

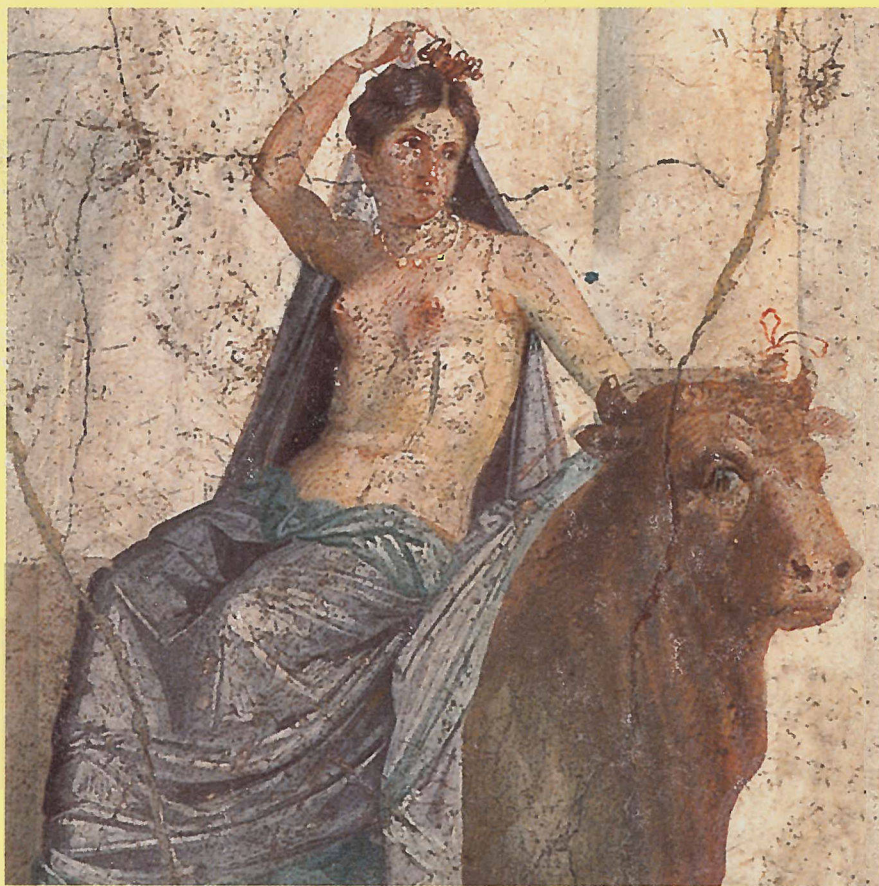
OVIDIO METAMORFOSI

VOLUME I

LIBRI I-II

A CURA DI ALESSANDRO BARCHIESI

TRADUZIONE DI LUDOVICA KOCH



Insieme all'*Odissea*, le *Metamorfosi* sono il libro più fortunato che l'antichità classica ci abbia lasciato. Dante e Shakespeare, pittori e scultori, musicisti e romanzieri di ogni paese e di ogni età lo hanno amato, riscritto, illustrato, dipinto. È il libro che per la sua leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità Italo Calvino affidava al terzo millennio. È la *summa* del mito antico, ma anche delle passioni e dell'infelicità che dominano da sempre il mondo. Tutto, secondo Ovidio, muta: il cosmo, gli dèi, i corpi degli uomini e delle donne. Nelle *Metamorfosi*, le storie di animali che divengono pietre, di eroi e ninfe mutati in stelle, di numi che s'incarnano, nascono l'una dall'altra, si intrecciano, riaffiorano in sequenza velocissima e cangiante. E in essa prendono forma i temi del generarsi medesimo del mito e della poesia: Orfeo, che canta agli alberi e alle fiere, diventa infine Ovidio, che compone per Augusto e il pubblico raffinato di Roma l'epica del divenire e si vede, al termine, trasformato egli stesso oltre la morte in volo più alto delle stelle: sul mondo intero e per tutti i secoli.

Come tutti i grandi libri, le *Metamorfosi* si aprono con il Principio stesso delle cose, il Caos che dà luogo all'armonia del cosmo, la creazione dell'uomo. Ecco, in questi primi due libri, il Diluvio universale; i giganti che attaccano l'Olimpo; Dafne che, inseguita da Apollo, diviene l'alloro dei poeti. Il carro del sole guidato da Fetonte precipita in mare, Callisto sale al cielo in forma di Orsa Maggiore; il bianco toro – Giove – rapisce Europa e in groppa la porta sul mare: lei, atterrita, guarda sparire la spiaggia, «si gonfiano e palpitano al vento le vesti».

