008): 257-289.
- Loos 2012 = J. Loos, *Scorpio breaks cover at Ovid Metamorphoses 2.138-140*, in *Mnemosyne* 65.3 (2012): 488-494.
- Lowe 2010 = D. Lowe, *Snakes on the beach. Ovid's Orpheus and Medusa*, in *MD* 65 (2010): 183-186.
- Luck 2017 = G. Luck, *A textual commentary on Ovid, Metamorphoses, Book 15*, Huelva 2017.
- Ludwig 1965 = W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.
- Luhmann 1984 [1990] = N. Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984 [trad. it. di A. Febbrajo, R. Schmidt, Bologna 1990].
- Luisi 2004 = A. Luisi, *Sulla datazione dei sei libri dei Fasti di Ovidio*, in *Invigilata Lucernis* 26 (2004): 139-145.
- Lüneburg 1888 = A. Lüneburg, *De Ovidio sui imitatore*, diss. Königsberg 1888.
- Lyne 1984 = R. O. A. M. Lyne, *Ovid's Metamorphoses, Callimachus, and l'art pour l'art*, in *MD* 12 (1984): 9-34.
- Mac Góráin 2020 = *Dionysus and Rome. Religion and literature*, ed. by F. Mac Góráin, Berlin – Boston 2020.
- MacDonough 2004 = C. M. MacDonough, *The hag and the household gods: silence, speech, and the family in mid-February (Ovid Fasti 2.533-638)*, in *CPh* 99.4 (2004): 354-369.
- Magnavacca 2025 = A. Magnavacca, *Sors sua cuique loco est: lot and anagrams in Ovid's Fasti 4.507-508*, in *MH* 82.2 (2025): 214-220.
- Magnelli 2014 = E. Magnelli, *Metamorfosi in poesia e poesia di metamorfosi in età ellenistica*, in *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, a cura di F. Citti, L. Pasetti, D. Pellacani, Firenze 2014: 41-62.
- Magnolo 2020 = A. Magnolo, *La poesia nonniana dentro e oltre la volta celeste*, Alessandria 2020.
- Maltby 1991 = R. Maltby, *A lexicon of Latin ancient etymologies*, Leeds 1991.
- Marcozzi 2010 = L. Marcozzi, *Petrarca e Boccaccio lettori dei Fasti*, in *La Bua* 2010b: 169-195.
- Maréchaux 2016 = P. Maréchaux, *Mythologie et mythographie dans la Généalogie des dieux païens de Boccace. Les contradictions de l'herméneutique et de la poétique*, in *Boccace humaniste latin*, dir. par H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo, F. La Brasca, Paris 2016: 215-249.
- Mariotti 1957 = S. Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, in *Belfagor* 12.6 (1957): 609-635.

- Marks 2004 = R. D. Marks, *Of kings, crowns, and boundary stones: Cibus and the hasta Romuli in Metamorphoses 15*, in *TAPhA* 134 (2004): 107-131.
- Marshall 2016 = C. W. Marshall, *Narrative transitions in Ovid's Metamorphoses 9*, in Keith – Edmondson 2016: 140-158.
- Martelli 2013 = F. Martelli, *Ovid's revisions: the editor as author*, Cambridge 2013.
- Martelli 2023 = F. Martelli, *Multispecies temporalities and Roman Fasti in Ovid's Metamorphoses*, in Martelli – Sissa 2023: 87-102.
- Martelli – Sissa 2023 = *Ovid's Metamorphoses and the environmental imagination*, ed. by F. Martelli, G. Sissa, London 2023.
- Martínez Astorino 2021 = P. Martínez Astorino, *Un díptico ovidiano: Numa, Augusto y el poeta en los Fastos a la luz de las Metamorfosis*, in *GLP* 2021/4: 11-28.
- Martínez Astorino 2024 = P. Martínez Astorino, *El episodio de Faetón como antiapothēsis: apothēsis, estructura y cosmos en las Metamorfosis de Ovidio*, in *GLB* 29.1 (2024): 115-134.
- Martinho dos Santos 2016 = M. Martinho dos Santos, *Les références aux Mythologies de Fulgence dans la Généalogie des dieux païens de Booccace*, in *Boccace humaniste latin*, dir. par H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo, F. La Brasca, Paris 2016: 251-280.
- Martorana 2016 = S. Martorana, *Daedalus' myth and its occurrences in Ovid: a three-term comparison and some considerations on Ars 2, 21-98*, in *Myrtia* 31 (2016): 167-195.
- Maselli 2002 = G. Maselli, *La liberazione di Andromeda e l'eziologia del corallo (Ov. Met. 4,663-752)*, in *Invigilata Lucernis* 24 (2002): 127-150.
- Mazurek 2010 = E. F. Mazurek, *Debating genre in Ovid's proem to Fasti 6*, in *Phoenix* 64.1-2 (2010): 128-147.
- McCallum 2019 = S. McCallum, *Rivalry and revelation: Ovid's elegiac revision of Virgilian allusion*, in McIntyre – McCallum 2019: 19-36.
- McHugh 2020 = K. A. McHugh, *Euanthes and the world of rhetoric in Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon*, in *AN* 16 (2020): 1-14.
- McIntyre – McCallum 2019 = *Uncovering Anna Perenna. A focused study of Roman myth and culture*, ed. by G. McIntyre, S. McCallum, London 2019.
- McKeown 1987 = *Ovid, Amores*, text, prolegomena and commentary by J. C. McKeown, I: *Text and Prolegomena*, Liverpool 1987.
- McKeown 1989 = *Ovid, Amores*, text, prolegomena and commentary by J. C. McKeown, II: *A commentary on book one*, Leeds 1989.
- McKeown 1998 = *Ovid, Amores*, text, prolegomena and commentary by J. C. McKeown, III: *A commentary on book two*, Leeds 1998.
- McKeown – Littlewood 2023 = *Ovid, Amores*, text, prolegomena and commentary by J. C. McKeown, IV:i: *A commentary on book three, elegies 1-8*, with R. J. Littlewood, Leeds 2023.
- McKim 1984 = R. McKim, *Myth against philosophy in Ovid's account of creation*, in *CJ* 80.2 (1984/1985): 97-108.
- Meloni 2001 = M. Meloni, *Ludovico Lazzarelli umanista settempedano e il De gentiliū deorum imaginibus*, in *Studia Picena* 66 (2001): 91-173.
- Mencacci 1996 = F. Mencacci, *I fratelli amici: la rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia 1996.
- Mensching 1969 = E. Mensching, *Carmen perpetuum novum?*, in *Mnemosyne* 22.2 (1969): 165-169.
- Merli 2000 = E. Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000.
- Merli 2001 = E. Merli, *Tra erudizione e tradizione letteraria: nota a Ovidio, Fasti 5, 646*, in *Hermes* 129.4 (2001): 514-524.

- Merli 2004a = E. Merli, *Esculapio e Chirone in Fasti e Metamorfosi: tradizione mitologica e definizione del genere letterario*, in *Hermes* 132.4 (2004): 459-471.
- Merli 2004b = E. Merli, *On the number of books in Ovid's Metamorphoses*, in *CQ* 54.1 (2004): 304-307.
- Merli 2007 = E. Merli, *Literarische und ‚kulturelle‘ Intertextualität in Ovids Fasti: Das Aition der Vinalia (4,877-900)* in Janka – Schmitzer – Seng 2007: 145-162.
- Merli 2010 = E. Merli, *I Fasti, l'Eneide e il Lazio primitivo: l'esempio di Giano*, in *La Bua* 2010b: 17-35.
- Merli 2018 = E. Merli, *Feste rurali e mondo contadino nei Fasti: fra arcaismo e modernità*, in Fedeli – Rosati 2018: 405-426.
- Michalopoulos 2001 = A. Michalopoulos, *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses. A commented lexicon*, Leeds 2001.
- Miller – Newlands 2014 = *A handbook to the reception of Ovid*, ed. by J. F. Miller, C. Newlands, Chichester 2014.
- Miller 1980 = J. F. Miller, *Ritual directions in Ovid's Fasti. Dramatic hymns and didactic poetry*, in *CJ* 75.3 (1980): 204-214.
- Miller 1983 = J. F. Miller, *Ovid's divine interlocutors in the Fasti*, in *Studies in Latin literature and Roman history, III*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1983: 156-192.
