**Pietro Li Causi**

# *Una Grecia fantastica? Il banchetto di Acheloo in Ov.* Met. *8.547-9.97*[*]

***Abstract***

La scena ovidiana del banchetto di Acheloo, la potente divinità fluviale greca che accoglie nella sua dimora Teseo, Lelege e Piritoo ha luogo in una Grecia immaginaria le cui coordinate geografiche reali vengono volutamente sovvertite, segnalando la natura fantastica e auto-fagocitatoria del testo. Il fiume Acheloo è figura ambigua e dallo statuto ontologico fluttuante: è persona e corso d'acqua, uomo, dio, serpente e toro, narratore e personaggio. Ambigui e fluttuanti sono anche i racconti di metamorfosi che si susseguono nel corso del banchetto: la trasformazione in isole delle Naiadi, la metamorfosi di Perimele, il racconto di Bauci e Filemone, la storia della terribile fame di Erisittone e, infine, il resoconto dello scontro fra lo stesso Acheloo ed Ercole hanno come sfondo un mondo possibile-impossibile e contraddittorio. Ovidio gioca con le sue fonti mitiche e letterarie e le decostruisce, creando un universo parallelo in cui nulla è stabile: né le identità, né gli spazi, né le storie. Unico elemento di veridicità, tuttavia, è – in un'ottica che può dirsi implicitamente "ecocritica" – la potenza incontrollabile degli eventi della natura, e la fragilità stessa dei viventi.

The banquet hosted by Achelous, the Greek river god who welcomes Theseus, Lelex, and Pirithous, takes place in an imaginary Greece where real geography is deliberately distorted, thereby underscoring the text's fictional and self-reflexive nature. Achelous embodies ontological instability, manifesting as both man and river, god and animal, narrator and character. The narratives recounted during the banquet – the transformation of the Naiads into islands, the metamorphosis of Perimele, the story of Baucis and Philemon, the terrible hunger of Erysichthon, and finally the duel between Achelous and Hercules – exhibit the same qualities of instability and paradox observed in the character of the river-god, and are all set within a contradictory, possible-impossible world. Through them, Ovid disrupts both mythological and literary traditions, establishing a universe in which no category remains static: identities, spaces, and even narratives themselves are subject to transformation. This awareness anchors the text in a reflection on the limits of human agency. It can be read through an ecocritical lens, as a recognition of the enduring force of the natural world over human and divine actors alike.

## 1. *Per una lettura frattalica del banchetto di Acheloo (e delle Metamorfosi)*

Ha ragione Edward Kenney quando dice che, nonostante si trovino al centro del poema, i libri 7-9 non godono di alcuno statuto speciale[1]. Questo, tuttavia, vale nella misura in cui ogni gruppo di storie che Ovidio racconta può essere letto, per certi versi, come si leggono i bordi dei frattali, oggetti a dimensione frazionaria le cui singole sezioni riproducono all'infinito, su scale diverse, la forma dell'intera struttura, così che, ingrandendo una qualunque parte della figura, si ottiene una figura simile all'originale che la comprende (cf. ad es. fig. 1).

In maniera analoga – anche se, ovviamente, non identica – sembrano funzionare le *Metamorfosi*, i cui segmenti narrativi sono parte integrante di una figura complessa creata da un procedimento semplice e ricorsivo – il *carmen continuum* – che li configura per molti versi

[*] I primi due capitoli di questo contributo riprendono, con alcune variazioni, parte di quanto scritto in LI CAUSI (2000), articolo che era a suo tempo apparso senza che fosse stato possibile, a causa di un disguido postale, correggerne le bozze. Ringrazio l'amico e collega Ursini, con cui ho discusso la prima versione del presente contributo, e cui devo alcuni degli spunti successivamente sviluppati, in particolare in relazione al cap. 2.

[1] KENNEY (2004, 11).

come simili, nella loro forma, e su scale diverse, all'intera struttura narrativa che li contiene[2]: ogni narratore interno che racconta storie di metamorfosi è, in fondo, un'immagine del narratore principale che racconta storie di metamorfosi e di narratori che raccontano storie di metamorfosi in cui sono coinvolti personaggi che si trasformano e/o raccontano storie di metamorfosi, in un processo potenzialmente infinito.

Quanto detto vale anche per la sezione dedicata al banchetto di Acheloo dei libri 8 e 9 (8.547-9.97), in cui Teseo, Lelege e Piritoo, ospiti della più potente fra le divinità fluviali della Grecia, ascoltano e si raccontano a vicenda storie di metamorfosi: si comincia con la trasformazione in isole delle Echemenidi e di Perimele (8.575-610), si procede con la storia di pietà premiata di Bauci e Filemone (8.611-724), per poi passare all'episodio di empietà punita di Erisittone, che comprende anche un accenno alla capacità metamorfiche assunte dalla di lui figlia Mestra (8.725-878), per poi concludere con il racconto dello scontro fra Ercole e il padrone di casa, Acheloo, che, nonostante le sue trasformazioni in toro e in serpente, viene sconfitto (8.879-9.97).

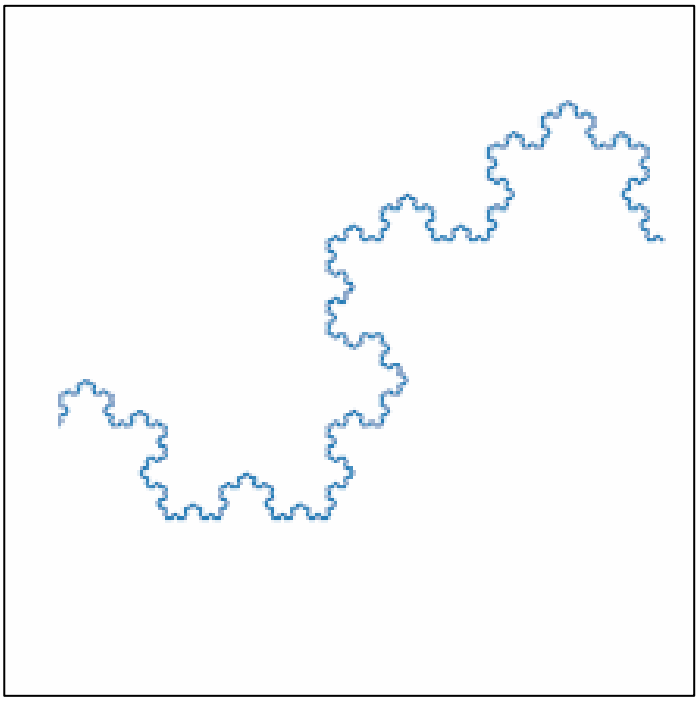


*Figura 1. La curva (o 'merletto') di Koch è una figura frattalica frastagliata a lunghezza infinita costruita a partire da un triangolo equilatero. Reiterando all'infinito la costruzione di altri triangoli equilateri su ognuno dei lati di ciascuno dei triangoli, si ottiene una curva in cui ogni parte è simile al tutto*. Animazione creata da Juarez Bochi (https://tinyurl.com/curvadikoch) - CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons

## 2. *Una Grecia immaginaria? Il mondo possibile-impossibile delle* Metamorfosi

Nella sezione precedente a quella del banchetto, si era raccontata la vicenda della caccia al cinghiale calidonio, trasformata, da Ovidio, in una sorta di caotica commedia

[2] Per le figure frattaliche, cf. ad es. BOCCHI – CERUTI (1993, 275). Come mi fa giustamente osservare Francesco Ursini (comunicazione personale), l'idea di una possibile struttura 'frattalica' delle *Metamorfosi* trova riscontro, per molti versi, nella lettura di OTIS (1966, *passim*), che mostra a più riprese come le "macrostrutture" del poema vengano riprodotte, in miniatura, nelle "microstrutture".

*slapstick* priva di qualsivoglia tratto di epicità[3]. Il passaggio da una sezione all'altra è, come spesso capita nel corso del poema, brusco e arbitrario[4]:

> *Interea Theseus sociati parte laboris*
> *functus Erectheas Tritonidos ibat ad arces* (*Met.* 8.547 s.).
>
> Teseo frattanto, presa parte alla spedizione, muoveva
> alla volta della rocca eretteide della dea del Tritone[5].

Dopo aver partecipato all'impresa – in un ruolo da mero comprimario –, Teseo sta facendo ritorno, assieme a Lelege e Piritoo, verso Atene. O almeno così credono sia lui che il lettore poco attento:

> *clausit iter fecitque moras Achelous eunti*
> *imbre tumens. «succede meis» ait «inclite, tectis,*
> *Cecropide, nec te committe rapacibus undis»* (*Met.* 8.549-51).
>
> Gli sbarra la strada, e lo costringe a fermarsi, l'Acheloo
> rigonfio di pioggia. «Entra nella mia casa» dice «o insigne
> discendente di Cecrope, non affrontare la rapinosa corrente!».

Nessuno degli autori antichi a noi pervenuti ha mai parlato prima dell'incontro fra quello che gli Ateniesi consideravano il loro più importante eroe culturale e la divinità fluviale[6]. Non è dunque da escludere che l'episodio sia frutto dell'invenzione e dell'estro di Ovidio[7].

A tale proposito, Franz Bömer aveva già fatto notare che Teseo, nel suo viaggio di ritorno verso Atene, non avrebbe mai potuto incontrare il fiume in questione, che si trovava trenta chilometri ad ovest di Calidone. Per arrivare in Attica, l'eroe greco avrebbe piuttosto dovuto attraversare la Locride, la Focide, la Beozia, incontrando sul suo cammino i fiumi Eveno e Dafno, e non certo l'Acheloo[8].