La Fondazione Valla inizia con questo la pubblicazione in sei volumi delle *Metamorfosi*, basando il testo e gli apparati su quelli più aggiornati editi da Richard Tarrant per gli Oxford Classical Texts, e per la cura generale di Alessandro Barchiesi. Il saggio introduttivo è fra le ultime cose scritte da Charles Segal. Il commento, oltre che allo stesso Barchiesi, è affidato a un gruppo internazionale di studiosi di cui fanno parte Philip Hardie, Edward J. Kenney, Joseph D. Reed e Gianpiero Rosati. La traduzione dei primi quattro libri è opera di Ludovica Koch, mentre Gioacchino Chiarini ha tradotto gli altri undici.

Charles Segal, già professore alla Harvard, è stato uno dei maggiori studiosi di letterature classiche del nostro tempo, innovativo e poliedrico. Tra gli oltre trenta volumi che ha pubblicato, si annoverano titoli fondamentali quali *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*; *Interpreting Greek Tragedy*; *Sophocles' Tragic World*; *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*; *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*; *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, e libri dedicati ai lirici greci, a Pindaro, a Seneca. In italiano sono usciti *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle «Metamorfosi»* (1991), *Orfeo. Il mito del poeta* (1995) e *Lucrezio. Angoscia e morte nel «De Rerum Natura»* (1998).

Alessandro Barchiesi è professore di letteratura latina nell'Università di Siena ad Arezzo. Ha scritto su Virgilio e Omero, su Orazio, su Petronio e il romanzo romano. Ha curato *Iambic Ideas* (2001), *Rituals in ink* (2004) e *Ovidian Transformations* (1999), ha dedicato a Ovidio i saggi *Il poeta e il principe* (1994) e *Speaking Volumes* (2001), ed è editore, con W. Scheidel, dell'*Oxford Handbook of Roman Studies*.

Ludovica Koch ha insegnato letterature scandinave alla «Sapienza» di Roma. È stata curatrice, e fenomenale traduttrice, di *Beowulf*, di poesia vichinga, di Sassone Grammatico, di Goethe, Kierkegaard e Byron. Alcuni dei suoi saggi più importanti sono stati raccolti in *Al di qua o al di là dell'umano* (1997).

In sopraccoperta:

Il ratto di Europa (Ovidio, *Met.* II 836-75)

affresco da Pompei (part.)

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Foto © L. Pedicini

SCRITTORI GRECI E LATINI

OVIDIO
METAMORFOSI

a cura di A. Barchiesi

Piano dell'opera

Volume I
Saggio introduttivo
di C. Segal
LIBRI I-II
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi

Volume II
LIBRI III-IV
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi e G. Rosati

Volume III
LIBRI V-VI
traduzione di G. Chiarini
commento di G. Rosati

Volume IV
LIBRI VII-IX
traduzione di G. Chiarini
commento di E.J. Kenney

Volume V
LIBRI X-XII
traduzione di G. Chiarini
commento di J.D. Reed

Volume VI
LIBRI XIII-XV
traduzione di G. Chiarini
commento di P. Hardie

Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant

OVIDIO

METAMORFOSI

Volume I

(Libri I-II)

a cura di Alessandro Barchiesi
con un saggio introduttivo di Charles Segal

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Ludovica Koch

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione della
Fondazione Cariplo
e della
Fondazione Carisbo

ISBN 88-04-54481-3

*Il saggio introduttivo di Charles Segal
è stato tradotto da Laura Rossi*

Grafica di Vittorio Merico

© Fondazione Lorenzo Valla 2005
1 edizione novembre 2005

www.librimondadori.it

INDICE

IX	Premessa del curatore
XV	<i>Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio</i> di Charles Segal
CIII	Introduzione
CLXIII	Bibliografia
CLXXXIX	Nota al testo