- Miller 1991 = J. F. Miller, *Ovid's elegiac festivals*, Frankfurt am Main 1991.
- Miller 1992 = J. F. Miller, *The Fasti and Hellenistic didactic: Ovid's variant aetiologies*, in *Arethusa* 25.1 (1992): 11-31.
- Miller 2002a = J. F. Miller, *The Fasti: style, structure, and time*, in *Boyd* 2002: 167-196.
- Miller 2002b = J. F. Miller, *Ovid's Liberalia*, in *Herbert-Brown* 2002b: 199-224.
- Miller 2003 = J. F. Miller, *Ovid's Fasti and the Neo-Latin Christian calendar poem*, in *IJCT* 10.2 (2003): 173-186.
- Miller 2013 = J. F. Miller, *Breaking the rules. Elegy, matrons and mime*, in *The Cambridge companion to Latin love elegy*, ed. by T. S. Thorsen, Cambridge 2013: 239-253.
- Miller 2024 = J. F. Miller, *Reconsidering closure in Ovid's Fasti*, in *Labor imperfectus. Unfinished, incomplete, partial texts in classical antiquity*, ed. by J. Fabre-Serris, M. Formisano, S. Frangoulidis, Berlin – Boston 2024: 115-126.
- Miller 2025 = J. F. Miller, *The lover's calendar (Ars Amatoria 1.399-418)*, in *Classical enrichment. Greek and Latin literature and its reception*, ed. by A. Augoustakis, S. Frangoulidis, T. S. Thorsen, Berlin – Boston 2025: 271-282.
- Möller 2018 = M. Möller, «*Videri forma potest hominis*» (Ov. Met. I 404-405). *Man's creation in the shadow of Prometheus*, in *Maia* 70.3 (2018): 530-543.
- Möller 2020 = *Excessive writing. Ovids Exildichtung*, hrsg. von M. Möller, Heidelberg 2020.
- Möller 2021 = *Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von M. Möller, Stuttgart 2021.
- Monella 2004 = P. Monella, *Lara, l'ἄλιον, l'etimo (Ov. Fast. 2, 583-616)*, in *Landolfi* 2004c: 47-67.
- Montanari 1974 = F. Montanari, *L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra. A proposito delle fonti di Ovidio, Fast. IV 502-62 e Metam. V 446-61*, *ASNP ser. III* 4.1 (1974): 109-137.
- Montanari – Rengakos – Tsagalis 2009 = *Brill's Companion to Hesiod*, ed. by F. Montanari, A. Rengakos, C. Tsagalis, Leiden – Boston 2009.
- Monti 2016 = C. M. Monti, *La Genealogia e il De montibus: due parti di un unico progetto*, in *Studi sul Boccaccio* 44 (2016): 327-366.
- Montuschi 2005 = C. Montuschi, *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze 2005.
- Moretti 1994 = F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino 1994.
- Morgan 2014 = L. Morgan, *Ovid, Fasti 3.330*, in *CQ* 64.2 (2014): 855-859.
- Morgan 2020 = L. Morgan, *Ovid: a very short introduction*, Oxford 2020.

- Moser 2019 = M. Moser, *Entre instabilité et continuité: la cosmogonie des Métamorphoses ou le laboratoire de la poésie ovidienne*, in Casanova-Robin – Sauron 2019: 133-145.
- Most 1993 = G. W. Most, *Hesiod and the temporalization of personal temporality*, in *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario. Atti del convegno (Pisa, 16-17 Maggio 1991)*, a cura di G. Arrighetti, F. Montanari, Pisa 1993: 73-92.
- Most 2024 = G. W. Most, *Heracles in Hesiod*, in *Heracles in early Greek epic*, ed. by C. Tsagalis, Leiden – Boston 2024: 131-145.
- Müller 1987 = D. Müller, *Ovid, Iuppiter und Augustus. Gedanken zur Götterversammlung im ersten Buch der Metamorphosen*, in *Philologus* 131.2 (1987): 270-288.
- Munari 1957 = F. Munari, *Catalogue of the MSS of Ovid's Metamorphoses*, London 1957.
- Mundt 2012 = *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom*, hrsg. von F. Mundt, Berlin – Boston 2012.
- Murgatroyd 2005 = P. Murgatroyd, *Mythical and legendary narrative in Ovid's Fasti*, Leiden – Boston 2005.
- Murgia 1985 = C. E. Murgia, *Imitation and authenticity in Ovid: Metamorphoses 1.477 and Heroides 15*, in *AJPh* 106.4 (1985): 456-474.
- Murgia 1986a = C. E. Murgia, *The date of Ovid's Ars amatoria 3*, in *AJPh* 107.1 (1986): 74-94.
- Murgia 1986b = C. E. Murgia, *The influence of Ovid's Remedia amoris on Ars amatoria 3 and Amores 3*, in *CPh* 81.3 (1986): 203-220.
- Musti 1985 = D. Musti, *Evandro*, in *EV II* (1985): 437-445.
- Myers 1992 = K. S. Myers, *The lizard and the owl: an etymological pair in Ovid, Metamorphoses Book 5*, in *AJPh* 113.1 (1992): 63-68.
- Myers 1993 = S. K. Myers, *Ultimus ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771*, in *CJ* 89.3 (1993/1994): 225-250.
- Myers 1994 = S. K. Myers, *Ovid's causes. Cosmogony and aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor 1994.
- Myers 2004 = S. K. Myers, *Italian myth in Metamorphoses 14: themes and patterns*, in *Hermathena* 177-178 (2004-2005): 91-112.
- Myers 2009 = *Ovid. Metamorphoses. Book XIV*, ed. by S. K. Myers, Cambridge 2009.
- Myers 2014a = K. S. Myers, *Ovid, Epistulae ex Ponto 4.8, Germanicus, and the Fasti*, in *CQ* 64.2 (2014): 725-734.
- Myers 2014b = K. S. Myers, *Ovid's self-reception in his exile poetry*, in Miller – Newlands 2014: 8-21.
- Myers 2020 = K. S. Myers, *Divine journeys: geographical catalogues in Ovid's Fasti 4*, in *CJ* 115.3-4 (2020): 397-423.
- Myers 2024 = K. S. Myers, *Ancient Roman literary gardens: gender, genre, and geopoetics*, Oxford 2024.
- Myers 2025 = K. S. Myers, *The deifications of Ino in Ovid's Fasti and Metamorphoses*, in *Eugesta* 15 (2025).
- Nappa 2020 = C. Nappa, *Naming June: cult, intertextual competition and Augustan politics in Ovid's Fasti 6*, in *CJ* 115.3-4 (2020): 425-441.
- Nelis 2009 = D. Nelis, *Ovid, Metamorphoses 1.416-51: noua monstra and the foedera naturae*, in *Hardie* 2009: 248-267.
- Newby 2022 = Z. Newby, *Retelling Greek myths on Roman sarcophagi*, in Scott-Smith – Trzaskoma 2022: 508-526.
- Newlands 1991 = C. Newlands, *Ovid's ravenous raven*, in *CJ* 86.3 (1991): 244-255.
- Newlands 1992 = C. Newlands, *Ovid's narrator in the Fasti*, in *Arethusa* 25.1 (1992): 33-54.
- Newlands 1995 = C. Newlands, *Playing with time. Ovid and the Fasti*, Ithaca – London 1995.
- Newlands 1996 = C. Newlands, *Transgressive acts: Ovid's treatment of the Ides of March*, in *CPh* 91.4 (1996): 320-338.
- Newlands 2000 = C. Newlands, *Connecting the disconnected: reading Ovid's Fasti*, in *Intratextuality. Greek and Roman textual relations*, ed. by A. Sharrock, H. Morales, Oxford 2000: 171-202.
- Newlands 2002 = C. Newlands, *Contesting time and space: Fasti 6.637-48*, in Herbert-Brown 2002b: 225-250.

- Newlands 2015 = C. Newlands, *Ovid*, London – New York 2015.
- Newlands 2017 = C. E. Newlands, *The early reception of the Silvae: from Statius to Sidonius*, in *The literary genres in the Flavian age: canons, transformations, reception*, ed. by F. Bessone, M. Fucecchi, Berlin – Boston 2017: 167-184.
- Newlands 2019 = C. Newlands, *Infiltrating Julian history: Anna Perenna at Lavinium and Bovillae (Ovid, Fast. 3.523-710)*, in McIntyre – McCallum 2019: 125-146.