In Grecia e a Roma esistevano diverse carte di città e territori, anche se probabilmente il livello di diffusione media di esse fra le persone comuni doveva essere assai scarso, e la logica che guidava la loro stesura era diversa da quella delle rappresentazioni geografiche contemporanee. E tuttavia i siti della Grecia e la loro collocazione erano plausibilmente ben noti a tutti i Romani colti di età repubblicana e imperiale. Pomponio Mela e Plinio il Vecchio, ad esempio, collocano correttamente l'Acheloo fra l'Etolia e l'Acarnania, il che – sia pure con una certa cautela – ci potrebbe dare qualche buona ragione per pensare che Ovidio non

---

[3] Cf. Ov. *Met.* 8.267-444, su cui KENNEY (2004, *ad l.*, e bibliografia cit.).
[4] Cf. KENNEY (2004, *ad* Ov. *Met.* 8.547).
[5] Tutte le traduzioni del libro VIII e IX delle *Metamorfosi* qui riportate sono quelle di G. Chiarini in KENNEY (2004). Il testo riportato è quello di TARRANT (2004).
[6] Come si intuisce da *Il.* 21.193 s. – in cui per parlare della forza di Zeus si dice che neanche Acheloo avrebbe potuto sconfiggerlo – la forza del fiume doveva essere considerata proverbiale. SEPPILLI (1977, 117 ss.) coglie in questi versi una velata testimonianza del passaggio da una cultura mediterranea, in cui è centrale la sacralità dell'acqua, ad una cultura indoeuropea, in cui le divinità più importanti sono quelle celesti.
[7] L'ispirazione di mettere in scena un simposio a casa di Acheloo potrebbe essere venuta, ad Ovidio, dalla lettura di Call. *Epigr.* 29 Pfeiffer (in cui, per alludere all'assenza di acqua nelle coppe in occasione di un brindisi fatto con vino pretto, si fa menzione della divinità fluviale in questione). A tali versi Ovidio fa più esplicitamente riferimento in *Fast.* 5.343 s. Ringrazio Alessandro Barchiesi per avermi segnalato, a suo tempo, queste occorrenze.
[8] Cf. BÖMER (1977, *ad l.*), ma anche tutti gli altri commentatori successivi: ANDERSON (1972, *ad l.*); KENNEY (2004, *ad l.*); GALASSO (2022, II, *ad l.*).

ignorasse questo dato[9]. Anzi, come osserva Edward Kenney, sembra proprio che il poeta di Sulmona faccia di tutto per sottolineare il fatto che Teseo sia «appena fuori rotta: 180 gradi»[10].

Si possono avanzare alcune ipotesi in proposito.

La prima, più semplice, è quella proposta da Luigi Galasso, secondo il quale, le esigenze narrative, in Ovidio, finiscono spesso per prevalere sui criteri di verosimiglianza. Ovidio, cioè, avrebbe trascurato il dettaglio geografico solo «per guadagnare una tranquilla transizione per un altro gruppo di storie»[11].

Non è tuttavia da escludere che l'idea di un Teseo fuori rotta sia in linea con l'abbassamento sistematico cui Ovidio sottopone la figura dell'eroe ateniese, che attraversa la narrazione dei libri 7-9 da mero spettatore, in quella che appare come una Teseide degradata, che ha, fra i suoi obiettivi, anche quello di 'de-atenizzare' e 'de-ellenizzare' il mito e di spogliarlo dei suoi addentellati memorialistici e localistici[12]. In altri termini, Ovidio potrebbe voler suggerire, con una punta di ironia, che siamo di fronte ad un eroe che non solo ha svolto un ruolo del tutto secondario nella caccia al cinghiale calidonio, ma che è anche del tutto privo di senso di orientamento. A ciò bisogna aggiungere che non è neanche ben chiaro perché questo eroe debba andare ad Atene e quali imprese debba compiere lì: diversamente da come avviene per un altro eroe fondatore, l'Enea virgiliano, il suo cammino non sembra voluto da una provvidenza divina. E mentre, ad esempio, il Tevere in piena (*pleno… flumine*: *Aen.* 8.62) esorta Enea, nell'*Eneide*, ad alzarsi e rimettersi in cammino per portare a termine la missione che il fato gli ha assegnato, l'Acheloo invece invita a sostare un eroe che, dopo la missione in quel di Calidone, sembra proprio non avere altro da fare[13].

Ci sono, tuttavia, altre ipotesi che potrebbero essere avanzate, e che non necessariamente si escludono a vicenda. L'incongruenza geografica, infatti, oltre a marcare, sul piano narrativo, la dimensione anti-eroica di Teseo, esercita una seconda funzione ben più profonda, che investe la struttura ontologica stessa della narrazione. L'idea di cambiare i connotati della Grecia reale potrebbe, cioè, essere una spia atta a rivelare, implicitamente, la dimensione auto-fagocitatoria e finzionale del testo, e quindi – all'interno della logica frattalica cui si è accennato nella sezione precedente – di tutte le storie di metamorfosi che vengono raccontate una dopo l'altra nel corso del poema.

La possibile-impossibile collocazione del fiume Acheloo fra Calidone e l'Attica, in altri termini, potrebbe essere un segnale che rivela come Ovidio stia costruendo *volutamente* una Grecia immaginaria, una regione fantastica che della Grecia reale è meramente omonima,

---

[9] La cautela è dovuta a quanto afferma NICOLET (1989, 66): «a Roma [...] esisteva un uso pubblico delle carte e delle rappresentazioni grafiche dei paesi. Ma si trattava di un uso affatto particolare: quelle rappresentazioni, infatti, affisse nei templi e fatte circolare nel corso dei trionfi, erano un'ostentazione, e come tali restavano in qualche modo legate ad un pensiero mitico». Lo stesso NICOLET (1989, 9) avverte che i poeti usano spesso i toponimi come meri artifici evocativi che non sempre sono spia di una reale capacità di associare un nome ad un sito geografico (lo stesso, grosso modo, dice Serv. *Aen*. 9.74). Bisogna inoltre segnalare che nella carta Cottoniana, risalente al secolo IX o al X d.C., Atene si trova ad ovest di un grande fiume che potrebbe benissimo essere l'Acheloo, mentre l'Attica viene collocata in una penisola che somiglia al Peloponneso: cf. MILLER (1895, 25 ss.). Una delle fonti principali della geografia pliniana era comunque la mappa del mondo esposta nella *Porticus Vipsaniae,* Marco Agrippa – cf. NICOLET (1989, 91 ss.) e MURPHY (2004, 23 ss.). Se anche nella carta di Agrippa – che doveva comunque essere ben diversa da una carta geografica odierna – l'Acheloo era collocato correttamente (come si può ipotizzare a partire da Plin. *HN* 4.5, che usa la carta come fonte), Ovidio potrebbe aver avuto ogni giorno davanti agli occhi il dato geografico in questione. Per la collocazione dell'Acheloo in Acarnania cf. anche Pompon. 2.53.

[10] Cf. KENNEY (2004, *ad* 8.548).

[11] Cf. GALASSO (2022, II, 428).

[12] Cf., a proposito, GILDENHARD – ZISSOS (2004, spec. 67 ss.) e, più in generale, per la de-ellenizzazione dei miti della tradizione greca, anche BARCHIESI (2005, CXII ss.).

[13] Cf. *Aen*. 8.59-65. Cf. anche Ov. *Met*. 1.560 ss.; 583 ss.; 560 ss.; *Fast*. 3.645 ss.; Prop. 2.33a.20; Hor. *Carm.* 1.2.13 ss.

ma che, di fatto, esiste soltanto nello spazio bidimensionale della scrittura[14]. In questo mondo, il mito non è più l'incarnazione concreta di un passato lontano che ha lasciato le sue tracce in luoghi fisici e località geografiche rese riconoscibili e memorabili per mezzo degli eroi del passato e delle loro imprese; non è più un vettore che, per mezzo dei rituali, collega direttamente il presente con il passato, il mondo degli dèi con il mondo degli uomini; lo spazio del mito, piuttosto, è diventato un nonluogo in cui il fiume Acheloo si trova ad Est di Calidone o in cui Atene si trova ad Ovest dell'Etolia (cioè al posto dell'Acarnania!), e in cui, soprattutto, possono fiorire storie inedite – come quella dell'incontro fra Teseo e Acheloo, o anche, probabilmente, come quella dell'incontro fra Narciso ed Eco – che nessuna tradizione mitica ha mai raccontato prima[15].

Privato delle sue componenti "locali" reali, il mondo di base si trasfigura, diventando lo spazio della mera virtualità e dell'immaginazione; e la vicenda di Teseo che arriva in un luogo dove, secondo tradizione, non sarebbe mai arrivato, e che incontra una divinità fluviale che in nessun'altra variante del mito ha mai incontrato prima, opera come una rivelazione in questo senso.

Volendo usare una metafora ad effetto, l'eroe ateniese che crede di dirigersi verso l'Attica, ma che finisce per trovarsi in una regione che ha perso i suoi connotati geografici, alle rive di un fiume che è anche *persona loquens* dall'identità fluida e cangiante, compie un percorso simile a quello compiuto dal nostro sguardo quando, cercando di seguire il cilindro centrale del famoso "tridente di Schuster" (cf. fig. 2), si accorge che questo svanisce mano a mano che ci si avvicina verso la parte interna[16].

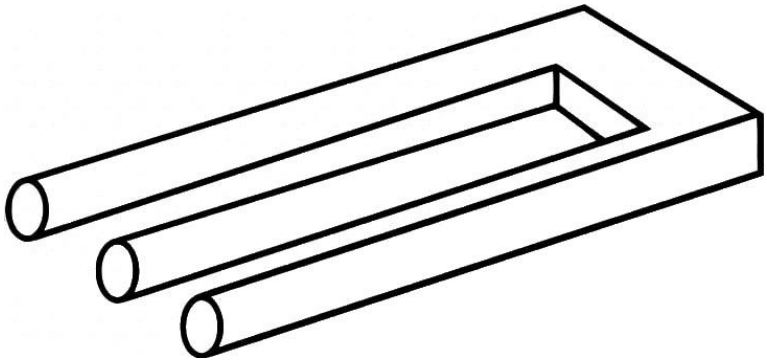


*Figura 2. Tipico esempio di oggetto possibile-impossibile, il tridente di D. H. Schuster può esistere solamente come rappresentazione grafica bidimensionale e non può essere costruito come oggetto tridimensionale nello spazio.*

Accanto a questa seconda ipotesi, di carattere meta-letterario, se ne può proporre una terza: il fatto che l'Acheloo sia collocato a Est di Calidone, o che Atene venga situata a Ovest

[14] Sulle dinamiche dell'ontologia della finzione e sulla costruzione di mondi e oggetti possibili-impossibili cf. ad es. PAVEL (1989, 27 ss.), che riprende la teoria degli oggetti elaborata fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da MEINONG (1904). Cf. anche DOLEŽEL (1989, 238 ss.); ECO (1990, 206).