TESTO E TRADUZIONE

3	<i>Sigla</i>
11	Libro primo
69	Libro secondo

COMMENTO

133	Libro primo
235	Libro secondo

PREMESSA DEL CURATORE

Ludovica Koch, Charles Segal,
in memoriam

Nec species sua cuique manet (Met. XV 252) e non c'era da attendersi che un progetto dedicato a un'opera come le *Metamorfosi* potesse avere un corso semplice e lineare. Tuttavia, nel lungo periodo di gestazione, l'idea di fondo è rimasta: lo scopo di questa nuova edizione è offrire ai lettori contemporanei un commento che segua le linee principali del testo di Ovidio e richiami gli sviluppi recenti della critica e dell'interpretazione. La premessa è il fatto sorprendente, non previsto da molti sino a una svolta che si colloca intorno agli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, che il poema di Ovidio si è imposto come il più «nuovo» fra i classici nella cultura globale di fine millennio, attraverso una vicenda di ricezioni e influenze che abbraccia non solo la filologia e la critica ma anche il teatro, l'estetica, il cinema, le avanguardie, il realismo magico dei narratori, l'analisi del mito, la pittura di Picasso e Francis Bacon, la poetica di Calvino e tanto altro ancora.

Fin dall'inizio del progetto era apparso chiaro che un commento di più curatori¹, in vari volumi, non avrebbe potuto conciliarsi con l'impegno di una nuova edizione critica, ed era già noto che Richard Tarrant avrebbe pubblicato i risultati delle sue ricerche ventennali in una propria edizione con apparato critico innovativo. Per una fortunata coincidenza, il suo Oxford Classical Text – curiosamente, il primo testo delle *Metamorfosi* di Ovidio che mai sia apparso in quella collana – è stato pubblicato nell'apri-

¹ Dopo di me, si succederanno tra i commentatori Gianpiero Rosati (Udine), Ted Kenney (Cambridge), Jay Reed (Michigan) e Philip Hardie (Oxford), che ringrazio tutti per la pazienza, il *sense of humor*, e le tante discussioni.

le 2004, in tempo per il bimillenario dell'opera, e in tempo per essere recepito come base del nostro lavoro di commento. Come da accordi con la Oxford University Press, riproduciamo le sigle dei manoscritti e l'apparato di Tarrant (con qualche semplificazione, volta a eliminare materiale interessante ma legato alle ricerche filologiche ed esegetiche che Tarrant pubblicherà in altra sede, e quindi particolarmente espressivo della sua «voce» personale¹), naturalmente con quelle differenze (poche, nel caso del primo volume) che nascono da valutazioni divergenti (cfr. p. CXC) e che vengono motivate nel corso del commento. Siamo grati a Tarrant per aver accolto questa impostazione con favore e aver accettato di legare i risultati del suo lavoro al nostro *Fünfmännerkommentar*, come pure per averci reso noto il testo della sua edizione con largo anticipo sui tempi di stampa, ben prima che un accordo di cessione dei diritti venisse stipulato.

Questo progetto, oltre al piacere di frequentare la poesia di Ovidio in modo sistematico, mi ha dato l'opportunità di lavorare con studiosi eccezionali e di imparare da loro: non solo Richard Tarrant e i miei colleghi commentatori, ma due persone che non sono più qui fra noi e che ricevono la dedica del primo volume, Charles Segal e Ludovica Koch.

Segal sarebbe stato uno dei commentatori se una malattia non l'avesse impedito: prima di lasciarci, ha affidato a questa edizione uno dei suoi ultimi scritti, qui pubblicato come saggio introduttivo all'intera opera. Le conversazioni con Charlie restano per me, come per molti altri, un'esperienza preziosa, dato che di lui non si sapeva mai se ammirare di più la brillantezza intellettuale o la profondità umana: la mia gratitudine si estende a sua moglie, Nancy Jones, originale studiosa di quel Medioevo francese che agisce come un importante riflettore sull'interpretazione di Ovidio.

Non ho conosciuto personalmente Ludovica Koch, ma la con-

¹ Tarrant ha chiarito in modo significativo la sua metodologia non solo nell'introduzione al testo critico dell'Oxford Classical Text, a cui rimandiamo, ma anche in uno scritto di storia della filologia dedicato, in modo dialogico, all'opera di N. Heinsius, uno fra i più decisivi editori del poema, e al suo rapporto con questo predecessore (in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 288-300).

vivenza con la sua traduzione, lasciata interrotta dalla sua scomparsa improvvisa, a Copenhagen nel 1993, dopo una vita leggendaria di traduttrice e interprete di epiche nordiche, germanista, e altro ancora, è stato l'altro grande premio di questa mia esperienza. Leggendo e rileggendo il suo lavoro (che è stato solo leggermente rivisto per adattarlo al testo latino e al commento), sono arrivato a sentire con particolare intensità le sue celebri parole sul lavoro di traduzione, che si definisce come un processo che «porta ad affermare verità non sapute prima, e difendibili solo con la voce dell'altro», una sorta di «resa dei conti con il demone del lontano»¹. Nel caso particolare della versione da Ovidio, si è verificato un paradosso ulteriore: Ludovica Koch è arrivata a lui non per la strada maestra di tutti noi italiani figli del Liceo Classico, ma per una via per così dire boreale, evitando la familiarità propria del classicismo mediterraneo. Così è successo che la sua traduzione mi ha dato molto più di quanto era ragionevole aspettarsi, dopo che ero già stato saturato da tante voci diverse di traduttori e interpreti del mondo romano.

Per quanto riguarda il commento, le opere utilizzate con maggiore frequenza nel primo volume sono citate in modo abbreviato, mentre la bibliografia ragionata che segue la mia introduzione ha una funzione di avviamento allo studio dell'opera e vuole anche indirizzare verso la ricezione del testo di Ovidio nei contesti più diversi: credo infatti che lo studio dell'Ovidio di Boccaccio e Shakespeare, Brodsky e Petrarca sia non solo un modo illuminante di avvicinarsi allo sviluppo della cultura, ma anche un contributo utile alla revisione critica del nostro modo attuale di interpretare il passato romano. Due notazioni vanno però premesse. Fra le opere citate nell'introduzione e nel commento, i commentatori precedenti ricevono, per motivi di spazio, molto meno della loro parte: ogni nuovo commento è ovviamente – conviene dichiararlo subito – *cum notis uariorum*. Inoltre, le abitudini attuali della ricerca favoriscono la produzione nuova rispetto a quella più anti-

¹ Importante bilancio del suo lavoro e della sua poetica è il volume curato da G.C. Roscioni, *Al di qua o al di là dell'umano, studi e esperienze di letteratura*, Roma 1997.

ca: sono consapevole che la citazione di lavori recenti è spesso solo una scorciatoia, e che lavori pubblicati anche solo una generazione fa – per non parlare delle dissertazioni di fine XIX secolo – tendono a essere svantaggiati rispetto al loro peso reale sull'evoluzione degli studi.

Omnia mutantur (XV 165), ed è evidente che il poema è destinato a una vicenda ancora lunga di adattamenti e revisioni: il nostro commento si propone di accompagnare per un tratto di strada percorsi di lettura che possano portare a sempre nuove interpretazioni. La mia introduzione generale, con la bibliografia ragionata, vuole documentare almeno una parte della vicenda del testo nei duemila anni della sua circolazione, e richiamare l'attenzione dei lettori contemporanei sulla varietà degli adattamenti e dei modi di lettura¹.

Alessandro Barchiesi

Arezzo, Natale 2004

¹ Nel corso del lavoro ho ricevuto aiuti, consigli e informazioni da molti: ringrazio, tra quelli che posso ora ricordare, G. Agosti, A. Cameron, G. Campbell, S. Casali, A. Cucchiarelli, J. Farrell, D.C. Feeney, A. Feldherr, L. Galasso, L. Graverini, P. Hardie, S. Hinds, R. Hunter, G.O. Hutchinson, E.J. Kenney, A.M. Keith, A. Kuttner, G. Lentini, I.J. Livingston, D. Lummus, S. Marchesi, D. Obbink, N. Ollensis, G. Papponetti, V. Rimell, G. Rosati, D. Sedley (spesso, si è trattato di anticipazioni su lavori in corso di stampa, alcuni dei quali ancora inediti nel momento in cui scrivo).

IL CORPO E L'IO
NELLE «METAMORFOSI» DI OVIDIO

di Charles Segal

1. *La metamorfosi, l'arte e il corpo*

Le *Metamorfosi* sono un poema sui corpi: corpi che, in un mondo precario, sono messi in pericolo da improvvisi attacchi di violenza fisica o carnale, e corpi le cui trasformazioni, giuste o ingiuste, rivelano qualcosa sugli dèi o sul carattere umano che si nasconde dietro alla forma fisica; ed è da desideri che nascono dall'attrazione fra corpi che sorgono rovine di tutti i tipi, dalla violenza sessuale all'omicidio. Nel bene e nel male, i mortali sono tratti in inganno dall'apparenza fisica di un corpo, talvolta in modo disastroso, come nel caso della morte di Narciso nel libro III, talvolta in modo comico, come nel caso delle continue trasformazioni di Mestra alla fine dell'episodio di Erisittone nel libro VIII. La metamorfosi fa sì che i corpi diventino un soggetto artistico per le varie forme espressive dell'arte, e al tempo stesso rappresenta, in modo autoreferenziale, l'artista (cioè il poeta) come scultore, tessitore, artigiano dotato di capacità creativa o cantore; uomini e donne si dilettono a mostrare le capacità mimetiche della loro arte, riproducendo o migliorando il corpo fisico dato dalla natura – con un esito felice per Pigmalione, infausto per Aracne e Dedalo.