- Newlands 2020 = C. Newlands, *Ovid's Aristaeus (Fast. 1.363-380)*, in *CJ* 115.3-4 (2020): 368-381.
- Nicolet 1989 = C. Nicolet, *L'inventario del mondo*, Roma – Bari 1989.
- Nicoll 1980 = W. S. M. Nicoll, *Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1.452ff.)*, in *CQ* 30.1 (1980): 174-182.
- Nikolopoulos 2004 = A. D. Nikolopoulos, *Ovidius polytropos. Metanarrative in Ovid's Metamorphoses*, Hildesheim 2004.
- Nikolopoulos 2006 = A. D. Nikolopoulos, *Patriam mutare: colonization in Ovid's Metamorphoses*, in *QUCC* 83.2 (2006): 71-81.
- Nisbet – Hubbard 1970 = R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace: Odes. Book 1*, Oxford 1970.
- Noller 2021 = E. M. Noller, *Ordnung und Dekonstruktion*, in Möller 2021: 281-285.
- North 2002 = H. F. North, *Sequar ... diuinum illum uirum ... Platonem: Cicero, De Legibus 3.1*, in *ICS* 27-28 (2002-2003): 133-143.
- Ntanou 2020 = E. Ntanou, *HAC Arethusa TONUS (Met. 5.642): geography and poetics in Ovid's Arethusa*, in Sharrock – Möller – Malm 2020: 84-103.
- Ntanou 2025 = E. Ntanou, *Epic pastures. Reshaping epic and pastoral in Ovid's Metamorphoses*, Berlin – Boston 2025.
- O'Hara 2004 = J. J. O'Hara, *Some god... or his own heart: two kinds of epic motivation in the proem to Ovid's Metamorphoses*, in *CJ* 100.2 (2004/2005): 149-161.
- O'Hara 2007 = J. J. O'Hara, *Inconsistency in Roman epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge 2007.
- Oakley 2005 = S. P. Oakley, *A commentary on Livy Books VI-X, III: Book IX*, Oxford 2005.
- Oliensis 2019 = E. Oliensis, *Loving writing / Ovid's Amores*, Cambridge 2019.
- Oliensis 2023 = E. Oliensis, *The misadventures of Latona in Ovid, Metamorphoses 6*, in *AJPh* 144.3 (2023): 449-471.
- Palm 1939 = E. W. Palm, *Cipus. Un mythe Romain*, in *RHR* 119 (1939): 82-88.
- Palombi 2017 = D. Palombi, *Sacra Argeorum. Rituel et espace urbain*, in *Les collines dans la représentation et l'organisation du pouvoir à Rome*, éd. par M. de Souza, Bordeaux 2017: 15-47.
- Pàmias – Zucker 2013 = *Ératosthène de Cyrène, Catastérismes*, éd. critique par J. Pàmias i Massana, trad. par A. Zucker, introd. et notes par J. Pàmias i Massana et A. Zucker, Paris 2013.
- Panayotakis 2010 = *Decimus Laberius. The fragments*, ed. with introd., transl. and comm. by C. Panayotakis, Cambridge 2010.
- Pandey 2018 = N. Pandey, *The poetics of power in Augustan Rome. Latin poetic responses to early imperial iconography*, Cambridge 2018.
- Panitschek 1990 = P. Panitschek, *Numa Pompilius als Schüler des Pythagoras*, in *GB* 17 (1990): 49-65.
- Papaioannou 2005 = S. Papaioannou, *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582 and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin – New York 2005.
- Papaioannou 2006 = S. Papaioannou, *Opus est ... Apolline nato: liminality and closure in the Aesculapius episode in Metamorphoses 15.626-744*, in *C&M* 57 (2006): 125-156.
- Papaioannou 2008 = S. Papaioannou, *Self-reflections in elegy writing, in two parts: the metaphysics of diptych elegies in Ovid, Amores 1, 11+12*, in Liveley – Salzman-Mitchell 2008: 105-122.

- Papaioannou 2013 = S. Papaioannou, *Embracing Virgil's 'Arcadia': constructions and representations of a literary topos in the poetry of the Augustans*, in *AAntHung* 53.2 (2013): 145-170.
- Papaioannou 2023 = S. Papaioannou, *The hero and the procuress: Anna and her elegiac interface*, in Keith – Young Myers 2023: 206-221.
- Parker 1997 = H. C. Parker, *Greek Gods in Italy in Ovid's Fasti. A greater Greece*, Lewiston – Queenston – Lampeter 1997.
- Parroni 2010 = P. Parroni, *Problemi critico-testuali nei Fasti di Ovidio*, in *La Bua* 2010b: 137-154.
- Pasco-Pranger 2000 = M. Pasco-Pranger, *Vates operose. Vatic poetics and antiquarianism in Ovid's Fasti*, in *CW* 93.3 (2000): 275-291.
- Pasco-Pranger 2006 = M. Pasco-Pranger, *Founding the year: Ovid's Fasti and the poetics of the Roman calendar*, Leiden – Boston 2006.
- Pasco-Pranger 2012 = M. Pasco-Pranger, *Duplicitous simplicity in Ovid, Amores 1*, in *CQ* 62.2 (2012): 721-730.
- Pasco-Pranger 2019 = M. Pasco-Pranger, *With the veil removed: women's public nudity in the early Roman empire*, in *ClAnt* 38.2 (2019): 217-249.
- Pasquali 2021 = L. Pasquali, *La Theoxenia Eleusina di Fasti 4.503-62: Alcune considerazioni sulle fonti e sui caratteri distintivi del testo ovidiano*, in *Philologus* 165.1 (2021): 90-113.
- Paule 2017 = M. T. Paule, *Canidia, Rome's first witch*, London 2017.
- Pausch 2016 = D. Pausch, *Im Katalog nach Korinth. Medeas Rundflug zu sich selbst (Ovid, Metamorphosen 7,350-393)*, in *Philologus* 160.2 (2016): 276-304.
- Peeters 1939 = F. Peeters, *Les Fastes d'Ovide. Histoire du texte*, Bruxelles 1939.
- Peirano Garrison 2019 = I. Peirano Garrison, *Persuasion, rhetoric and Roman poetry*, Cambridge 2019.
- Pellacani 2014 = D. Pellacani, *The catasterism of Eridanus: Aratus and his Latin translations*, in *SIFC* 107.1 (2014): 106-125.
- Perutelli 1975 = A. Perutelli, *Prima Ceres. Ovidius, Amores III, 10, 11ss. e Metam. V, 341ss.*, in *SCO* 24 (1975): 179-189.
- Perutelli 1985 = A. Perutelli, *I 'bracchia' degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, in *MD* 15 (1985): 9-48.
- Pfaff-Reydellet 2007 = M. Pfaff-Reydellet, *Effet de clôture dans un poème inachevé: le paradoxe des Fastes d'Ovide*, in *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, éd. par B. Bureau, C. Nicolas, Lyon 2007: 669-678.
- Pfaff-Reydellet 2019 = M. Pfaff-Reydellet, *L'instant suspendu dans les Fastes d'Ovide. Collision des temps et poésie de fondation*, in *Casanova-Robin – Sauron* 2019: 159-178.
- Pfligersdorffer 1973 = G. Pfligersdorffer, *Ovidius Empedocleus. Zu Ovids Ianus-Deutung*, in *GB* 1 (1973): 177-209.
- Philbrick – La Barbera c.d.s. = *Manipulating time in Roman culture*, ed. by R. Philbrick, S. La Barbera, Berlin – Boston, c.d.s.
- Pianezzola 1999 = E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.
- Pianezzola 2010 = E. Pianezzola, *Ovidio, dalla cosmogonia alla metamorfosi: per la ricomposizione di un ordine universale*, in *MD* 65 (2010): 59-68.
- Pianezzola – Baldo – Cristante 1991 = *Ovidio, L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, comm. di E. Pianezzola, G. Baldo, L. Cristante, Milano 1991.
- Piazzì 2019 = L. Piazzì, *I nipoti di Inaco: un'allusione virgiliana in Ovidio, Metamorfosi 1, 658-659*, in *RFIC* 147.2 (2019): 387-391.
- Piazzì 2020 = L. Piazzì, *Cecidere manus: un'allusione ovidiana a Virgilio (e qualche appunto sulla fortuna di un verso dell'Eneide)*, in *MD* 84 (2020): 165-171.
- Piccaluga 1968 = G. Piccaluga, *Lykaon. Un tema mitico*, Roma 1968.

- Piccaluga 1974 = G. Piccaluga, *Terminus. I segni di confine nella religione romana*, Roma 1974.
- Pieper 2012 = C. Pieper, *Willkürliche Rechtssprechung. Ovids verhüllte Augustuskritik in der Tieropfer-Passage der Fasti (1, 349-456)*, in *Philologus* 156.2 (2012): 292-309.
- Pierini 1990 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- Pierini 2017 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Luditur in castris: un prologo per Lucrezia. Qualche nota su tradizione romana e cultura letteraria in Ov. Fast. 2,721-760*, in *Paideia* 72 (2017): 127-139.
- Pittà 2015 = A. Pittà, *M. Terenzio Varrone, de uita populi Romani. Introduzione e commento*, Pisa 2015.
- Pittà 2021 = P. Papinius Statius, *Silvae, Liber I. I carmi di Domiziano, I: Introduzione al ciclo, epistola prefatoria, carme 1*, a cura di A. Pittà, Firenze 2021.
- Pontani 2020 = *Scholia graeca in Odyseam, IV: Scholia ad libros η - θ*, edidit F. M. Pontani, Roma 2020.
- Pontiggia 2023 = L. Pontiggia, *Untarnished books and vanished kings: Numa, Ovid and Ennius*, in *CQ* 73.1 (2023): 127-137.
- Porte 1985 = D. Porte, *L'étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris 1985.
- Pouille 2002 = B. Pouille, *Phaëthon et la légitimité d'Auguste*, in *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, éd. par M. Fartzoff, E. Smadja, E. Geny, Besançon 2002: 125-134.
- Powell 1992 = *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*, ed. by A. Powell, London 1992.
- Powell 2001 = J. G. F. Powell, *Were Cicero's Laws the laws of Cicero's Republic?*, in *Cicero's Republic*, ed. by J. G. F. Powell, J. A. North, London 2001: 17-39.
- Powell 2006 = M. Tulli Ciceronis *De re publica, De legibus, Cato maior de senectute, Laelius de amicitia*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit J. G. F. Powell, Oxonii 2006.
- Powell 2013 = J. G. F. Powell, *Cicero's reading of Plato's Republic*, in *Ancient approaches to Plato's Republic*, ed. by A. Sheppard, London 2013: 35-57.
- Powell 2018 = J. G. F. Powell, *Philosophising about Rome. Cicero's De re publica and De legibus*, in *Philosophie in Roma - Römische Philosophie? Kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Perspektiven*, hrsg. von G. M. Müller, F. Mariani Zini, Berlin - Boston 2018: 248-267.
- Prauscello 2013 = L. Prauscello, *Comedy and comic discourse in Plato's Laws*, in *Greek comedy and the discourse of Genres*, ed. by E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò, Cambridge 2013: 319-342.
- Prescendi 2000 = F. Prescendi, *Frühzeit und Gegenwart. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung der Vergangenheit in Ovids Fastorum libri*, Frankfurt am Main 2000.
- Prescendi 2002 = F. Prescendi, *Des étologies pluridimensionnelles: observations sur les Fastes d'Ovide*, in *RHR* 219.2 (2002): 141-159.
- Preseka 2008 = D. Preseka, *Legendary figures in Ovid's Fasti*, in *AAntHung* 48.1-2 (2008): 221-236.
- Preseka 2009 = D. Preseka, *Hac ego Saturnum memini tellure receptum. Janus and Saturn in Ovid's Fasti (1.229-254)*, in *AAntHung* 49.4 (2009): 453-466.
- Putnam 2001 = M. C. J. Putnam, *Ovid, Virgil and Myrrha's metamorphic exile*, in *Vergilius* 47 (2001): 171-193.
- Ramírez de Verger 2021 = A. Ramírez de Verger, *Book VI of Ovid's Metamorphoses. A textual commentary*, Berlin - Boston 2021.
- Rebenich 2009 = S. Rebenich, *Medio tutissimus ibis. Mythos und Politik im frühen Prinzipat*, in *Phaëthon. Ein Mythos in Antike und Moderne*, hrsg. von K.-J. Hölkenskamp, S. Rebenich, Stuttgart 2009: 33-43.
- Reed 2013 = *Ovidio. Metamorfosi, V: Libri X-XII*, trad. di G. Chiarini, comm. di J. D. Reed, Milano 2013.
- Reeve 1995 = M. D. Reeve, *Conclusion*, in *Formative stages of classical traditions: Latin texts from Antiquity to the Renaissance*, ed. by O. Pecere, M. D. Reeve, Spoleto 1995: 497-511.
- Reeves - Murgatroyd 2005 = B. T. Reeves, P. Murgatroyd, *Europa in Ovid's Fasti*, in *Studies in Latin literature and Roman history, XII*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 2005: 230-233.

- Reitz – Finkmann 2019 = *Structures of epic poetry, I: Foundations*, ed. by C. Reitz, S. Finkmann, Berlin – Boston 2019.
- Rengakos 2009 = A. Rengakos, *Hesiod's narrative*, in Montanari – Rengakos – Tsagalis 2009: 203-218.
- Rieker 2005 = *Arnulfi Aurelianusensis Glosule Ovidii Fastorum*, Kritische Erstedition und Untersuchung vorgelegt von J. R. Rieker, Firenze 2005.
- Rieks 1980 = E. Rieks, *Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen*, in *WJA* 6 (1980): 85-103.
- Rimell 2015 = V. Rimell, *The closure of space in Roman poetics. Empire's inward turn*, Cambridge 2015.
- Rimell 2022 = *Ovidio, Rimedi contro l'amore*, a cura di V. Rimell, trad. di G. Paduano, Milano 2022.
- Rivero García 2015 = L. Rivero García, *Sobre dos posibles interpolaciones en el *Armorem iudicium de Ovidio* (met. 13.294s., 332s.)*, in *GIF* 67 (2015): 161-180.
- Rivero García 2018 = L. Rivero García, *Book XIII of Ovid's Metamorphoses. A textual commentary*, Berlin – Boston 2018.
- Rivero – Álvarez – Iglesias – Estévez 2018 = *Vivam! Estudios sobre la obra de Ovidio*, ed. por L. Rivero, M^a C. Álvarez, R. M^a Iglesias, J. A. Estévez, Huelva 2018.
- Robinson 2003 = M. Robinson, *Festival, fools and the Fasti: the Quirinalia and the Feriae Stultorum (Ovid, Fast. II 475-532)*, in *AevAnt* 3 (2003): 609-621.
- Robinson 2006 = M. Robinson, *Augustan responses to the Aeneid*, in *Epic interactions. Perspectives on Homer, Virgil, and the epic tradition presented to J. Griffin by former pupils*, ed. by M. J. Clarke, B. G. F. Currie, R. O. A. M. Lyne, Oxford 2006: 185-216.
- Robinson 2007 = M. Robinson, *Ovid, the Fasti and the stars*, in *BICS* 50 (2007): 129-159.
- Robinson 2011 = *Ovid Fasti Book 2*, ed. with intr. and comm. by M. Robinson, Oxford 2011.
- Robinson 2013 = M. Robinson, *Ovid and the Catasterismi of Eratosthenes*, in *AJPh* 134.3 (2013): 445-480.
- Rochette 1997 = B. Rochette, *Vrbis – Orbis. Ovide, Fastes II, 684: Romanae spatium est Vrbis et orbis idem*, in *Latomus* 56.3 (1997): 551-553.
- Rohr Vio 2017 = F. Rohr Vio, *Clari monumenta Philippi. Poesia e politica nei Fasti di Ovidio*, in *Paideia* 72 (2017): 279-291.
- Rolle 2022 = A. Rolle, *Coming home: Varro's Antiquitates rerum divinarum and the canonisation of Roman religion*, in *Canonisation as innovation. Anchoring cultural formation in the first millennium BCE*, ed. by D. Agut-Labordère, M. J. Versluys, Leiden – Boston 2022: 263-284.
- Rolle 2023 = A. Rolle, *La construction littéraire de L. Caecilius Metellus, une figure au croisement des savoirs*, in *Écritures des savoirs dans l'Antiquité aux premiers siècles de notre ère*, dir. par V. Naas, M.-P. Noël, Paris 2023: 31-65.
- Rosati 1979 = G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, in *MD* 2 (1979): 101-136.
- Rosati 1983 = G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- Rosati 1994 = G. Rosati, *Il racconto del mondo*, introd. a *Ovidio. Le Metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 1994: 5-36.
- Rosati 1999a = G. Rosati, rec. a *Ovid, Heroides. Select epistles*, ed. by P. Knox, Cambridge 1995, in *Gnomon* 71.5 (1999): 402-409.
- Rosati 1999b = G. Rosati, *Form in motion: weaving the text in the Metamorphoses*, in *Hardie – Barchiesi – Hinds* 1999: 241-253.
- Rosati 2001 = G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, in *MD* 46 (2001): 39-61.
- Rosati 2002 = G. Rosati, *Narrative techniques and narrative structure in the Metamorphoses*, in *Boyd* 2002: 271-304.
- Rosati 2007 = *Ovidio. Metamorfosi, II: Libri III-IV*, trad. di L. Koch, comm. di A. Barchiesi, G. Rosati, Milano 2007.

- Rosati 2008 = G. Rosati, *Stattus, Domitian and acknowledging paternity: rituals of succession in the Thebaid*, in *The poetry of Statius*, ed. by J. J. L. Smolenaars, H.-J. van Dam, R. R. Nauta, Leiden – Boston 2008: 175-193.
- Rosati 2009a = *Ovidio. Metamorfosi, III: Libri V-VI*, trad. di G. Chiarini, comm. di G. Rosati, Milano 2009.
- Rosati 2009b = G. Rosati, *Tempo del desiderio e fuga delle forme: la donna-acqua Aretusa e un testo che corre*, in *Ovide: figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figures de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, éd. par H. Casanova-Robin, Paris 2009: 235-245.
- Rosati 2009c = G. Rosati, *The Latin reception of Hesiod*, in Montanari – Rengakos – Tsagalis 2009: 343-374.
- Rosati 2009d = G. Rosati, *Latrator Anubis: Alien divinities in Augustan Rome, and how to tame monsters through aetiology*, in Hardie 2009: 268-287.
- Rosati 2012 = G. Rosati, *Il poeta e il principe del futuro. Ovidio e Germanico su poesia e potere*, in *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero*. In ricordo di E. Narducci, a cura di M. Citroni, Pisa 2012: 295-311.
- Rosati 2014 = G. Rosati, *La forma impossibile: le Genealogie e la tradizione mitografica antica*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna*. In ricordo di V. Branca, a cura di A. Ferracin, M. Venier, Udine 2014: 3-17.
- Rosati 2020 = G. Rosati, *Microfisica del potere nelle opere ovidiane dell'esilio*, in Möller 2020: 97-107.
- Rosati 2022 = G. Rosati, *Ovidio e il teatro del piacere. Il corpo, lo sguardo, il desiderio*, Roma 2022.
- Rosati c.d.s. = G. Rosati, *La recusatio come 'figura di pensiero' augustea*, in Schwindt c.d.s.
- Rüpke 1994a = J. Rüpke, *Ovids Kalenderkommentar: zur Gattung der libri fastorum*, in *A&A* 40 (1994): 125-136.
- Rüpke 1994b = J. Rüpke, *Wann feierte Ovid die Feralia? Zu Ov. Fast. 2,567f.*, in *MH* 51.2 (1994): 97-102.
- Rüpke 1995 = J. Rüpke, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, Berlin 1995.
- Rüpke 2006 = J. Rüpke, *Ennius' Fasti in Fulvius' temple: Greek rationality and Roman tradition*, in *Arethusa* 39.3 (2006): 489-512.
- Rusten 1982 = J. S. Rusten, *Ovid, Empedocles and the Minotaur*, in *AJPh* 103.3 (1982): 332-333.
- Rutledge 1980a = E. S. Rutledge, *Ovid's informants in the Fasti*, in *Studies in Latin literature and Roman history, II*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1980: 322-331.
- Rutledge 1980b = E. S. Rutledge, *Vergil and Ovid on the Tiber*, in *CJ* 75.4 (1980): 301-304.
- Salzman 1998 = M. R. Salzman, *Deification in the Fasti and the Metamorphoses*, in *Studies in Latin literature and Roman history, IX*, ed. by C. Deroux, Bruxelles 1998: 313-346.
- Santini 1973 = C. Santini, *Toni e strutture nella rappresentazione delle divinità nei Fasti*, in *GIF* 25 (1973): 40-62.
- Santini 1975 = C. Santini, *Motivi astronomici e moduli didattici nei Fasti di Ovidio*, in *GIF* 27 (1975): 1-26.
- Santini 1976 = C. Santini, *Lettura strutturale ed etimologia in un catasterismo dei Fasti*, in *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina, 1*, Perugia 1976: 49-56.
- Santini 2004a = C. Santini, *Bacco nel sistema dei segni del terzo libro dei Fasti e oltre*, in Landolfi 2004c: 9-24.
- Santini 2004b = C. Santini, *Ancile, arma ancilia: forma ed etimologia nei Fasti di Ovidio*, in *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, ed. por M. T. Amando Rodríguez, C. Cabrillana Leal, E. Castro Caridad, C. Criado Boado, A. Pereiro Pardo, Santiago de Compostela 2004: 406-412.
- Sauron 2019 = G. Sauron, *La fin de l'histoire ou une histoire sans fin: Ovide et la mystification augustéenne*, in Casanova-Robin – Sauron 2019: 29-42.
- Sauron 2025 = G. Sauron, *Auguste. L'emprise des signes*, Paris 2025.
- Scapini 2011 = M. Scapini, *Temi greci e citazioni da Erodoto nelle storie di Roma arcaica*, Nordhausen 2011.
- Scheid 1992 = J. Scheid, *Myth, cult and reality in Ovid's Fasti*, in *PCPhS* 38 (1992): 118-131.
- Scheidegger Lämmle 2016 = C. Scheidegger Lämmle, *Werkpolitik in der Antike. Studien zu Cicero, Vergil, Horaz und Ovid*, München 2016.
- Scheidegger Lämmle 2021a = C. Scheidegger Lämmle, *Literarische Rollen*, in Möller 2021: 137-143.

- Scheidegger Lämmle 2021b = C. Scheidegger Lämmle, *Cataloguing contemporaries: Ovid Ex Ponto 4.16 in context, in Lists and catalogues in ancient literature and beyond. Towards a poetics of enumeration*, ed. by R. Lämmle, C. Scheidegger Lämmle, K. Wesselmann, Berlin – Boston 2021: 361-400.
- Schiesaro 1994 = A. Schiesaro, *The palingenesis of De rerum natura*, in *PCPhS* 40 (1994): 81-107.
- Schiesaro 1997 = A. Schiesaro, *L'intertestualità e i suoi disagi*, in *MD* 39 (1997): 75-109.
- Schiesaro 2002 = A. Schiesaro, *Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric*, in Hardie 2002c: 62-75.
- Schiesaro 2003 = A. Schiesaro, *The passions in play. Thyestes and the dynamics of Senecan drama*, Cambridge 2003.
- Schiesaro 2011 = A. Schiesaro, *Ibis redibis*, in *MD* 67 (2011): 79-150.
- Schiesaro 2014 = A. Schiesaro, *Materiam superabat opus: Lucretius metamorphosed*, in *JRS* 104 (2014): 73-104.
- Schiesaro 2019 = A. Schiesaro, *Varro and Lucretius on the end of the world*, in *RFIC* 147.2 (2019): 352-356.
- Schiesaro 2020 = A. Schiesaro, *Lucretius' apocalyptic imagination*, in *MD* 84 (2020): 27-93.
- Schiesaro 2021 = A. Schiesaro, *Lucretius On the nature of things: eschatology in an age of anxiety*, in *Eschatology in antiquity: forms and functions*, ed. by H. Marlow, K. Pollmann, H. Van Noorden, London 2021: 280-293.
- Schilling 1960 = R. Schilling, *Romulus l'élú et Rémus le réprouvé*, in *REL* 38 (1961): 182-199.
- Schilling 1992 = *Ovide, Les Fastes, texte ét., trad. et comm. par R. Schilling, I: Livres I-III*, Paris 1992.
- Schilling 1993 = *Ovide, Les Fastes, texte ét., trad. et comm. par R. Schilling, II: Livres IV-VI*, Paris 1993.
- Schindler 2019 = C. Schindler, *The invocation of the Muses and the plea for inspiration*, in Reitz – Finkmann 2019: 489-529.
- Schmidt 1969 = P. L. Schmidt, *Die Abfassungszeit von Ciceros Schrift Über die Gesetze*, Roma 1969.
- Schmidt 1991 = E. A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991.
- Schmidt 2001 = P. L. Schmidt, *The original version of the De Re Publica and the De Legibus*, in *Cicero's Republic*, ed. by J. G. F. Powell, J. A. North, London 2001: 7-16.
- Schmidt 2021 = Y. Schmidt, *Ovids Epos und die Tradition des Lehrgedichts. Mythos und Elementenlehre in den Metamorphosen*, Göttingen 2021.
- Schmitzer 1990 = U. Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1990.
- Schmitzer 2003 = U. Schmitzer, *Video meliora proboque, deteriora sequor. Ovid und seine Medea*, in *Spurensuche*, hrsg. von R. Kussl, München 2003: 21-48.
- Schmitzer 2006 = U. Schmitzer, *Reserare oracula mentis – Abermals zu Funktion der Pythagorasrede in Ovids Metamorphosen*, in *SIFC* 99.1 (2006): 32-56.
- Schmitzer 2007 = U. Schmitzer, *Ovids Carmentalia – oder: Kann man einem Dichter vertrauen?*, in Janka – Schmitzer – Seng 2007: 113-144.
- Schmitzer 2013 = U. Schmitzer, *Inspice maius opus: Ovidio a proposito delle sue Metamorfosi*, in *Paideia* 68 (2013): 605-637.
- Schmitzer 2016 = U. Schmitzer, *Zukunft für Augustus. Zeitkonzepte in Vergils Aeneis und Ovids Metamorphosen*, in *Paideia* 71.2 (2016): 417-444.
- Schmitzer 2017 = U. Schmitzer, *Pyramus der narr – Christus Pyramus: Ovid malt die Sage von Pyramus und Thisbe*, in *Gymnasium* 124.6 (127): 529-560.
- Schmitzer 2024 = U. Schmitzer, *Ovids Metamorphosen als politische Dichtung gelesen*, in *Dictynna* 21 (2024).
- Schofield 2008 = M. Schofield, *Ciceronian dialogue*, in *The end of dialogue in Antiquity*, ed. by S. Goldhill, Cambridge 2008: 63-84.

- Schofield 2010 = M. Schofield, *The Laws' two projects*, in *Plato's Laws: a critical guide*, ed. by C. Bobonich, Cambridge 2010: 12-28.
- Schofield 2022 = M. Schofield, *Cicero and Plato*, in *The Cambridge companion to Cicero's philosophy*, ed. by J. W. Atkins, T. Bénatouïl, Cambridge 2022: 88-102.
- Schubert 1999 = *Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Schubert, Frankfurt am Main 1999.
- Schwindt 2005 = *La représentation du temps dans la poésie augustéenne / Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*, hrsg. von J. P. Schwindt, Heidelberg 2005.
- Schwindt 2020 = J. P. Schwindt, *Sterbende Stimmen. Ovids minimal art oder Wie endet die augusteische Literatur*, in Möller 2020: 179-189.
- Schwindt 2021a = J. P. Schwindt, *Ovid im Kontext der augusteischen Zeit*, in Möller 2021: 3-12.
- Schwindt 2021b = J. P. Schwindt, *Ovid als Autor der Moderne*, in Möller 2021: 484-493.
- Schwindt 2024 = J. P. Schwindt, *Loci desperati. Possibilities and boundaries of Augustan conceptions of space*, in Gale – Chahoud 2024: 216-228.
- Schwindt c.d.s. = *Die ‚propria‘ der augusteischen Dichtung. Denkfiguren*, hrsg. von J. P. Schwindt, Heidelberg, c.d.s.
- Scolari 2021 = L. Scolari, *Il racconto di Procri e l'ombra di Lucrezia: Ov. met. 7, 700-865 e fast. 2, 721-856*, in *Vichiana* 58.1 (2021): 45-67.
- Scott-Smith – Trzaskoma 2022 = *The Oxford handbook of Greek and Roman mythography*, ed. by R. Scott-Smith, S. M. Trzaskoma, Oxford 2022.
- Segal 1969 = C. Segal, *Myth and philosophy in the Metamorphoses. Ovid's Augustanism and the Augustan conclusion to book XV*, in *AJPh* 90 (1969): 257-292.
- Segal 1985 = C. Segal, *Ovid. Metamorphoses, hero, poet*, in *Helios* 12.1 (1985): 49-63.
- Segal 1999 = C. Segal, *Ovid's Arcadia and the characterization of Jupiter in the Metamorphoses*, in Schubert 1999: 401-412.
- Segal 2001 = C. Segal, *Intertextuality and immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in Metamorphoses 15*, in *MD* 46 (2001): 63-101.
- Setaioli 1999 = A. Setaioli, *L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle Metamorfosi*, in Schubert 1999: 487-514.
- Seznec 1940 = J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London 1940.
- Shayne 2024 = R. Shayne, *Ovid's Amores 2.8: a genuine offence*, in *Eugesta* 14 (2024).
- Sharrock 1994 = A. Sharrock, *Seduction and repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*, Oxford 1994.
- Sharrock 2002 = A. Sharrock, *An a-musing tale: gender, genre, and Ovid's battles with inspiration in the Metamorphoses*, in *Cultivating the Muse. Struggles for power and inspiration in Classical literature*, ed. by E. Spentzou, D. Fowler, Oxford 2002: 207-227.
- Sharrock 2019 = A. Sharrock, *Ovid's Metamorphoses: the naughty boy of the Graeco-Roman epic tradition*, in Reitz – Finkmann 2019: 275-316.
- Sharrock 2021 = A. Sharrock, *Babylonians in Thebes: some Ovidian stories of barbarians and foreigners*, in *Identities, ethnicities and gender in Antiquity*, ed. by J. Fabre-Serris, A. Keith, F. Klein, Berlin – Boston 2021: 195-216.
- Sharrock – Möller – Malm 2020 = *Metamorphic readings. Transformation, language, and gender in the interpretation of Ovid's Metamorphoses*, ed. by A. Sharrock, D. Möller, M. Malm, Oxford 2020.
- Simon 1990 = E. Simon, *Ianus*, in *LIMC* V (1990): 618-623.
- Sissa 2023 = G. Sissa, *Cuncta fluunt: the fluidity of life in Ovid's metamorphic world*, in Martelli – Sissa 2023: 35-54.
- Solodow 1988 = J. B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill – London 1988.

- Starnone 2020 = V. Starnone, *Nessuno guarda Elissa. Due passi del primo libro dell'Eneide e il disagio degli interpreti*, Pisa – Roma 2020.
- Starnone 2022 = V. Starnone, “*L’arte meravigliosa di silentio e di suppositione*”: considerazioni sulla metamorfosi in Virgilio, in *Maia* 74.2 (2022): 360-375.
- Steel 2013 = C. Steel, *Structure, meaning and authority in Cicero’s dialogues*, in *Der Dialog in der Antike. Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung*, hrsg. von S. Föllinger, G. M. Müller, Berlin – Boston 2013: 221-234.
- Šterbenc Erker 2021 = D. Šterbenc Erker, *Astronomie und Verstirnungssagen*, in Möller 2021: 245-249.
- Šterbenc Erker 2023 = D. Šterbenc Erker, *Ambiguity and religion in Ovid’s Fasti. Religious innovation and the imperial family*, Leiden – Boston 2023.
- Stirrup 1976a = B. E. Stirrup, *Ovid’s narrative technique: a study in duality*, in *Latomus* 35.1 (1976): 97-107.
- Stirrup 1976b = B. E. Stirrup, *Structure and separation. A comparative analysis of Ovid, Amores II.11 and II.16*, in *Eranos* 74 (1976): 32-52.
- Stok 1989 = F. Stok, *Ovidio e l’anno di dieci mesi*, in *L’astronomia a Roma nell’età augustea*, a cura di M. Cervellera, D. Liuzzi, Galatina 1989: 55-89.
- Stok 1990 [1992] = F. Stok, *L’alternativa dei Fasti*, in *GIF* 42 (1990): 177-198 [rist. in Brugnoli – Stok 1992: 47-73].
- Stok 1991 [1992] = F. Stok, *L’ambiguo Romolo dei Fasti*, in Gallo – Nicastrì 1991: 183-212 [rist. in Brugnoli – Stok 1992: 75-110]
- Stok 1992 = F. Stok, *La rivincita di Esculapio*, in Brugnoli – Stok 1992: 135-180.
- Stok 2000 = F. Stok, *Tempo, storia e calendario nei Fasti di Ovidio*, in *Euphrosyne* 28 (2000): 113-127.
- Stok 2004 = F. Stok, *Lo spettacolo degli ancilia*, in Landolfi 2004c: 69-79.
- Stok 2010 = F. Stok, *Orione e dintorni*, in *La Bua* 2010b: 93-111.
- Stok 2018 = F. Stok, *Alla ricerca dei Lupercalia*, in Fedeli – Rosati 2018: 427-454.
- Stok 2021 = F. Stok, *Ovid and Virgilian exegesis: the episode of Achaemenides*, in *GIF* 73 (2021): 127-145.
- Stok 2022 = F. Stok, *Igino esegeta di Virgilio*, in *Epistulae a familiaribus. Per R. Tabacco*, a cura di A. Borgna, M. Lana, Alessandria 2022: 529-538.
- Strauss Clay 2003 = J. Strauss Clay, *Hesiod’s cosmos*, Cambridge 2003.
- Syme 1978 = R. Syme, *History in Ovid*, Oxford 1978.
- Tarrant 1981 = R. Tarrant, *The authenticity of the letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)*, in *HSCPh* 85 (1981): 133-153.
- Tarrant 1982 = R. J. Tarrant, *Editing Ovid’s Metamorphoses: problems and possibilities*, in *CPh* 77.4 (1982): 342-360.
- Tarrant 1983 = R. J. Tarrant, *Ovid*, in *Texts and transmission. A survey of the Latin classics*, ed. by L. D. Reynolds, Oxford 1983: 257-284.
- Tarrant 1995 = R. J. Tarrant, *Ovid and the failure of rhetoric*, in *Ethics and rhetoric: classical essays for D. Russell on his seventy-fifth birthday*, ed. by D. C. Innes, H. M. Hine, C. B. R. Pelling, Oxford 1995: 63-74.
- Tarrant 2002 = R. Tarrant, *Ovid and ancient literary history*, in Hardie 2002c: 13-33.
- Tarrant 2004 = *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses, recognouit breuique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant*, Oxonii 2004.
- Tarrant 2005 = R. Tarrant, *Roads not taken: untold stories in Ovid’s Metamorphoses*, in *MD* 54 (2005): 65-89.
- Tarrant 2012 = *Virgil, Aeneid, book XII*, ed. by R. Tarrant, Cambridge 2012.
- Thomas 2009 = R. Thomas, *Ovid’s reception of Virgil*, in Knox 2009b: 294-307.
- Thome 1979 = G. Thome, *Gestalt und Funktion des Mezentius bei Vergil – mit einem Ausblick auf die Schlußszene der Aeneis*, Frankfurt am Main 1979.
- Thorsen 2014 = T. S. Thorsen, *Ovid’s early poetry from his single Heroides to his Remedia amoris*, Cambridge 2014.

- Thorsen 2018 = T. S. Thorsen, *Intrepid intratextuality: the epistolary pair of Leander and Hero (Heroides 18-19) and the end of Ovid's poetic career*, in Harrison – Frangoulidis – Papanghelis 2018: 257-271.
- Timpanaro – Mariotti 2023 = S. Timpanaro, S. Mariotti, *Carteggio (1944-1999)*, a cura di P. Parroni, Pisa 2023.
- Tissol 1997 = G. Tissol, *The face of nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.
- Tissol 2002 = G. Tissol, *The house of Fame: Roman history and Augustan politics in Metamorphoses 11-15*, in Boyd 2002: 305-335.
- Tissol 2005 = G. Tissol, *Maimed books and maimed authors: Tristia 1.7 and the fate of the Metamorphoses*, in *Defining genre and gender in Latin literature. Essays presented to W. S. Anderson on his seventy-fifth birthday*, ed. by W. W. Batstone, G. Tissol, New York 2005: 97-112.
- Tola 2008 = E. Tola, *Ovide-Actéon: les risques métamorphiques du regard des Métamorphoses aux Tristes*, in *Euphrosyne* 36 (2008): 37-48.
- Tommasi 2023 = A. Tommasi, *Flora secondo Boccaccio. Nuove suggestioni per il De mulieribus claris*, in *Studi sul Boccaccio* 51 (2023): 211-245.
- Traina 1990 = A. Traina, *Turno*, in *EV V** (1990): 324-336.
- Trappes-Lomax 2006 = J. Trappes-Lomax, *Ovid Tristia 2.549: how many books of Fasti did Ovid write?*, in *CQ* 56.2 (2006): 631-633.
- Trimble 2024 = G. Trimble, *Horatian moments in Ovid's career and the end of Fasti 6*, in *Franklinos – Ingleheart* 2024: 165-181.
- Trinacty 2015 = C. Trinacty, *Senecan tragedy*, in *The Cambridge companion to Seneca*, ed. by S. Bartsch, A. Schiesaro, Cambridge 2015: 29-40.
- Tronchet 1998 = G. Tronchet, *La métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain – Paris 1998.
- Tronchet 2000 = G. Tronchet, *Le poète et ses doubles. Une approche de la réflexivité dans les Amours d'Ovide*, in *Vita Latina* 158 (2000): 10-25; 159 (2000): 36-50.
- Tronchet 2003 = G. Tronchet, *Ovide lecteur d'Ovide*, in *Lectures d'Ovide. Publiées à la mémoire de J.-P. Néraudeau*, éd. par E. Bury, Paris 2003: 51-78.
- Tronchet 2014 = G. Tronchet, *Trajectoire épique en an(n)amorphose (Ovide, Fastes, III, 545-656)*, in *Dictynna* 11 (2014).
- Tsitsiou-Chelidoni 1999 = C. Tsitsiou-Chelidoni, *Erzählerische Querverbindungen in Ovids Metamorphosen*, in *Schubert* 1999: 269-303.
- Tsitsiou-Chelidoni 2003 = C. Tsitsiou-Chelidoni, *Ovid, Metamorphosen, Buch VIII: narrative Technik und literarischer Kontext*, Frankfurt am Main 2003.
- Ursini 2016 = F. Ursini, *Inizio o fine? Nota su Ov. fast. 2, 1-2*, in *Paideia* 71.2 (2016): 445-461.
- Ursini 2017 = F. Ursini, *Quaerenti plura legendum? Nota testuale a Ov. trist. I 1, 21-22*, in *Maia* 69.3 (2017): 514-523.
- Ursini 2019a = F. Ursini, *I Fasti in esilio*, in *Ovidio a Tomi: saggi sulle opere dell'esilio*, a cura di C. Battistella, Milano – Udine 2019: 57-72.
- Ursini 2019b = F. Ursini, *Il "finale" dei Fasti. Un caso di semantizzazione dell'incompiuto*, in *Scienze dell'Antichità* 25.3 (2019): 277-286.
- Ursini 2024 = P. *Ovidii Nasonis Fastorum liber III*, a cura di F. Ursini, Firenze 2024.
- Van Noorden 2015 = H. Van Noorden, *Playing Hesiod. The 'myth of the races' in classical antiquity*, Cambridge 2015.
- Vasaly 2002 = A. Vasaly, *The structure of Livy's first pentad and the Augustan poetry book*, in *Levene – Nelis* 2002: 275-290.

- Vegetti 1999 = M. Vegetti, *L'autocritica di Platone: il Timeo e le Leggi*, in *La Repubblica di Platone nella tradizione antica*, a cura di M. Vegetti, M. Abbate, Napoli 1999: 13-27.
- Vervacke 2009 = S. Vervacke, *Atour des 'dieux d'Albricus' et de leur usage*, in *Images of the pagan gods. Papers of a conference in memory of J. Seznec*, ed. by R. Duits, F. Quiviger, London – Turin 2009: 151-176.
- Vial 2010 = H. Vial, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 2010.
- Vian 1952 = F. Vian, *La guerre de Géants: le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.
- Viarre 1988 = S. Viarre, *Doublets mythologiques chez Ovide: de l'Art d'aimer aux Métamorphoses*, in *Hommages à H. Le Bonniec. Res Sacrae*, éd. par D. Porte, J.-P. Néraudau, Bruxelles 1988: 441-448.
- Videau 2019 = A. Videau, *La poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des Métamorphoses. Essai sur un style dans l'histoire*, Paris 2019.
- Vincent 1994 = M. Vincent, *Between Ovid and Barthes: ekphrasis, orality, textuality in Ovid's Arachne*, in *Arethusa* 27.3 (1994): 361-386.
- Vogel 2014 = M. Vogel, *Ter quinque volumina: Zahlenperiphrase in der lateinischen Dichtung von ihren Anfängen bis ins zweite Jahrhundert n. Chr.*, Münster 2014.
- Volk – Zetzl 2024 = *Cicero, Laelius de amicitia*, ed. by K. Volk, J. E. G. Zetzl, Cambridge 2024.
- Volk 1997 = K. Volk, *Cum carmine crescit et annus: Ovid's Fasti and the poetics of simultaneity*, in *TAPhA* 127 (1997): 287-313.
- Volk 2001 = K. Volk, *Pious and impious approaches to cosmology in Manilius*, in *MD* 47 (2001): 85-117.
- Volk 2002 = K. Volk, *The poetics of Latin didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford 2002.
- Volk 2009 = K. Volk, *Manilius and his intellectual background*, Oxford 2009.
- Volk 2010 = K. Volk, *Ovid*, Chichester 2010.
- Volk 2023 = K. Volk, *Tod und Erklärung: Ovid on the death of Julius Caesar (Met. 15.745-851)*, in Farrell – Miller – Nelis – Schiesaro 2023: 367-385.
- Wagner 2024 = J. Wagner, *Orphic voice(s): a narratological commentary on Ovid's Metamorphoses 10.1-11.84*, Leiden – Boston 2024.
- Waldner 2007 = K. Waldner, *Griechische und römische Aitiologie in Ovids Metamorphosen*, in *Literatur und Religion 2. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, hrsg. von A. Bierl, R. Lämmle, K. Wesselmann, Berlin – Boston 2007: 203-237.
- Walter 2006 = J. Walter, *Pagane Texte und Wertvorstellungen bei Lactanz*, Göttingen 2006.
- Walter 2014 = A. Walter, *Ovids alma Venus, die Mutter der Aitiologie*, in *Von Ursachen sprechen. Eine aitiologische Spurensuche*, hrsg. von C. Reitz, A. Walter, Hildesheim 2014: 431-459.
- Walter 2019 = A. Walter, *Aetiology and genealogy in ancient epic*, in Reitz – Finkmann 2019: 609-652.
- Walter 2020a = A. Walter, *Carmentis and the poet: deification and exile in Ovid's Fasti*, in *CJ* 115.3-4 (2020): 382-396.
- Walter 2020b = A. Walter, *Time in ancient stories of origin*, Oxford 2020.
- Walter 2022 = A. Walter, *Tempora mutantur: metamorphic imagery in Ovid's Fasti*, in *Teaching through images. Imagery in Greco-Roman didactic poetry*, Leiden – Boston 2022: 257-271.
- Walter 2023 = A. Walter, *Death, lament, and "elegiac aetiology" in Ovid's Metamorphoses*, in Farrell – Miller – Nelis – Schiesaro 2023: 27-42.
- Walter 2025 = A. Walter, *Festivals in Latin literature. The poetics of celebration*, Oxford 2025.
- Watson 1983 = P. A. Watson, *Ovid Amores 2,7 and 8. The disingenuous defence*, in *WS* 96 (1983): 91-103.
- West 1966 = *Hesiod, Theogony*, ed. with proleg. and comm. by M. L. West, Oxford 1966.
- West 1978 = *Hesiod, Works and Days*, ed. with proleg. and comm. by M. L. West, Oxford 1978.
- Wheeler 1995 = S. M. Wheeler, *Imago mundi: another view of the creation in Ovid's Metamorphoses*, in *AJPh* 116.1 (1995): 95-121.

- Wheeler 1997 = S. M. Wheeler, *Changing names: the miracle of Iphis in Ovid Metamorphoses 9*, in *Phoenix* 51.2 (1997): 190-202.
- Wheeler 1999 = S. M. Wheeler, *A discourse of wonders. Audience and performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999.
- Wheeler 2000 = S. M. Wheeler, *Narrative dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000.
- Wheeler 2002 = S. M. Wheeler, *Ovid's Metamorphoses and universal history*, in Levene – Nelis 2002: 163-189.
- Williams 1991 = G. D. Williams, *Vocal variations and narrative complexity in Ovid's Vestalia: Fasti 6.249-468*, in *Ramus* 20 (1991): 183-204.
- Williams 1994 = G. D. Williams, *Banished voices. Readings in Ovid's exile poetry*, Cambridge 1994.
- Williams 2009 = G. D. Williams, *The Metamorphoses: politics and narrative*, in Knox 2009b: 154-169.
- Williams 2012 = G. D. Williams, *Medea in Metamorphoses 7: magic, moreness and the maius opus*, in *Ramus* 41 (2012): 49-70.
- Williams – Volk 2022 = *Philosophy in Ovid, Ovid as philosopher*, ed. by G. Williams, K. Volk, Oxford 2022.
- Wills 1996 = J. Wills, *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*, Oxford 1996.
- Wiseman 1998 = T. P. Wiseman, *Roman drama and Roman history*, Exeter 1998.
- Wiseman 2002 = T. P. Wiseman, *Ovid and the stage*, in Herbert-Brown 2002b: 275-299.
- Wiseman 2019 = T. P. Wiseman, *Anna and the plebs: a synthesis of primary evidence*, in McIntyre – McCallum 2019: 1-16.
- Wyler 2013 = S. Wyler, *Dionysos/Loufir/Liber et sa parèdre. Le fronton du temple et le culte de S. Abbondio*, in *MEFRA* 125.1 (2013): 47-58.
- Ypsilanti 2005 = M. Ypsilanti, *Literary loves as cycles: from Meleager to Ovid*, in *AC* 74 (2005): 83-110.
- Zaccaria 1998 = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, VII-VIII: *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, Milano 1998.
- Zetzel 1995 = *Cicero, De re publica. Selections*, ed. by J. E. G. Zetzel, Cambridge 1995.
- Zetzel 2022 = J. E. G. Zetzel, *The lost republic: Cicero's De Oratore and De Re Publica*, Oxford 2022.
- Zetzel 2023 = J. E. G. Zetzel, *Cicero's Platonic dialogues*, in *Power and persuasion in Cicero's philosophy*, ed. by N. Gilbert, M. Graver, S. McConnell, Cambridge 2023: 35-51.
- Zgoll 2004 = C. Zgoll, *Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteische Dichtung*, Tübingen 2004.
- Zingerle 1869 = A. Zingerle, *Ovidius und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern, I: Ovid, Catull, Tibull, Propertius*, Innsbruck 1869.
- Zinn 1956 = E. Zinn, *Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts*, in *A&A* 5 (1956): 7-26.
- Zissos 1999 = A. Zissos, *The rape of Proserpina in Ovid Met. 5.341-661: internal audience and narrative distortion*, in *Phoenix* 53.1-2 (1999): 97-113.
- Ziogas 2013 = I. Ziogas, *Ovid and Hesiod. The metamorphosis of the Catalogue of Women*, Cambridge 2013.
- Ziogas 2014a = I. Ziogas, *Stripping the Roman ladies: Ovid's rites and readers*, in *CQ* 64.2 (2014): 735-744.
- Ziogas 2014b = I. Ziogas, *The topography of epic narrative in Ovid's Metamorphoses*, in *Geography, topography, landscape. Configurations of space in Greek and Roman epic*, ed. by M. Skempis, I. Ziogas, Berlin – Boston 2014: 325-348.
- Ziogas 2018 = I. Ziogas, *Ovid's Hesiodic voices*, in *The Oxford handbook of Hesiod*, ed. by A. Loney, S. Scully, Oxford 2018: 377-394.
- Ziogas 2021 = I. Ziogas, *Law and love in Ovid. Courting justice in the age of Augustus*, Oxford 2021.
- Ziogas 2022 = I. Ziogas, *Armonías discordantes: la musomachia de Ovidio (Fastos V, 1-110) y la política de la recepción hesiódica*, in *Auster* 27 (2022).
- Zucker 2022 = A. Zucker, *Catasterisms*, in Scott-Smith – Trzaskoma 2022: 365-381.