[15] Cf. Ov. *Met.* 3.339-510 su cui, cf. BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad l.* e relativa bibliografia). Sul racconto di Eco e Narciso come esemplificativo della poetica ovidiana dell'illusione cf. ad es. ROSATI (1983, 20 ss.; spec. 41 ss.). Un'ulteriore possibile invenzione di Ovidio potrebbe essere il mito di Pigmalione: cf. *Met.* 10.243-297, su cui HARDIE (2002, 173 ss.); REED (2013, *ad l.* e bibliografia ivi cit.).

[16] L'immagine in questione è stata resa nota al pubblico accademico dallo psicologo SCHUSTER (1964, 673), ed era già stata pubblicata nel numero 12 di *Aviation Week and Space Technology*, del 1964. Più nello specifico, per l'enfasi che Ovidio stesso pone sul carattere finzionale delle narrazioni (e sul suo significato in termini di strategie identitarie e "politiche"), si rimanda a FELDHERR (2010). Sulla poetica "illusionistica" delle *Metamorfosi* cf. ovviamente anche ROSATI (1983, *passim*) e HARDIE (2002, spec. 143 ss.).

dell'Etolia, potrebbe indicare la volontà di Ovidio di porre il lettore di fronte a una geografia instabile, propria di un mondo ancora in divenire; un mondo i cui confini non sono ancora fissati, ma appaiono fluidi e incerti, come rivelerà di lì a poco la stessa nascita delle Echinadi (8.580 ss.), con terre nuove, potenzialmente mutevoli, spostabili, provvisorie[17].

Oltre all'incongruenza geografica ci sono comunque, nella sezione dedicata al banchetto di Acheloo, altre spie – intratestuali e intertestuali – che rivelano la natura auto-fagocitatoria, fantastica e instabile del testo, connotando la serie di storie che si succedono, nella sezione qui analizzata, come possibili-impossibili.

### 3. *Lo sdoppiamento di Acheloo (ovvero, di fiumi reali che diventano fantastici, e di fiumi immaginari che diventano reali)*

Per convincere Teseo a fermarsi, il fiume in piena che parla e che narra – un evidente ammiccamento metaletterario a quanto di meno callimacheo si possa immaginare per introdurre una serie di racconti che sono tutti di ispirazione callimachea! –[18], Acheloo si sdoppia e, riferendosi in prima persona alle sue stesse acque, ne descrive l'impeto e la potenza come se si trattasse di un fenomeno fisico esterno alla sua persona. Ora dio antropomorfo, ora fiume, ora distaccato spettatore degli effetti della sua stessa potenza, Acheloo si presenta come una personalità scissa, molteplice e ontologicamente instabile[19]:

> *ferre trabes solidas obliquaque volvere magno*
> *murmure saxa solent. vidi contermina ripae*
> *cum gregibus stabula alta trahi, nec fortibus illic*
> *profuit armentis nec equis velocibus esse.*
> *multa quoque hic torrens nivibus de monte solutis*
> *corpora turbineo iuvenalia culmine mersit.*
> *tutior est requies, solito dum flumina currant*
> *limite, dum tenues capiat suus alveus undas.»*
> *adnuit Aegides «utor»que, «Acheloe, domoque*
> *consilioque tuo» respondit, et usus utroque est* (*Met.* 8.552-61).

> «[*scil.* la mia corrente] suole portar via solidi tronchi e far rotolare con grande frastuono
> massi inclinati. Ho visto spazzar via grandi stalle
> vicine alle rive con tutto il bestiame: agli armenti
> allora non giovò esser forti, né ai cavalli esser veloci.
> Pure i corpi di molti giovani scendendo dal monte,
> sciolte le nevi, la corrente inghiottì nei suoi gorghi profondi.
> È meglio sostare finché le acque non scorrano
> entro i limiti consueti e l'alveo non accolga onde più miti».
> Il figlio di Egeo annuì: «Userò la tua casa» rispose,
> «e il tuo consiglio, o Acheloo», e li usò entrambi.

[17] Quest'ultima ipotesi mi è suggerita da Francesco Ursini (comunicazione personale), che ringrazio. Quanto alle *Metamorfosi* come poema dell'indistinzione, dell'incertezza e dell'instabilità, è fondamentale URSINI (2018, 1 ss.).

[18] Cf. a tale proposito HINDS (1987, 4-31), oltre che HOLLIS (1970, *ad* 8.547 ss.).

[19] Sull'instabilità ontologica e sullo sdoppiamento di Acheloo (e di Ercole), cf. ad es. GARGANO (2024, 123 ss.); SHARROCK (2025, 14), ma cf. anche, sulla natura duplice di un fiume che parla e narra e che, con finta ingenuità si stupisce della sua potenza, in quella che vuole presentarsi come una prospettiva oggettiva, BARCHIESI (1989, 57 ss.); FEENEY (1991, 234 s.). Sul rapporto con Callimaco, cf. ad es. anche HOLLIS (1970, *ad Met.* 8.547 ss.); MYERS (1994, 90 s. e bibliografia ivi cit.). Per i concettismi usati nel passo qui cit., cf. anche GALASSO (2022, II, 429).

Nei versi in questione sembra agire, in profondità, un modello omerico, con il ricordo della similitudine iliadica usata per dare idea dell'immensa forza di Diomede, paragonato, appunto, a un fiume in piena che trascina le opere belle di giovani, le siepi, le dighe[20].

Una rappresentazione di uno spazio fluviale complementare a quella di *Met*. 8.547 ss. la troviamo comunque anche in *Am.* 3.6, dove però è lo stesso io lirico del poeta, e non più un personaggio del mito, ad essere bloccato da un fiume in piena che gli nega la possibilità di andare a trovare la sua amata (una situazione simile a quella di Ero e Leandro)[21]. Il poeta cerca di *captare* la *benevolentia* del fiume anonimo elencando una serie di fiumi famosi (l'Acheloo è fra questi), che, come chi parla, erano stati un tempo innamorati: facendo leva sulle tradizionali tendenze erotofile dei fiumi (che emergeranno, nel caso di Acheloo, in 9.1 ss.), cerca di attivare un meccanismo di immedesimazione, e quindi di procurarsi l'aiuto sperato[22].

È comunque interessante notare che molte delle storie di fiumi innamorati cui qui Ovidio fa riferimento ci sono altrimenti ignote; e dunque viene il sospetto che siano inventate di sana pianta[23].

> *Amnis harundinibus limosas obsite ripas,*
> *ad dominam propero; siste parumper aquas* (*Am*. 3.6.1 s.).
>
> O fiume dalle rive fangose coperte di canne, mi affretto
> alla mia donna: arresta per un po' le tue acque[24].

E poi, più avanti,

> *Non eris invidiae, torrens mihi crede, ferendae,*
> *si dicar per te forte retentus amans.*
> *Flumina debebant iuvenes in amore iuvare;*
> *flumina senserunt ipsa quid esset amor* (*Am.* 3.6.21-24).
>
> Credimi, torrente, non potrai sopportare l'odio che ti colpirà
> se un giorno si dirà che io, un amante, sono stato
> trattenuto da te. I fiumi dovrebbero aiutare in amore
> i giovani: sentirono anch'essi che cosa significasse l'amore.

La preghiera del poeta, tuttavia, non sortisce gli effetti sperati; per di più, il fiume rende ancora più impetuoso il suo corso, suscitando le ire dell'innamorato e rendendogli ancor più difficile l'accesso all'amata[25]:

> *Dum loquor, increvit latis spatiosus in undis,*
> *nec capit admissas alveus altus aquas.*
> *Quid mecum, furiose, tibi? quid mutua differs*

[20] Cf. *Il.* 5.87-94: cf. Li Causi (2000).
[21] Cf. Ov. *Her.* 18 e 19. Una situazione simile a quella di *Am.* 3.6 la ritroviamo in Antiphil. *AP* 9.277. A proposito della persona poetica negli *Amores*, cf. ad es. Davis (1989, 37 ss.); Gauly (1990, 18 ss.).
[22] L'impianto del discorso ovidiano è stato paragonato a quello di una *suasoria* da Davis (1989, 13; cf. anche 105 ss.); meno convincente quanto detto, in generale, sulle preghiere ovidiane – come forma ibrida di struttura liturgica e poetica – da Subias-Konofal (2016). Per un commento recente di *Am.* 3.6, cf. McKeown – Littlewood (2023, *ad l.,* e bibliografia).
[23] Cf. McKeown – Littlewood (2023, 195).
[24] La trad. it. di Ov. *Am.* 3.6 è di L. Canali in Canali – Scarcia (1985). Il testo è quello di Showerman – Gould (1914).
[25] Barchiesi (1989, 63) fa notare l'ironia implicita di un fiume che si ingrossa ulteriormente poco dopo che il poeta ha terminato di raccontare la storia dell'Aniene, che, non a caso, è di derivazione enniana (e quindi epica: cf. frr. 29; 34; 36; 39 Skutsch). Sullo scorno del poeta, cf. anche Davis (1989, 31).

*gaudia? quid coeptum, rustice, rumpis iter?*
*Quid, si legitimum fueres, si nobile flumen,*
*si tibi per terras maxima fama foret?*
*Nomen habes nullum, rivis collecte caducis,*
*nec tibi sunt fontes nec tibi certa domus;*
*fontis habes instar pluviamque nivesque solutas*
*quas tibi divitias pigra ministrat hiemps;*
*aut lutulentus agis brumali tempore cursus,*
*aut premis arentes pulvurulentus humum.*
*Quis te tum potuit sitiens haurire viator?* (*Am.* 3.6.85-97)[26].

Mentre parlo il fiume è cresciuto di larghe onde,
il profondo alveo non contiene le acque sfrenate.
Cos'hai, o furioso, contro di me? Perché rinvii
le reciproche gioie? Perché, zotico, mi interrompi
l'intrapreso cammino? Che faresti se fossi un autentico, un nobile
fiume, se la tua fama fosse grandissima nel mondo?
Non hai nome, sei formato da ruscelli che presto disseccano,
non hai sorgenti e nemmeno un alveo stabile.
Per sorgente hai le piogge e le nevi disciolte,
ricchezze che ti dispensa solo il pigro inverno;
o fai lutulento il tuo corso nella stagione invernale,
oppure premi polveroso il suolo d'intorno riarso.
Quale viandante assetato ha potuto allora berti?

Il confronto con l'Acheloo che parla delle sue stesse acque come un oggetto che neanche lui stesso riesce a gestire (ma che in realtà controlla benissimo quando decide di punire le Naiadi, colpevoli di averlo trascurato nei sacri riti, scatenando tutta la sua furia contro di loro: cf. 8.579-89), rivela una situazione paradossale. Il fiume di *Am.* 3.6 è infatti chiaramente un fiume immaginario: non ha un *nomen* (v. 91), non ci sono *viatores* che possano vantarsi di aver bevuto le sue acque (v. 97), non è *legitimum* (v. 89), non è affatto nobile (v. 89), e – al contrario dell'Acheloo che dispone di una vera e propria sontuosa villa sotterranea dove riceve i suoi convitati – non ha neanche una dimora sicura (v. 92)[27]. Tuttavia, benché sia un evidente oggetto di finzione, il fiume in piena si comporta proprio come dovrebbe comportarsi un fiume reale, scatenando un corto-circuito che getta l'ombra del sospetto sui comportamenti che il mito attribuisce tradizionalmente ai fiumi *nobiles*[28].

Il fiume di *Am.* 3.6, in altri termini, è caratterizzato da un rapporto di analogia rovesciata con i fiumi dell'elenco fatto dal poeta ai vv. 25-84, dei cui tratti fantasmagorici è del tutto privo: la flessibilità che il lettore deve utilizzare per concepire un mondo in cui esso esiste è minima, ma proprio questo permette al lettore di riflettere sul fatto che, per concepire

[26] È da segnalare un problema testuale al v. 98: *tum* è infatti la lezione dei soli due codici *P* e *Y* (che altrove restituiscono un testo non sempre accettabile). A tale proposito, cf. McKeown – Littlewood (2023, *ad l.*).
[27] Cf. *ThLL*, *s.v. legitimus*, cc. 1112-14: *legitimus* ('sancito da legge', 'con tutti i crismi') può significare anche, in senso lato, *ordinarius, probus, rectus, verus.* Significative le attestazioni di Petron. 117.5 (*tamquam legitimi gladiatores*) e Suet. *Aug*. 45.2 (*pugiles... non legitimos atque ordinario modo..., sed et catervarios oppidanos inter angustias vicorum pugnantes temere et sine arte*). L'aggettivo indicherebbe che l'*amnis* in questione è un fiume di quart'ordine, ma anche, probabilmente, un fiume "non autentico".
[28] *Nomen nullum habes* significa, ovviamente, anche 'non hai alcuna fama': cf. McKeown – Littlewood (2023, 225), che segnalano anche come *legitimum,* traducibile in prima istanza con «properly so called», potrebbe anche essere reso con «born in lawful wedlock», in quello che potrebbe essere un parallelo con Antiphil. *AP* 9.277.5 s.: ὄψομαι ἠελίῳ σε κεκαυμένον, ὅστις ἐλέγχειν/ καὶ γόνιμον ποταμῶν καὶ νόθον οἶδεν ὕδωρ («un giorno ti vedrò bruciato dal sole, che sa saggiare l'acqua dei fiumi, distinguendo il vero dal bastardo»). Si ricordi anche che le *aquae legitimae* sono quelle che possono essere usate nei giorni delle *feriae denicales*: cf. *Serv. Dan*. *G*. 1.270.

un mondo in cui esistono fiumi personificati che rispondono alle preghiere, seducono, amano, hanno dimore sontuose – e, che, in altri termini, hanno tutte le caratteristiche e l'agentività di una persona divina vera e propria – occorre un tasso di elasticità interpretativa massimo.

Il che significa che il mito non è più lo spazio di un mondo passato e lontano ma più vero del vero, ma che è diventato semplicemente lo spazio dell'immaginario fantastico o, per dirla nei termini usati nell'ambito del dibattito antico relativo al rapporto fra letteratura e religione, una "menzogna" o una "finzione dei poeti"[29].

## 4. *Un gentleman spaccone e un narratario impertinente*

Lo spazio del fantastico, naturalmente, si nutre anche di immaginazioni visive. La dimora di Acheloo, da un lato, riprende alcuni elementi delle sontuose *villae* dei notabili romani (il soffitto a cassettoni, la stanza da pranzo con vista sul mare, i calici preziosi *in gemma*, come segno estremo di *luxuria*); dall'altro lato, tradisce la sua natura acquorea (i murici, il tappeto di muschio)[30] e per certi versi perturbante e sensuale (a servire le vivande ci sono ninfe in abito discinto e a piedi nudi). Certo è che, come è stato fatto notare, l'Acheloo in questione ha perduto i tratti mostruosi e repellenti che gli erano stati attribuiti nelle *Trachinie* di Sofocle, e si presenta invece come un raffinato e loquace *gentleman* di campagna[31].

La situazione narrativa attiva immediatamente il ricordo di un altro luogo fantastico, che è la reggia dei Feaci. Come accade ad Odisseo, anche Teseo si trova ad ascoltare, all'interno del luogo dove viene ospitato, racconti che però, al contrario di quanto accade ad Odisseo, non lo riguardano.

L'Acheloo sa che Teseo è un ospite importante, ma o non sembra conoscere le sue gesta – e in questo è in buona compagnia con il lettore delle *Metamorfosi*, cui Ovidio ha raccontato solo spezzoni poco significativi della sua vicenda, che è, a dir poco, poco eroica – o comunque non è intenzionato a ricordarle. Al contrario, senza riuscirci – e sortendo risultati a dir poco comici – cerca di presentare se stesso come una sorta di iper-maschio affetto da voracità sessuale – si vanta di aver violato Perimele (8.592), ma ha bisogno dell'aiuto di Poseidone per poterla strappare alla morte –, e dice di essere dotato di attributi eroici e guerrieri – racconterà la sua sconfitta con Ercole cercando di mascherare con un frasario epico fuori luogo quella che invece è la sua totale imperizia nella lotta corpo a corpo (*Met.* 9.1 ss.)[32].

A dare impulso al fiume di racconti è proprio Teseo, che, colpito da quello che vede, chiede informazioni sul gruppo di isole che si para davanti ai suoi occhi.

Acheloo risponde dicendo che «*non est» inquit «quod cernitis unum*» (8.577: «"ciò che vedete", rispose il fiume, "non è un tutt'uno"»). La frase, naturalmente, si riferisce a ciò

[29] Sul complesso rapporto fra poesia, credenze religiose e mito, cf. ad es. FEENEY (1991, 5 ss.; spec. 17 ss. e, per le *Metamorfosi*, 227 ss.); *ID.* (1998, spec. pp. 70 ss. per le *Metamorfosi*). Cf. anche FELDHERR (2010). Che la categoria della "menzongna" o della "falsità" possa essere un reagente interessante per esplorare le dinamiche del fantastico degli antichi lo si evince anche dal contributo che Tommaso Braccini ha dedicato alle "menzogne" di Luciano nella presente raccolta di studi.

[30] Cf. KENNEY (2004, *ad* 8.563 ss.).

[31] Cf. GARGANO (2024, 127): «Far from the frightening Achelous that terrified Sophocles' Deianira (*Trach.* 6-19 [= *Tr.* 6-19 secondo le abbreviazioni dell'OCD; NdA]), the Ovidian Achelous kindly entertains his guests with tales». Su Acheloo, gentiluomo di campagna «pomposo, ma gentile» e sulla sua dimora (che richiama le Grotte delle Muse artificiali citate anche in Plin. *HN* 26.153), cf. GALASSO (2022, II, 428 s.) e bibliografia. Sul taglio "barocco" della descrizione della dimora del dio-fiume, cf. ANDERSON (1972, *ad l.*).

[32] Cf. ad es. SECCI (2009, 34 ss.). Quanto alle incongruenze nel racconto di Acheloo, che prima si vanta della sua potenza e poi si trova costretto a pregare un dio ben più potente – Poseidone – per salvare Perimele, cf. FELDHERR (2010, 56). Alcuni studiosi hanno messo in connessione la figura di Perimele con Perimede, figlia di Eolo: cf. Apollod. 1.7.3; GALASSO (2022, II, 429).

che gli ospiti del dio-fiume hanno davanti ai loro occhi: quella che sembra una sola isola è in realtà un gruppo di cinque terre, le Echinadi. E tuttavia, isolata dal contesto, la stessa frase assume il valore di una *sententia* dal significato ben più ampio, perché ammicca alla natura molteplice di ogni cosa che si guarda. Il mondo – questo il sottinteso – è popolato da entità plurali dall'identità instabile e fluttuante: pietre che si trasformano in uomini nel mito di Deucalione e Pirra, uomini che hanno dentro di sé, in potenza, la natura del lupo (come nel mito di Licaone) e persone divine che sono corsi d'acqua, ma anche – come si scoprirà presto – tori e serpenti, come Acheloo stesso[33].

Ma torniamo alle Echinadi. Dopo aver iniziato il suo discorso con un andamento sentenzioso, Acheloo racconta la loro origine:

> *Naides hae fuerant, quae cum bis quinque iuvencos*
> *mactassent rurisque deos ad sacra vocassent,*
> *inmemores nostri festas duxere choreas.*
> *intumui, quantusque feror, cum plurimus umquam,*
> *tantus eram, pariterque animis inmanis et undis*
> *a silvis silvas et ab arvis arva revelli*
> *cumque loco nymphas, memores tum denique nostri,*
> *in freta provolvi. fluctus nosterque marisque*
> *continuam diduxit humum partesque resolvit*
> *in totidem, mediis quot cernis Echinadas undis* (*Met.* 8.580-89).

> queste erano delle Naiadi, le quali, immolati
> dieci giovenchi e invitati al rito gli dèi rurali,
> intrecciarono festose danze dimenticandosi di me.
> Mi adirai, e quanto mi gonfio nelle mie massime piene,
> tanto m'accrebbi e, tremendo d'animo e di onde,
> strappai le selve alle selve, i campi ai campi, e i luoghi
> e le ninfe, che solo allora di me si sovvennero, insieme
> gettai nel mare. I flutti miei e del mare asportarono
> una parte di terra, dividendola in tante parti quante
> sono le Echinadi, che ora scorgi in mezzo alle onde.

Il racconto eziologico di Acheloo, che ha il suo punto di *Spannung* nella metamorfosi di Perimele, commuove tutti gli ospiti, tranne uno, Piritoo:

> *Amnis ab his tacuit. factum mirabile cunctos*
> *moverat: inridet credentes, utque deorum*
> *spretor erat mentisque ferox, Ixione natus*
> *«ficta refers nimiumque putas, Acheloe, potentes*
> *esse deos,» dixit «si dant adimuntque figuras»* (*Met.* 8.611-15).

> Qui il fiume tacque. Il mirabile caso aveva commosso
> un po' tutti. Ma il figlio di Issione derise chi
> ci credeva, e miscredente e sfrontato qual era, disse:
> «Racconti fandonie, Acheloo, e fai gli dèi troppo
> potenti, se credi che diano e tolgano forma alla gente».

Il lettore colto delle *Metamorfosi* potrebbe cogliere, nella risposta di Piritoo, un paradossale accenno anti-alessandrino: quello relativo all'origine delle Echemenidi (chiamate

[33] Acheloo si trasforma in serpente ai vv. 9.62 ss., in toro ai vv. 9.80 ss. Per Deucalione e Pirra, cf. *Met.* 1.313-415; per Licaone, cf. *Met.* 1.163-239.

anche Strofadi) era un problema di storia naturale dibattuto da autori antichi come Erodoto, Tucidide, Strabone, Pausania, ed era già stato oggetto, anche, dei racconti eziologici di Callimaco e di Apollonio Rodio nelle *Argonautiche*. Quest'ultimo, in particolare, non aveva fatto alcun cenno al ruolo giocato da Acheloo nella metamorfosi, limitandosi a raccontare che un tempo queste isole erano state mobili (ed erano chiamate *Plotai,* ovvero 'le Fluttuanti'), e che poi, dopo il passaggio dei figli di Borea che inseguivano le Arpie, e l'intervento risolutivo di Iris, erano divenute stabili, cambiando così il loro nome in Strofadi[34].

L'intervento di Piritoo, tuttavia, non si limita a optare per una versione piuttosto che un'altra ed ha una portata ben più radicale. Come ha osservato Edward Kenney, infatti, «Piritoo non solo dà del bugiardo al suo ospite (…), ma mette in discussione la credibilità del poema di cui il personaggio fa parte», assestando un duro colpo al patto narrativo con il lettore[35].

In altri termini, Piritoo è un personaggio che si auto-fagocita, da un lato svelando la natura fantastica del testo – e delle sue fonti callimachee – e dall'altro mostrandone l'intrinseca fragilità ontologica, come a dire che un mondo possibile-impossibile come la Grecia delle *Metamorfosi* non può che essere popolato da personaggi che esistono proprio mentre si negano, e da storie che convivono con le loro stesse varianti alternative, che si confermano e si negano a vicenda, in quello che è un collasso collettivo delle differenze fra *unum* e *plurimum*, fra vero e falso, fra esistenza e non esistenza[36].

## 5. *Bauci e Filemone… in assenza di Ecale*

La reazione di Piritoo scatena la contro-reazione allibita di tutti i commensali. A reagire con forza è Lelege, che, per tutta risposta, introduce il racconto di pietà premiata di Bauci e Filemone (8.616-724), che qui ci si limita a riassumere: mentre si aggiravano per la Frigia con sembianze umane, Giove e Mercurio avevano cercato ospitalità, ma tutti i mortali gliel'avevano negata. Solo Filemone e Bauci, una coppia di anziani, li avevano accolti, ospitandoli nella loro umile dimora e offrendo loro un pasto frugale. Rivelatisi, Giove e Mercurio puniscono tutti i mortali che non li hanno accolti con un diluvio che spazza via le loro case (e le loro vite), e salvano i soli Filemone e Bauci. La loro umile dimora è prima trasformata in un tempio in onore di Zeus di cui i due diventano i sacerdoti. Una volta morti, poi, viene loro concesso di prolungare la loro esistenza terrena mediante una trasformazione dei loro corpi in una quercia e in un tiglio.

Steven J. Green ha messo in rilievo il valore strumentale del racconto del vecchio e saggio Lelege, *animo maturus et aevo* (8.617: «maturo di mente e di anni»): la reazione di Piritoo potrebbe contrariare Acheloo, che ha da poco finito di vantarsi di avere spazzato via con le sue acque, in passato, chi gli aveva mancato di rispetto. È dunque necessario ristabilire gli equilibri e recuperare la simpatia di un ospite che si vanta di essere un dio con un racconto che esalti la forza e la potenza (e la permalosità degli dèi)[37].

---

[34] Cf. Hdt. 2.10.3; Th. 2.102.3-4; Str. 1.59; Paus. 7.24. Per Callimaco, cf. PFEIFFER (1949, 339). Per la metamorfosi delle *Plotai* in Strofadi, cf. A. R. 2.296 s. Cf., a tal proposito, CRABBE (1981) 2288 s.; MYERS (1994, 90 s.); NISHIMURA-JENSEN (2000, 295 ss.).

[35] KENNEY (2004, *ad l.*).

[36] Sulla potenziale rottura del patto narrativo operata da Piritoo, cf. ad es. FEENEY (1991, 231 ss.); WHEELER (1999, 165 ss.); GREEN (2003, 41); GILDENHARD-ZISSOS (2004, 67); KENNEY (2004, 366); FELDHERR (2010, 53 ss., spec. 58 s.): quest'ultimo ha insistito particolarmente sull'effetto destabilizzante delle battute di Piritoo.

[37] FEENEY (1991, 230) vede in Lelege una figura di lettore per certi versi complementare rispetto a quella di Piritooo, e sottolinea come la reazione contrapposta che il racconto di Acheloo suscita nei due personaggi sia un modo, per Ovidio, di fissare un patto narrativo fluido, che spinge chi legge le *Metamorfosi* a credere proprio mentre non crede: «by splitting our response up into these two polarized alternatives he is making us realize that

Quanto poi questi dèi siano virtuosi è un altro paio di maniche: è stato infatti notato che Giove e Mercurio sono sulla terra non per compiere opere di beneficenza, ma probabilmente per sedurre donne mortali (Alcmena?), che bevono senza sosta, facendo ricomparire il vino nel cratere anche quando è finito, che si divertono a vedere affaccendarsi due vecchietti male in arnese, costringendoli anche a salire a fatica, nella loro andatura claudicante e malferma, sulla cima di un monte, da dove li fanno assistere, con orrore, alla fine di tutti i loro vicini di casa[38].

Fatto sta che questo racconto – ispirato all'Ecale di Callimaco, e intriso di elementi tratti dalla tradizione popolare – non ha altre attestazioni prima di Ovidio[39]. Per contestare la tesi di Piritoo che sostiene che i racconti di metamorfosi operate dagli dèi sono solo *ficta*, Lelege risponde con un racconto che potrebbe essere stato inventato di sana pianta sull'istante.

La frattura della *suspension of disbelief*, in altri termini, viene sanata con quella che potrebbe essere una frattura ancora più grande, che proprio nel momento in cui si ristabilisce il patto narrativo fra i commensali – e si placa un Acheloo che si immagina *intumescens* mentre ascolta la risposta di Piritoo – genera ulteriori dubbi nel lettore.

Il racconto di Acheloo, comunque, colpisce particolarmente Teseo (8.725 s.). Ovidio non spiega perché, ma il lettore colto immagina subito che sia per l'estrema somiglianza che la vicenda di Bauci e Filemone ha con quanto da lui vissuto in prima persona quando, dirigendosi verso Maratona per uccidere il toro che infestava quella regione, colto da una tempesta, è stato accolto – è Callimaco che lo racconta – da una vecchietta di nome Ecale, che lo ha ospitato nella propria capanna[40]. Il punto è però che di questa vicenda, così come di Ecale, della lotta contro il toro di Maratona, nelle *Metamorfosi* di Ovidio non c'è alcuna traccia esplicita.

Ancora una volta, dunque, si ha l'impressione che il banchetto di Acheloo abbia luogo (o meglio, "nonluogo") in una Grecia parallela e omonima rispetto alla Grecia del mondo di base della realtà. E in questa Grecia fantastica e fluttuante, i miti ovidiani, che dialogano con i miti del mondo greco e con le invenzioni della letteratura alessandrina, prendono pieghe autonome e si ritagliano spazi di virtualità alternativi.

## 6. *La Fame di Erisittone: mostrificazione di una storia greca*

Acheloo è compiaciuto dalla storia raccontata da Lelege, e, come a suggello, aggiunge un altro racconto a sua volta.

Si tratta della nota storia della fame di Erisittone, che Acheloo prende di peso da Callimaco, e cui però aggiunge, amplificando il tutto in pieno stile anti-callimacheo,

---

to swim successfully in the sea of the *Metamorphoses* we must be both Lelex and Pirithous». Se da un lato si può concordare con l'idea che chi vuole entrare nel mondo delle *Metamorfosi* deve mettere da parte la logica binaria che contrappone il vero al falso, è però anche vero che, oltre che essere un "lettore", Lelege è egli stesso un narratore; e, come mostra GREEN (2003, 38 ss.), è un narratore poco attendibile. Cf. anche, FELDHERR (2010, 53 ss.), che osserva come la frizione fra ciò che è credibile per il lettore – che è esterno alla storia – e ciò che è invece credibile per i personaggi interni alla storia stessa ha un potente effetto di destabilizzazione.

[38] Cf. GREEN (2003, 49).

[39] Cf. KENNEY (2004, 364). Sugli elementi folklorici della storia cf. anche GALASSO (2022, II, 431), che, fra le altre cose, ipotizza una possibile origine frigia del mito, e che evidenzia la singolare precisione dei riferimenti geografici presenti nel racconto di Bauci e Filemone (a fronte, invece, dell'indeterminatezza relativa alla Grecia di Teseo e Acheloo). Sugli *Heteroiumena* di Nicandro come possibile fonte poetica del racconto, cf. ANDERSON (1972, *ad l.*); GRIFFIN (1991, 65 ss.).

[40] Cf. Call. *Hec.* 1 ss.

particolari macabri (l'albero che il protagonista vuole abbattere che inizia a stillare sangue) e grotteschi (la personificazione della Fame, che diventa un letale mostro demoniaco)[41].

L'effetto che Acheloo vuole raggiungere è quello di riassestare un mondo narrativo la cui ontologia, fino ad adesso, si è rivelata vacillante e auto-fagocitatoria. Raccontare la storia di Erisittone serve, in prima istanza, a rendere credibile l'idea che sotto la scorza di alberi come i tigli e le querce possano davvero celarsi vite umane o divine, ma anche per ammonire un ospite impertinente: gli dèi possono davvero punire l'empietà dei mortali in modi mostruosi (e se Piritoo ha orecchie per intendere, intenda pure!). Ma c'è anche altro: Acheloo vuole infatti usare la storia di Erisittone come gancio digressivo per introdurre il racconto finale del suo scontro con Ercole. È in particolare con il riferimento a Proteo prima e poi a Mestra che tale scopo viene perseguito:

> *Desierat, cunctosque et res et moverat auctor,*
> *Thesea praecipue; quem facta audire volentem*
> *mira deum innixus cubito Calydonius amnis*
> *talibus adloquitur: «sunt, o fortissime, quorum*
> *forma semel mota est et in hoc renovamine mansit;*
> *sunt quibus in plures ius est transire figuras,*
> *ut tibi, conplexi terram maris incola, Proteu.*
> *nam modo te iuvenem, modo te videre leonem;*
> *nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent,*
> *anguis eras; modo te faciebant cornua taurum;*
> *saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri,*
> *interdum, faciem liquidarum imitatus aquarum*
> *flumen eras, interdum undis contrarius ignis.*
> *Nec minus Autolyci coniunx, Erysicthone nata,*
> *iuris habet* […]» (*Met.* 8.725-39).
>
> Aveva finito. Tutti erano colpiti e dalla storia e dall'autore,
> Teseo soprattutto: a lui, curioso com'era di sapere
> le azioni prodigiose degli dèi, appoggiato al gomito
> il fiume di Calidone dice: «Ci sono, o fortissimo,
> taluni la cui forma, una volta mutata, tale è rimasta;
> ma anche altri che sono in grado di mutarsi in più forme,
> come te, Proteo, abitante del mare che cinge la terra.
> Ti hanno visto ora ragazzo, ora leone,
> o eri un violento cinghiale, o un serpente
> da non toccare, oppure dalle corna sembravi un toro,
> ma spesso potevi sembrare pietra, spesso anche albero,
> talvolta, imitando l'aspetto di acqua trasparente,
> diventavi un fiume, talaltra il suo opposto: il fuoco.
> E anche la moglie di Autolico, figlia di Erisittone,
> ha tale dote.

L'idea che ci siano creature, come Proteo e Mestra, le cui metamorfosi sono reversibili, e che possono mutare forma a loro piacimento serve a rendere accettabile l'idea che anche Acheloo sia capace di mutare le proprie forme trasformandosi ora in un fiume, ora in un toro, ora in un serpente[42].

[41] Cf. KENNEY (2004, 378 ss. e bibliografia); GALASSO (2022, II, 439 ss.).
[42] Su Mestra, su cui qui non mi concentro, cf. ad es. l'interessante lettura di FELDHERR (2010, 109 ss.).

Questo dettaglio serve, appunto, a ristabilire un patto narrativo finora fragile e a dare un fondamento di credibilità – e un certo brio epico – alla storia successiva, che è sempre Acheloo, sempre più "trimalcionescamente" – *si licet* – al centro della scena, a raccontare.

E tuttavia è proprio per la sovrabbondanza di dettagli mitici e fantasmagorici, per l'oltranza tragica ed epica – non presente nell'originale callimacheo – che questa storia, con tutte le sue esagerazioni, porta il lettore da un lato a meravigliarsi, dall'altro lato a sospettare sempre di più.

### 7. *L'ultima spacconata: la perplimente scomparsa di Acheloo*

«*Quid moror externis? etiam mihi nempe novandi est*
*corporis, o iuvenis, numero finita potestas.*
*nam modo qui nunc sum, videor modo flector in anguem,*
*armenti modo dux vires in cornua sumo,*
*cornua, dum potui. nunc pars caret altera telo*
*frontis, ut ipse vides*». *gemitus sunt verba secuti* (*Met.* 8.879-84).

«Ma perché indugio sugli altri? Anch'io, giovani,
ho il potere di trasformarmi, sia pur in un numero limitato di forme.
A volte sono come ora mi vedete, a volte mi snodo
in serpente, a volte, capomandria, metto le corna: corna,
finché ho potuto! Adesso la mia fronte, da una parte,
è disarmata, come vedi tu stesso». E fu tutto un gemito.

L'interrogativa retorica con cui si aprono questi versi, che fanno da cerniera fra il racconto precedente e il successivo, rivela molto della funzione della storia di Erisittone: costruita come complementare rispetto alla storia di Bauci e Filemone, la vicenda del re tessalo di fatto aggiunge ben poco rispetto ad essa; già con il racconto di Lelege, infatti, Piritoo e i lettori erano stati messi sull'attenti sulla pericolosità degli dèi.

La storia di Erisittone, da un lato, è un rinforzo di un messaggio già veicolato; dall'altro lato, è poco più che una *mora*, un indugio, una digressione pletorica[43]. Quello che interessa davvero ad Acheloo è soffermarsi ancora una volta su di sé e sulle sue doti. In questo caso, sulle sue doti metamorfiche.

Molto è stato detto sullo scontro fra Ercole e la divinità fluviale, e sul collasso delle identità di entrambi i personaggi, il cui statuto è immaginato come un coacervo fluido di componenti bestiali, umane e sovrumane[44]. Qui basti ricordare come il tono epico usato da Acheloo per raccontare la battaglia in cui ha visto la peggio maschera in realtà una totale mancanza di attitudini guerresche: il fiume avanza mettendosi in guardia con una posa buffa e disfunzionale (con le braccia salde sul petto e i gomiti all'infuori), non capisce che l'avversario gli sta gettando polvere sul corpo – come fanno i gladiatori – per migliorare la presa (9.35), e, nonostante la sua sola massa corporea gli permetta di resistere ai primi attacchi, si mostra sempre sorpreso ad ogni mossa di Ercole[45].

Le millantate metamorfosi, poi, anziché aiutarlo, lo danneggiano. Si comincia con la metamorfosi in serpente:

[43] Si è osservato che, benché la storia sia di origine callimachea, i toni e lo stile, invece, non lo siano affatto: cf. KENNEY (2004, *ad Met.* 8.731 ss., e relativa bibliografia).
[44] Cf. a tal proposito GARGANO (2024, 123 ss.).
[45] Cf. SECCI (2009, 36 ss.). Sui tratti ironicamente eneadici di questo Ercole, cf. GALINSKY (1972, 93 ss.); GALASSO (2022, II, 450 s.).

*Inferior virtute meas devertor ad artes*
*elaborque viro longum formatus in anguem.*
*qui postquam flexos sinuavi corpus in orbes,*
*cumque fero movi linguam stridore bisulcam,*
*risit et inludens nostras Tirynthius artes*
*«cunarum labor est angues superare mearum»*
*dixit* […] (*Met.* 9.62-67).

Inferiore di forze, ricorro alle mie abilità
e sfuggo al rivale in forma di lungo serpente.
Vedendomi spiegare il corpo in spire sinuose,
e vibrare la bifida lingua in sibili agghiaccianti,
l'eroe tirinzio sbottò a ridere e, dileggiando i miei trucchi,
«Fin dalla culla mi diverto a sconfiggere serpenti»
disse.

È qui che si apre un'ulteriore crepa nel patto narrativo con il lettore. Dopo aver ricordato la sua impresa con la ben più pericolosa idra, l'eroe – che prima Acheloo aveva sbeffeggiato insinuando che fosse un *falsus* figlio di Giove (*Met.* 9.24) – pronuncia queste parole:

*«quid fore te credis, falsum qui versus in anguem*
*arma aliena moves, quem forma precaria celat?»* (*Met.* 9.75 s.).

«E tu cosa credi di fare, mutato in falso serpente,
sfoggiando armi non tue e celato in una forma d'accatto?».

Alla lettera, Ercole vuole dire che la forma assunta da Acheloo è *precaria,* ovvero instabile, provvisoria e reversibile. L'aggettivo *precarius*, tuttavia, rimanda anche a un immaginario servile – o comunque clientelare – che mal si confà con quanto il dio, che si racconta oltre modo potente, vorrebbe mostrare di sé: *precarius* è, infatti, ciò che si ottiene per concessione altrui per mezzo di preghiere e suppliche[46]. In altri termini, le trasformazioni di questo dio fluviale spaccone – questo sembra voler dire un altrettanto spaccone Ercole – sono ottenute grazie al favore concesso da qualcun altro. Da chi? Da un dio più potente? Da un *auctor* che ne accresce surrettiziamente la natura e che lo fa sembrare più potente di quello che è? O da Ovidio stesso? Il sottotesto, in altri termini, potrebbe essere che la forma cangiante del dio fluviale è anche, appunto, frutto delle "falsità dei poeti": nella prospettiva al racconto, del resto, nessuno dei commensali ha mai visto con i propri occhi l'ospite trasformarsi in alcunché.

Ercole, peraltro, nell'indicare come falsa una forma che sta stringendo fra le sue stesse braccia, si rivela, nel profondo, un doppio di Piritoo, che di fatto mette in dubbio la veridicità della stessa vicenda di cui è protagonista. Vicenda che si avvia adesso velocemente verso il termine, con Acheloo che, assunta la forma di toro, viene definitivamente sconfitto e – almeno così racconta – privato di uno dei suoi due corni. Il corno spezzato, a sua volta, viene trasformato – così dice Acheloo – nella Cornucopia:

*«rigidum fera dextera cornu,*
*dum tenet, infregit, truncaque a fronte revellit.*
*Naides hoc, pomis et odoro flore repletum*

[46] Cf. *ThLL, s. v. precarius*. Per i problemi testuali relativi a *credis* (per cui è supportata la variante *credas*), oltre che per la "falsa" forma del serpente, cf. ANDERSON (1972, *ad* 9.75 s).

*sacrarunt, divesque meo Bona Copia cornu est».*
*Dixerat: et nymphe ritu succincta Dianae,*
*una ministrarum, fusis utrimque capillis,*
*incessit totumque tulit praedivite cornu*
*autumnum et mensas, felicia poma, secundas.* (*Met.* 9.85-92).

mentre m'afferra un rigido corno con mano feroce,
me lo spezza strappandolo alla fronte amputata.
Le Naiadi, riempito il mio corno di frutti e di fiori odorosi,
lo resero sacro, facendone il corno inesauribile d'Abbondanza».
Così disse, e una ninfa, in funzione d'ancella, in vesti succinte
al modo di Diana, i capelli sciolti sulle spalle,
fece il suo ingresso recando alla fine del pranzo nel corno
stracolmo ogni frutto squisito d'autunno.

È stato osservato che, fra i testi che ci sono pervenuti, è solo Ovidio a trasmetterci questa versione della storia dell'origine della cornucopia[47]. Non mi risulta, tuttavia, che nessuno abbia mai osservato un'ulteriore incongruenza: perché mai proprio le Naiadi, che hanno visto le proprie consorelle spazzate via dalla furia delle acque dell'Acheloo, e una di loro, Perimele, da lui violentata, dovrebbero ricompensare il loro carnefice e il loro potenziale stupratore trasformando il corno che gli è stato spezzato in un oggetto magico?[48]

Affiora di nuovo il sospetto, cioè, che ci si trovi davanti a un millantatore. Un millantatore che per giunta vive in un mondo possibile-impossibile in cui ogni elemento di veridicità viene fatto collassare nel suo contrario.

Nessuno dei commensali, tuttavia, chiede conto di quest'incongruenza al proprio ospite che poco dopo si congeda in maniera a dir poco teatrale[49]:

*lux subit et primo feriente cacumina sole*
*discedunt iuvenes: neque enim dum flumina pacem*
*et placidos habeant lapsus totaeque residant*
*opperiuntur aquae. vultus Achelous agrestes*
*et lacerum cornu mediis caput abdidit undis* (Ov. *Met.* 9.93-97).

Sorse l'aurora, e non appena il sole sfiora le cime dei monti
i giovani prendono congedo, senza attendere che il fiume
trovi pace riprendendo il suo placido fluire, e che le acque
calino del tutto. L'Acheloo immerge nei flutti
il rustico volto e il capo dal corno spezzato.

Il testo non ci dice come hanno fatto i nostri eroi ad attraversare quel fiume in piena, le cui acque erano state presentate come pericolosissime. Nel lettore che ha notato l'incongruenza geografica dei vv. 8.547 ss. sorge il sospetto che Teseo, resosi conto dell'errore di percorso, abbia semplicemente fatto dietro front per tornare verso l'Attica – la vera Attica! –, e che, per giungere a destinazione, abbia capito che non c'era alcun bisogno di attraversare

[47] Cf. KENNEY (2004, 403): come è noto, la versione più comune vuole che il corno sia appartenuto alla capra che aveva allattato il neonato Giove: cf. Ov. *Fast.* 5.111-128; Call. *Jov.* 46-54; Apollod. 2.7.5.
[48] Il corno spezzato del dio è da intendere a tutti gli effetti come una *deminutio capitis*: a tal proposito, cf. FELDHERR (2010, 110). Non è escluso, ovviamente, che la perdita del corno fosse precedente alla trasformazione delle Echinadi, anche se nulla, nel testo, sembra presupporlo.
[49] Cf. GALASSO (2022, II, 454): «l'immergere la testa nell'acqua era il segnale che gli dèi fluviali si ritiravano dalla scena come esseri antropomorfi».

l'Acheloo. Sarebbe, questo, l'unico elemento di veridicità di una sequela di storie in cui le spie della virtualità del fantastico sono disseminate a piccole dosi, ma con buona evidenza?

Tutto questo rimane nelle nebbie del non detto. Quello che è certo è che, nel congedarsi dai suoi ospiti, l'Acheloo lascia i lettori con una messe di dubbi che rivelano la natura instabile e fluida dei racconti che si sono susseguiti e dei modelli stessi usati per costruirli.

Con questi modelli Ovidio – è vero – gioca. Si diverte a smontarli, a decostruirli, a cambiarli di segno. Ma il gioco, in fondo, non è fine a se stesso:

> A prima vista, le Metamorfosi potrebbero essere etichettate come un'opera «escapista». Dopo tutto, il lettore viene trasportato in quello che (per usare un termine corrente) potremmo chiamare un mondo "virtuale": uno stupendo universo parallelo, pieno di meraviglie non meno che di pericoli, in cui tutte le grandi e gravi incertezze dell'esistenza terrena sono portate al limite. È un mondo in cui l'unica costante è il cambiamento, in cui non esistono identità sicure. Il carattere arbitrario della potenza, qualunque essa sia, occulta e imponderabile, che è preposta a questo mondo si rispecchia nel capriccio degli dèi e nell'incostanza della giustizia che amministrano; non mancano i casi in cui sono essi a caderne vittima. Non è un ambiente amichevole. Le vicende si concludono in modo positivo solo di rado[50].

Così Edward Kenney commenta, nell'introduzione dedicata ai libri 7-9 dell'edizione Valla delle *Metamorfosi,* curata da Alessandro Barchiesi*,* il senso ultimo del poema ovidiano.

Virtualità e pericolo. Queste sono le parole chiave per decifrare le vicende fantasmagoriche che si succedono verso dopo verso, racconto dopo racconto, libro dopo libro.

Nel passato ci si è interrogati sul messaggio politico veicolato dalle *Metamorfosi*: cosa ci dicono le storie di trasformazione sul potere?[51] Cosa del rapporto fra Ovidio e Augusto? Come rappresentano l'identità del poeta nel quadro delle diverse forze sociali in gioco?[52]

Lo stesso tema della credibilità delle narrazioni, che è qui oggetto di trattazione, è stato ampiamente sviscerato da altri prima di me. Ma laddove per diversi anni la critica si è divisa fra la tendenza a vedere in Ovidio un abile "illusionista" e la tendenza contrapposta, che ha insistito sulle capacità del poeta di creare potenti effetti di realtà, potrebbe forse essere giunto il momento di cercare di andare oltre e di guardare con occhi nuovi ulteriori possibilità di lettura offerte dal *world-making* delle *Metamorfosi* e dalle continue tensioni cui è sottoposta la *suspension of disbelief*, ad esempio chiedendoci – in un'ottica ecocritica – quale idea di *Natura* rimanga impigliata nelle reti della narrazione[53].

La meraviglia ovidiana – lo dice bene Kenney – non è un rifugio consolatorio; non è, appunto, una forma di fuga totale dalla realtà, bensì una sorta di attrattore caotico che inocula un senso di incertezza e di insicurezza nel lettore, cui si propone un'ontologia instabile e precaria che investe, implicitamente, anche il mondo reale nel quale è immerso mentre gode della lettura: se i luoghi della geografia sono instabili e mutevoli, se le forze della natura non possono essere controllate, se le identità e le separazioni fra le specie sono fluide e cangianti, se i personaggi stessi delle storie dubitano, implicitamente, della veridicità delle storie che stanno vivendo (e dunque della loro stessa esistenza), chi ci dice che il nostro stesso mondo

[50] KENNEY (2004, 20).

[51] Ad esempio, WHEELER (1999, 165 ss.) vede nel rifiuto a credere nel racconto di Acheloo da parte di Piritoo il rifiuto empio – e quindi deprecabile – a credere alle finzioni ufficiali del potere. Una posizione contraria è ad es. quella di BARCHIESI (1997, 181), secondo cui il rifiuto totale di credere alla finzione del racconto rappresenta una lucida riluttanza a rinunciare a una realtà di cui solo il *princeps* ha ormai il pieno controllo.

[52] La bibliografia da citare sarebbe vastissima, mi limito, qui, a citare la rassegna presente in FELDHERR (2010, 3 ss.), che non sfugge alla tentazione di dare una lettura in chiave politica – sia pure in termini raffinati e complessi – del poema.

[53] La tendenza "illusionista" è inaugurata, ad es., in studi come quelli di ROSATI (1983); SOLODOW (1988, 68-73); OTIS (1966, 361-7). Altrove, invece, KENNEY (1973, 143); *ID.* (1982, 436) ha insistito, ad es., sui tratti di "persuasività" delle narrazioni ovidiane. Per un punto sulla questione cf. anche FELDHERR (2010, 10 ss.).

non sia fluido come quello che Ovidio ha costruito? Chi ci dice che la vita di noi che leggiamo sia più vera di quella dei personaggi delle storie narrate dalle *Metamorfosi*? Chi ci dice, in altri termini che, come avviene, ad esempio, al protagonista de *Le memorie circolari* di Borges, mentre sogniamo personaggi a cui nel sogno diamo vita non siamo sognati – e raccontati – a nostra volta da altri personaggi?

È una certa idea di realtà e di natura, in altri termini, che viene chiamata in causa, e che viene minata e spazzata via, quella che vuole il mondo come stabile e assoggettato[54].

Il punto è cioè che, lungi dal creare una separazione netta fra il mondo fantastico e il mondo reale, fra ciò che è esterno e ciò che è interno alla dimensione del racconto, la narrazione ovidiana li impasta fra loro e infetta lo sguardo stesso del lettore. Laddove la narrazione si rivela auto-fagocitatoria, allusiva, ironica, dalle pieghe dei racconti emerge con prepotenza un dato di realtà, disturbante e minaccioso: si tratta del tema della distruttività degli eventi naturali, cui gli esseri umani – ma in fondo anche le divinità – sono esposti, e che non riescono ad arginare[55]. Da un lato, è chiaro che Ovidio ricorre a così tante immagini di fiumi in piena e di alluvioni per giocare con la memoria letteraria di Callimaco, dall'altro lato, però, il tema dell'incontrollabilità delle acque è troppo insistito per essere letto unicamente come un gioco.

In altri termini, sia che ci sia lo zampino degli dèi, sia che si tratti di eventi occasionali che strizzano l'occhio alla memoria dei poeti e al sistema letterario, i fiumi del mondo reale, così come i fiumi del mondo interno alla narrazione delle *Metamorfosi*, talvolta straripano per davvero, e nulla li può fermare. A prescindere dalle azioni degli dèi – immaginari o reali che siano – c'è qualcosa che può dirsi vero sia per la dimensione interna al racconto che per quella esterna: le acque obbediscono a una forma di agentività con cui è difficile avere a che fare, perché rompono gli argini, perché sfuggono ad ogni forma di controllo, perché si gonfiano, spazzano via stalle, trascinano armenti, separano e dividono in molte terre ciò che era stata una terra unica, inondano interi paesi sterminando chi vi abita, perché bloccano, paralizzano, annegano; e, talvolta, si lasciano anche attraversare.

In altri termini, nell'universo parallelo delle *Metamorfosi,* i cui personaggi e le cui località geografiche si auto-fagocitano diventando oggetti possibili-impossibili, la natura ovidiana cessa di essere un mero sfondo inerte, e le acque immaginarie finiscono per condividere con le acque del mondo reale di base la loro fluidità, ma anche la loro intrinseca, indomabile, pericolosa, agentività.

*Riferimenti bibliografici*

ANDERSON 1972
W. S. Anderson (ed.), *Ovid's* Metamorphoses, book 6-10, Norman.

BARCHIESI 1989
A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle* Metamorfosi *di Ovidio,* «MD» XXIII, 55-97.

[54] Sull'ontologia instabile delle *Metamorfosi*, cf. URSINI (2018, 1 ss.); LI CAUSI (2022, 115 ss.); SISSA (2024, 35 ss.). Sul *world-making* ovidiano, e sulle dinamiche di complessità innescate dalla tensione fra realismo e movimenti auto-fagocitatori, cf. anche FELDHERR (2010, 3 ss.).

[55] Si pensi ad Acheloo, che, come si è visto, non sempre sembra riuscire a controllare le sue acque: cf. 8.580-89.

BARCHIESI 1997
A. Barchiesi, *Endgames: Ovid's* Metamorphoses *15 and* Fasti *6*, in D.H. Roberts – F.M. Dunn – D. Fowler (eds.), *Classical Closure*, Princeton, 181-208.

BARCHIESI 2005
A. Barchiesi (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi,* I*,* Milano.

BARCHIESI – ROSATI 2007
A. Barchiesi – G. Rosati (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi,* II, Milano.

BOCCHI – CERUTI 1993
G. Bocchi – M. Ceruti, *Origini di Storie,* Milano.

BÖMER 1977
F. Bömer (ed.), P. Ovidius Naso, *Metamorphosen. Kommentar*, IV, Heidelberg.

CANALI – SCARCIA 1985
L. Canali – R. Scarcia (a cura di), Ovidio, *Amori,* Milano.

CRABBE 1981
A. Crabbe, *Structure and Content in Ovid's* Metamorphoses, «ANRW» II, 31, 4, 2274-327.

DAVIS 1989
J.T. Davis, Fictus adulter. *Poet as actor in the* Amores, Amsterdam.

DOLEŽEL 1989
L. Doležel, *Possible Worlds and Literary Fiction*, in S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Science, Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin, 221-42.

ECO 1990
U. Eco, *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano.

FEENEY 1991
D. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition,* Oxford.

FEENEY 1998
D. Feeney, *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs,* Cambridge.

FELDHERR 2010
A. Feldherr, *Playing Gods: Ovid's* Metamorphoses *and the Politics of Fiction*, Princeton.

GALASSO 2022
L. Galasso (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, I-II, Torino.

GALINSKY 1972
G.K. Galinsky, Hercules Ovidianus *(*Metamorphoses *IX 1-272)*, «Wiener Studien» VI, 93-116.

GARGANO 2024
V. Gargano, *Achelous and Hercules beyond Human and Non-Human: Blurred Hierarchies in Book 9 of Ovid's* Metamorphoses, «New Classicist Journal» XI, 123-50.

GAULY 1990
B.M. Gauly, *Zur Rolle des elegisches Ich in Ovids* Amores, Frankfurt am Main-Bern-New York, Paris.

GILDENHARD – ZISSOS 2004
I. Gildenhard – A. Zissos, *Ovid's Hecale. Deconstructing Athens in the Metamorphoses,* «JRS» XCIV, 47-72.

GREEN 2003
S.J. Green, *Collapsing Authority and "Arachnean" gods in Ovid's Baucis and Philemon (*Met. *8.611-724)*, in «Ramus» XXXIII, 39-56.

GRIFFIN 1991
A.H.F. Griffin, *Philemon and Baucis in Ovid's* Metamorphoses, «G&R» XXXVIII, 62-74.

HARDIE 2002
Ph. Hardie, *Ovid's Poetic of Illusion,* Cambridge.

HINDS 1987
S. Hinds, *Generalising about Ovid*, «Ramus» XVI, 4-31.

HOLLIS 1970:
A.S. Hollis (ed.) Ovid, Metamorphoses Book VIII, Oxford (reprinted with corrections in 1983).

KENNEY 1973
E.J. Kenney, *The Style of the* Metamorphoses, in J.W. Binns (ed.), *Ovid*, London, 116-53.

KENNEY 1982
E.J. Kenney, *Ovid*, in E. J. Kenney – W. V. Clausen (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature,* II, Cambridge, 420-457.

KENNEY 2004
E.W. Kenney (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, IV, Milano.

LI CAUSI 2000
P. Li Causi, Plurimus Achelous*: lo spazio della finzione e la confusione dei livelli di realtà. Una lettura di Ov.* Met. *8, 547-610*, «Aufidus» XIV, 40, 37-57.

LI CAUSI 2022
P. Li Causi, *Dell'impossibilità di andare oltre (e dell'Antropocene): fragilità dei corpi e dei limiti nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, «ClassicoContemporaneo – Orizzonti» VIII, 115-37.

MCKEOWN – LITTLEWOOD 2023
J.C. McKeown – R. J. Littlewood (eds.), Ovid, Amores: *Text, Prolegomena and Commentary,* IV.1, Prenton.

MEINONG 1904
A. Meinong, *Untersuchungen über Gegenstandstheorie*, Leipzig (trad. it. Macerata 2003).

MILLER 1895:
K. Miller, Mappae Mundi. *Die ältesten Weltkarten*, III, Stuttgart.

MURPHY 2004
T. Murphy, *Pliny the Elder's* Natural History. *The Empire in the Encyclopedia,* Oxford.

MYERS1994
K.S. Myers, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the* Metamorphoses, Ann Arbor.

NICOLET 1989
C. Nicolet, *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'impero romano,* Roma, Bari.

NISHIMURA-JENSEN 2000
J. Nishimura-Jensen, *Unstable Geographies: The Moving Landscape in Apollonius'* Argonautica *and Callimachus'* Hymn to Delos, « TAPhA» CXXX, 287-317.

OTIS 1966
B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet,* Cambridge.

PAVEL 1989
Th. Pavel, *Fictional Worlds*, London, Cambridge (MA).

PFEIFFER 1949
R. Pfeiffer (ed.), Callimachus, I, Oxford.

REED 2013
J.D. Reed (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi,* V, Milano.

ROSATI 1983
G. Rosati, *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, Firenze.

SCHUSTER 1964
D.H. Schuster, *A new ambiguous figure. A three-stick clewis*, «American Journal of Psychology» LXXVII, 673.

SECCI 2009
D.A. Secci, *Through the Eyes of Achelous,* «G&R» LVI, 1, 34-54.

SEPPILLI 1977
A. Seppilli, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo.

SHARROCK 2025
A. Sharrock, *Ovid's Phaethon: Anthropogenic Global Heating, Ancient and Modern*, «Journal of The International Ovidian Society» I, 1-47.

SHOWERMAN – GOULD 1914
G. Showerman – G.P. Gould (eds.), Ovid, Heroides. Amores, Cambridge (MA).

SISSA 2024
G. Sissa, Cuncta fluunt: *the Fluidity of Life in Ovid's Metamorphic World,* in F. Martelli – G. Sissa (eds.), *Ovid's* Metamorphoses *and Environmental Imagination,* London-New York, 35-54.

SOLODOW 1988
J.B. Solodow, *The World of Ovid's* Metamorphoses, Chapel Hill (N. C.).

SUBIAS-KONOFAL 2016
V. Subias-Konofal, *Poétique de la prière dans les œuvres d'Ovide*, Turnhout.

TARRANT 2004
R.J. Tarrant (ed.), P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Oxford.

URSINI 2018
F. Ursini, *Le Metamorfosi di Ovidio come poema dell'«indistinzione», dell'«illusione» e dell'«incertezza»*, in «Montesquieu.it» X, 1, 1-11: https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/7670.

WHEELER 1999
S.M. Wheeler, *A Discourse of Wonder. Audience and Performance in Ovid's* Metamorphoses*,* Philadelphia.