Mostrando il processo attraverso il quale il corpo assume forme aliene, il poema esprime l'essenza della nostra corporeità, ma anche l'essenza dell'arte quando assistiamo al momento in cui la vita viene infusa nella materia o quando osserviamo la forma esterna e la materia fisica che definiscono la nostra identità mentre diventano qualcos'altro. L'atto della metamorfosi costituisce anche il parallelo dei processi creativi del poema stesso, divenendo così una rappresentazione della creazione artistica in generale. Il poema esplora i rapporti mutevoli e talvolta paradossali fra arte

e natura: in alcuni casi, l'arte si mostra in grado di ricreare e persino superare la natura con la sua abilità creativa (come nell'episodio di Pigmalione), riflettendo una poetica dell'artificio e l'indipendenza del potere modellante dell'artista; ma l'arte può anche essere sconfitta dalla natura, dalla resistenza opposta dalla materia e dal mondo materiale, che l'artista, come Dedalo, oltrepassa a suo rischio e pericolo¹. I rapporti mutevoli instaurati da Ovidio tra forma e materia riguardano non solo la rappresentazione artistica della realtà (o quello che gli antichi chiamavano *mimesis*), ma anche i grandi temi della tradizione letteraria classica: il comportamento umano in un ordine cosmico moralmente problematico, la fragilità della felicità umana, le incertezze della condizione mortale e la vulnerabilità della vita rispetto alle irruzioni casuali della violenza o alla volontà arbitraria di dèi imprevedibili o di altre forze superiori.

Un poema sulle metamorfosi inevitabilmente ritrae l'identità umana come qualcosa di instabile e incerto², dato che Ovidio rappresenta le nostre vite e le nostre autorappresentazioni come soggette a cambiamenti e rovesciamenti improvvisi e drastici; eppure, la metamorfosi rivela anche tratti fissi e durevoli di una personalità o di un tipo caratteriale, e il tropo che pervade il poema si fonda sulla premessa che il mondo del mito e dell'arte che esso crea può tradurre qualità stabili della mente, del carattere o della sfera emotiva in una forma fisica ben definita. Nel suo rapporto sia con il corpo che con la trasformazione artistica della materia, dunque, la metamorfosi diventa un mezzo per esplorare i legami sottili e misteriosi tra il nostro essere fisico e la nostra vita emotiva.

¹ Su questo argomento cfr. Leach 1974; Rosati 1983; Barkan 1986; Spählinger 1996, pp. 50-87; Schönbeck 1999. Su Dedalo inteso come rappresentazione dell'artista sia nell'*Ars amatoria* (II 21-96) che nelle *Metamorfosi* si veda l'ampia discussione di Sharrock 1994, pp. 87-195, che considera gli episodi come una riflessione sui limiti dell'arte e sui livelli dello stile poetico. Lo *status* di Dedalo come trasgressore ha anche il suo lato oscuro nell'invidia omicida da lui nutrita nei confronti del suo apprendista Perdix (*Met.* VIII 240-59), su cui cfr. Sharrock 1994, pp. 184, 190 sg., e Tissol 1997, pp. 97-105.

² Questo aspetto delle *Metamorfosi* è stato messo giustamente in luce da Fränkel 1945, p. 99; cfr. anche Galinsky 1975, p. 48 sgg.; James 1986; Feeney 1991, p. 194. Per una critica cfr. Schmidt 1991, p. 48 sgg.

Sotto questo aspetto, le *Metamorfosi* agiscono in linea con molti dei presupposti alla base della poesia greca classica, per esempio il fatto che ci sia una corrispondenza fra la nostra vita fisica ed emotiva e che le arti letterarie e figurative abbiano il potere di rendere visibile questa invisibile vita interiore. L'ode più celebre di Saffo, per esempio, imitata da Catullo, descrive il mistero del desiderio sessuale in termini di sintomi fisici visibili sulla superficie del corpo, come la sudorazione, il ronzio alle orecchie e il pallore improvviso (fr. 31 Lobel – Page), e di fatto il carme sopravvive proprio perché questo aspetto interessò il retore greco-romano che compose il trattato *Sul sublime*. Ma simili questioni interessano anche i filosofi: il Socrate di Senofonte chiede al pittore Parrasio come faccia a rappresentare l'*ethos* dell'anima tramite il mezzo espressivo visibile della sua arte (*Mem.* III 10), mentre Gorgia nel suo *Encomio di Elena* (cap. 9) e Platone nello *Ione* (535c-e) descrivono gli effetti fisici che le espressioni verbali producono nei nostri corpi: brividi, pianti, capelli che si drizzano, ecc.¹

Nella lunga tradizione di poesia sul corpo a cui appartengono le *Metamorfosi*, il dolore e la sofferenza giocano un ruolo importante. Parlare del corpo nel mondo antico significa parlare di mortalità: è il corpo a ricordarci costantemente che siamo stati creati, che siamo parenti degli altri esseri che vivono e muoiono, e che siamo molto distanti dagli dèi immortali, i quali hanno bisogni, desideri e soddisfazioni fisici, ma godono anche di un potere senza limiti, liberi dalla morte o dal decadimento fisico. Prendere in considerazione il corpo, dunque, significa sia diventare consapevoli della nostra misera condizione mortale, sia provare interesse per le vite dei singoli individui. Nell'*Iliade*, sebbene i morti e i feriti ammontino a centinaia, le morti risultano commoventi perché costituiscono dei modelli di sofferenza e perdita, sensazioni tipicamente mortali, e al tempo stesso sono degli schizzi in miniatura di vite individuali, sulle quali il poema si sofferma a riflettere combinando distanza e marcata compassione, atteggiamenti che appartengono entrambi all'ampia e onnisciente prospettiva della

¹ Cfr. Segal 1993, pp. 100-2.

sua voce narrante. Questa tradizione poetica include anche la drammatizzazione del corpo sofferente fatta dai tragici (come nelle *Trachinie* e nel *Filottete* di Sofocle) o le profonde e inquietanti meditazioni di Lucrezio sulla fisicità del corpo nel suo rapporto con la morte e con l'ansia che la circonda, che deriva dalla nostra percezione della vulnerabilità della carne umana. Virgilio, a sua volta, aveva portato a un nuovo livello di sintesi e perfezionamento l'espressione classica ed ellenistica delle passioni in termini psicologici (il subbuglio del sangue provocato da ira o amore, il fuoco che scorre nelle vene o lungo le ossa, una ferita dovuta a una brama che si annida nel profondo del cuore, il desiderio che divora le viscere più interne) e aveva ripreso e imitato anche le scene omeriche di battaglia, con i loro ferimenti e le loro mutilazioni cruente. Ovidio attinge a tutte queste tradizioni e le mette insieme in modi sorprendenti e – trattandosi di Ovidio – anche irriverenti.

Dal momento che si interessa a ciò che è soggetto a continuo mutamento o è costante nella condizione umana, un poema sulle metamorfosi necessariamente si trova a dialogare con la filosofia. Per i platonici, il corpo appartiene alla transitorietà e alla mortalità, e la vera essenza è la nostra anima immortale; per i pitagorici, invece, abitiamo un susseguirsi di corpi in una serie infinita di trasmigrazioni. Verso la fine del suo poema, Ovidio espone a lungo questa teoria per bocca dello stesso Pitagora, ma taglia alla radice l'enfasi sull'essenza più elevata o più durevole dell'anima attribuendogli il linguaggio di Lucrezio e sovvertendo in questo modo i principî fondamentali sia della metempsicosi pitagorica che del materialismo lucreziano. Si può discutere su quanto seriamente si debba prendere una predica sulla dieta vegetariana, con i suoi avvertimenti che una bistecca mangiata a cena può essere nostro nonno¹, ma in

¹ I tentativi di prendere sul serio il discorso di Pitagora non mi sembrano convincenti: cfr. Segal 1969b, p. 278 sgg.; Johnson 1970, p. 141 sgg.; Due 1974, p. 30 e nt. 95; Solodow 1988, pp. 164-8; Schmidt 1991, pp. 38 sgg., 46 sg. Questo episodio è fra le sezioni più dibattute del poema: cfr. Bömer, *ad Met.* XV 60-478, in particolare pp. 269-71; Myers 1994, pp. 133-59; Fabre-Serris 1995, pp. 341-52; Hardie 1995; