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

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

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

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

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

336-7. *pater ... deo*: *pater omnipotens* è una formula stereotipa usata in modo provocatorio in un contesto che spiega come, secondo le regole del politeismo, qualsiasi potere divino debba fare i conti con altre divinità (cfr. II 304 e 401). La precisione puntigliosa del linguaggio in *neque enim ... deo* evoca formule legali, e *inritus* è termine tipico della lingua giuridica (di atti, testamenti, decreti che vengono annullati perché privi di ratifica): sul contrasto tra legalismo e capriccio dispotico nell'episodio ved. la nota a 316-40.

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

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

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

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

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

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

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

L'analisi del mito, della ricezione, e del testo di Ovidio ha dato luogo a una messe straordinaria di contributi, di cui posso citare solo alcuni tra i più recenti e importanti; fra di essi emergono, per l'interpretazione letteraria, Rosati 1983 e Hardie 2002b; per lo studio delle fonti, Zanker 1966; Cancik 1967; Manuwald 1975; per l'analisi antropologica, Pellizer, in Bettini – Pellizer 2003; come orientamento generale, Vinge 1967; Renger 2002 (cit. *infra*). Bibliografia selezionata: Zanker, 1966; L. Vinge, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Lund 1967; Cancik 1967; Segal 1969, pp. 45-9; Manuwald 1975; J. Loewenstein, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven-London, 1984 (Yale Studies in English 192), cap. 2; L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst,* Tübingen 1990, pp. 130-63; J. Elsner, «Naturalism and the erotics of the gaze: intimations of Narcissus», in N.B. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge 1996, pp. 247-61 (su Filostrato, *Imagines* I 23 e Callistrato, *Descriptiones* 5); Hinds 1998, pp. 5-8; A. Moss, *Latin commentaries on Ovid from the Renaissance*, Signal Mountain (Tennessee) 1998; Gildenhard – Zissos 2000; Wheeler 2000, pp. 20-3; F. Parise Bandoni, *Narciso a Pompei nella Casa dei Quattro Stili,* «MEFRA» CXIII 2001, pp. 787-98; A. Bonadeo, *Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del planctus*, «QUCC» LXXI 2002, pp. 133-45; M.K. Brown, *The Narratives of Konon: Text, Translation and Commentary of the Diegeseis*, Leipzig 2002 (Beiträge zur Altertumskunde 163), pp. 172-8; Hardie 2002b, cap. 5; A.-B. Renger, *Mythos Narziß*, Leipzig 2000; T. Macho, «Narziß und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik», in A.-B. Renger (ed.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 13-25; G. Vogt-Spira, «Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie», *ibid.*, pp. 27-40; Bettini – Pellizer 2003; Hutchinson 2006.

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

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

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

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

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

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

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

Si possono notare numerosi punti di contatto con storie di transizione adolescenziale mancata, in cui il desiderio si rivolge verso l'interno invece di trovare un oggetto d'amore esterno (Zeitlin 1996, pp. 223 e 279), come i miti di Dafni (C. Zimmerman, *The pastoral Narcissus*, Lanham MD 1994), Ippolito nell'omonima tragedia di Euripide, Ila in Teocrito, 13 (con il commento di Hunter 1999); Apollonio Rodio, I; Properzio, I 20 (con commento di P. Fedeli, Firenze 1980); Ermafrodito (cfr. Zanker 1966, p. 166). La connessione generale del mito con l'ideologia dello specchio è esplorata da F. Frontisi-Ducroux – J.P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997 (trad. it., Roma 1998); Macho 2002 (cit. *supra*).

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

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

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

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

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

352-5. *puer ... puellae*: l'imitazione di Catullo 62, 39; 42-4; 49 e 53-5 è stata più volte considerata esemplare della potenza auto-riflessiva che si ritrova nella poesia «colta» dei Romani (cfr. Conte 1986, p. 90; Wills 1996, pp. 280-1; Hinds 1998, pp. 6-8): (canto nuziale delle fanciulle, vv. 39, 42-4): *ut flos in saeptis secretus nascitur hortis /... / multi illum pueri, multae optauere puellae / idem cum tenui carptus defloruit ungui / nulli illum pueri, nullae optauere puellae /* (responsione imenea dei ragazzi alle ragazze vv. 49, 53-5): *ut uidua in nudo uitis quae nascitur aruo /... / hanc nulli agricolae, nulli coluere iuuenci; / at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, / multi illam agricolae, multi coluere iuuenci* («come un fiore nascosto che nasce in giardini cintati ... molti ragazzi, molte ragazze lo vogliono ma poi, appena spiccato dall'unghia tagliente, sfiorisce, e più nessun ragazzo, più nessuna ragazza lo vuole; come vedova vite, che nasce in un campo senz'alberi, ... e non c'è contadino, giovenco non c'è che se ne ponga all'ombra; ma se per caso si avvinghia, maritandosi all'olmo, molti contadini, molti giovenchi se ne pongono all'ombra»). Ovidio riecheggia Catullo 62, 42 e 44 con sostituzione dei dattilici *cupiere, tetigere* per lo spondaico *optauere*, ed eliminazione dell'incontro vocalico, «migliorando» quindi il modello catulliano sul piano della fluida eleganza metrica (Conte 1986, p. 90, che confronta Catullo, 66, 39-40 e Virgilio, *Aen.* VI 460); in questo Ovidio riecheggia Virgilio, *Aen.* XI 518-9 *multae illam frustra ... matres / optauere nurum* (Virgilio aveva già eliminato l'incontro vocalico prodotto dal verbo *optauere*), un brano collegato anch'esso al tema del matrimonio negato, e condizionato non solo da Catullo, ma anche dal modello della storia di Aconzio e Cidippe in Callimaco (cfr. G. Tissol, *An allusion to Callimachus' Aitia 3 in Virgil's Aeneid 11*, «HSCPh» XCIV 1992, pp. 263-8; sul rapporto tra Narciso e l'Aconzio di Callimaco cfr. Rosati 1997). Significativamente, il modello catulliano parte dall'immagine di un fiore che nessuno coglie – esattamente ciò che Narciso diventerà materialmente alla fine della storia – e la usa come metafora della verginità. Narciso non potrà «cogliere» sé stesso, e morirà senza poter essere colto. Il fatto che il modello appartenga al genere specifico della poesia nuziale è pregnante, dato che il testo di Ovidio si sviluppa come un vero e proprio anti-epitalamio (Loewenstein 1984 [cit. alla nota a 339-510], p. 34; Gildenhard – Zissos 2000, p. 140). Sradicato dal suo contesto originario di poesia nuziale, il ritornello di Catullo anticipa che la passione di Narciso sarà uno struggente desiderio di toccare seguito da frustrazione; d'altra parte la ripetizione di 62, 42-4 (semicoro femminile) in 53-5 (semicoro maschile) delinea il carattere indeciso della sessualità efebica di Narciso. Inoltre il modello di Catullo ha una struttura di responsione amebea (Hinds 1998, p. 7), una struttura singolarmente adatta a introdurre un episodio in cui sarà dominante il fenomeno, naturale e intertestuale, dell'eco (cfr. le note a 380-92 e 501; Hinds 1998, pp. 5-7 sull'eco come *tropo* dell'allusione letteraria).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

380-92. *«ecquis ... nostri»*: con un virtuosismo che fa pensare alle tecniche di dialogo tipiche dell'epigramma, Ovidio frammenta il racconto in un dialogo fatto di brevi battute in equivoco fra loro. In stile drammatico lo scambio suonerebbe così: Narciso: *Ecquis adest?*; Eco: *Adest!*; Narciso: *Veni!*; Eco: *Veni!*; Narciso: *Quid me fugis?*; Eco: *Quid me fugis?*; Narciso: *Huc coeamus!*; Eco: *Coeamus!*; Narciso: *Ante emoriar, quam sit tibi copia nostri!*; Eco: *Sit tibi copia nostri!* Eco, che può solo riprendere parole altrui e solo la parte finale di un enunciato, mai più a lungo di due-tre parole, sfrutta la possibilità di alterare una frase attraverso l'intonazione e l'intenzione (il suo «vieni» ha altra intensità da quello di Narciso), oppure quella di tagliare tendenziosamente quella che diventa una vera e propria citazione (... *sit tibi copia nostri*), oppure quella del doppiosenso licenzioso (cfr. la nota a 387). L'equivoco trae forza maggiore dall'uso idiomatico del latino di ripetere il nucleo di un enunciato come risposta affermativa con la funzione del nostro «sì». Ovidio suggerisce una sorta di progressiva estensione delle capacità ecoiche della ninfa: dopo aver sperimentato enunciati bisillabici – che sono in linea con le normali capacità riproduttive dell'eco – la ninfa, sotto lo stimolo del desiderio, arriva a un *tour de force* meno realistico e credibile quale *sit tibi copia nostri*. La tecnica comunicativa di Eco fa pensare a quella tipica dell'arte allusiva del poeta antico, che riesce a trarre nuove risonanze dalla ripetizione di enunciati altrui; tutto questo in un mondo che ancora non conosce altre tecnologie di ripetizione e memoria acustica (cfr. in genere J. Hollander, *The figure of echo*, Berkeley 1981; C. Perri, *On alluding*, «Poetics» VII 1978, pp. 289-307; Hinds 1998, pp. 5-8). Estrapolando il dialogo dal suo contesto epico si ottiene una vera e propria scena di commedia, con bisticci di parole, incomprensioni, e ironie. Del resto la più importante comparsa di Eco nella letteratura antecedente Ovidio è nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (vv. 1015-135), in una situazione in cui c'è riferimento autoriflessivo attraverso la parodia dell'*Andromeda* di Euripide; cfr. F.I. Zeitlin, «Travesties of gender and genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*», in H. Foley (ed.), *Reflections of women in antiquity*, New York-London 1981, pp. 169-217; su quanto è noto dell'*Andromeda*, della sua parodia e dei suoi adattamenti latini, Klimek-Winter 1993, e il commento alla commedia di Aristofane di C. Austin – S.D. Olson, Oxford 2004, pp. LXII-LXIII e a 1015-135; sulla rilevanza di questo precedente per l'Eco ovidiana, Gildenhard – Zissos 2000. Come in Ovidio, la commedia di Aristofane intreccia insieme usi del linguaggio, differenza sessuale, e rapporto fra generi letterari diversi, attraverso la figura di Eco, che è impersonata da Euripide fuori scena in un sottile riecheggiamento del ruolo parlante di Eco nell'*Andromeda* dello stesso Euripide (*TGF* V 114-22).

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

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

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

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

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

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

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

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

407-510. *Narciso alla fonte*. L'incontro di Narciso con il suo riflesso presuppone, come dimostra la tipologia del paesaggio, un tipo di storia più tradizionale, come quelle di Ila e di Ermafrodito, in cui l'acqua è animata da un desiderio esterno – la ninfa o le ninfe che desiderano il giovinetto – mentre qui, con una potente sorpresa, il desiderio si rispecchierà in sé stesso. Più in generale, il lettore antico avrebbe sicuramente pensato al modello della «ninfolepsia», la pericolosa possessione legata alle fonti e al culto delle ninfe, con veri e propri fenomeni di allucinazione erotica in luoghi solitari, cfr. Larson 2001, pp. 19-20; W.R. Connor, *Seized by the Nymphs: Nympholepsy and symbolic expression in Classical Greece*, «CA» VII 1988, pp. 155-89, idea legata in latino a concetti come *lymphatus* e *lymphaticus*, cfr. Varrone, *Lat.* VII 87. Per il nesso fra ricchezza di vegetazione e sessualità latente cfr. soprattutto la fonte di Ila in Teocrito 13, 39-45; Properzio, I 20, 33-8; per il legame dell'acqua pura con la verginità e desiderabilità, ved. la nota a 407. È significativo che Ovidio scelga di operare sull'asse dell'assenza più che della presenza (cfr. la nota a 408-12). La presenza di un contrasto implicito con il modello della ninfolessia, possessione «dal di fuori», rende ironico ed enigmatico il rapporto con il precedente mito di Eco, ninfa desiderante ma frustrata, visto anche che la coppia Eco-Narciso potrebbe essere stata un'innovazione di Ovidio. Se si collegano le due storie con la teoria dei simulacri e delle sensazioni di Lucrezio (come ha fatto Hardie 2002b, pp. 150-6), si può dire che Narciso accetta l'evidenza della vista – innamorandosi del suo riflesso – dopo aver scoperto che l'udito «non mente»; se per Lucrezio bisogna tagliare il legame tra i sensi e le illusioni di una presenza sovrannaturale, per Narciso l'incontro con Eco ha già mostrato una realtà che trasgredisce, o precede, le leggi naturali. Avendo scoperto a sue spese che l'eco è una Eco, una persona, Narciso è ora pronto all'illusione che l'immagine sia un altro. Tuttavia questo collegamento, se esiste, non è reso esplicito dal narratore.

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

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

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

414. *procubuit*: da questo momento in poi, dapprima per bere, poi per la fissazione sull'immagine, poi per languore e ossessione, cfr. vv. 420 *humi positus*; 438 *fusus in herba*; 440 *paulumque leuatus*, Narciso adotta una posizione semi-sdraiata, che assomiglia solo in superficie alla tipica posizione del pastore bucolico che canta l'amore in un rilassante *locus amoenus*; qui serve piuttosto a creare un parallelismo con l'immagine urbana ed elegiaca (non campestre e bucolica) del «lamento davanti alla porta chiusa» o παρακλαυσίθυρον. Nella tradizione lirica ed elegiaca di questi lamenti si sottolinea spesso come l'amante sia fisicamente umiliato dall'essere *proiectus* (Ovidio, *Am.* II 19, 21-2 con la nota di McKeown 1998, *ad loc.*), *iacens* (Properzio, I 16, 23; Tibullo, II 4, 22), *porrectus ante fores* (Orazio, *Carm.* III 10, 3). L'analogia con l'amante infelice dell'elegia, in cui la postura sdraiata è ambientata in uno scomodo contesto urbano, crea un ironico contrasto con l'intenzione iniziale di Narciso, che ha a che fare con un ben diverso schema iconografico, quello del languido rilassamento pastorale di chi gode di un *locus amoenus* lontano da ogni preoccupazione. Può sembrare a prima vista che questa impostazione plastica derivi da una consolidata, specifica tradizione figurativa, ma in effetti la fioritura di immagini di Narciso alla fonte risulta successiva all'opera di Ovidio (cfr. Bettini – Pellizer 2003, pp. 94-9), e anche in questa fase l'immagine di Narciso sdraiato non è affatto prevalente; la tipologia più comune è un Narciso stante, o che si specchia comodamente seduto (Bettini – Pellizer 2003, pp. 211-2). Nell'immaginario ovidiano deve aver giocato un ruolo importante l'abitudine romana di pianificare l'ambientazione di statue nei giardini, con uso suggestivo di specchi d'acqua riflettenti; cfr. le importanti considerazioni di A. Kuttner, «Delight and danger in the Roman water garden: Sperlonga and Tivoli», in M. Conan (ed.), *Landscape design and the experience of motion,* Washington 2003, pp. 103-57; e l'ἔκφρασις di Callistrato, *Statuarum descriptiones* 5 (III o IV secolo d.C.), in cui una statua di marmo di Narciso è esposta accanto a una piscina boschiva; cfr. J. Elsner, in N.B. Kampen (ed.), *Sexuality in ancient art*, Cambridge 1996, p. 250, sull'ambivalenza fra descrizione di natura e di arte, e il riferimento alla statuaria in marmo ai vv. 419-20.

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

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

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

417. *spem ... est*: l'espunzione di Merkel e Tarrant priverebbe la sequenza di un elemento significativo. Ovidio qui è vicino alla stilizzazione del mito di Ila in Properzio, I 20, 41-2 *et modo formosis incumbens nescius undis / errorem blandis tardat imaginibus* («curvandosi sulle belle onde, ritarda il suo errare mirando soavi immagini»), un'altra storia distruttiva di un bel giovane che incontra una fonte. Naturalmente il mito ha una conclusione diversa, ma Properzio aveva probabilmente avuto presente il mito di Narciso (cfr. non solo l'uso di *errorem* e *imaginibus* ma anche di *formosis*, e il riferimento alla passione di Ila per i fiori a I 20, 37-40; J. Bramble, in T. Woodman – D. West, *Quality and pleasure in Latin poetry*, Cambridge 1974, pp. 90-1), e in ogni caso Ovidio non si lascia sfuggire il modello di Properzio. Inoltre *spem sine corpore amat* ha un preciso parallelo in *Her.* 19, 182 a proposito del supplizio di Tantalo, *spemque suo refugi fluminis ore sequi* (cfr. Rosati 1997, *ad loc.*), e il mito di Tantalo è pertinente alla situazione di Narciso, cfr. Hardie 2002b, pp. 156-9. La variante *umbra* va tenuta in seria considerazione (cfr. Rosati 1983, p. 4 nt. 2): infatti potrebbe essersi generata per influsso di *corpus* (in base alla polarità fra corpo e fantasma, ombra); *unda* tuttavia è parola tematica negli altri casi di figure che si specchiano nell'acqua, Io in I 640, e Atteone in III 200. I codici sono divisi fra *umbra* e *unda* in *Her.* 14, 93, dove ancora si parla di Io che si specchia nell'acqua, e *unda* appare preferibile. *Umbra* ha il vantaggio di essere una parola più difficile per indicare il riflesso (D.R. Shackleton Bailey, «CQ» n.s. VI 1956, p. 86), e di poter significare in Ovidio e altrove anche «vana apparenza» (ved. v. 434 *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*; Plauto, *Mil.* 625 *umbra es amantis magis quam amator*); inoltre, se si accetta *umbra*, si ha una romantica anticipazione dei vv. 504-5, in cui l'*umbra* nell'acqua riflette non più un corpo ma un altro tipo di ombra, uno spettro nell'Ade. La ricca semantica del corrispondente sostantivo greco σκιά (cfr. G. Guidorizzi, in M. Bettini (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari 1991, pp. 31-46) offriva a Ovidio e ad altri poeti romani uno stimolo per sperimentare.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

487-90. *non tulit ... igni*: Apollonio Rodio, III 1019-21, in un'elegante similitudine, paragona l'effetto dell'amore su Medea al fondersi, cioè evaporare, della rugiada sulle rose. Per la descrizione visiva e tattile della cera che si fonde cfr. Lucrezio, VI 515-6 *quasi igni / cera super calido tabescens*; per l'azione del desiderio nascosto, Virgilio, *Aen.* IV 2 *et caeco carpitur igni*. Forse è legittimo collegare l'idea della cera che si fonde con la magia erotica, dato che nelle *defixiones* antiche troviamo spesso testimoniati rituali con fuoco e figurine di cera, che si propongono effetti simili a quelli (endogeni, invece) che si producono su Narciso, uno struggimento causato dal desiderio. Cfr. Virgilio, *Ecl.* 8, 80-1 *limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit / uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore* (cfr. Teocrito, 2, 28-9; C.A. Faraone, «CPh» LXXXIV 1989, pp. 294-300). Per *matutina pruina*, uno fra i tanti riflessi della poesia elegiaca in questo episodio, cfr. Properzio, II 9, 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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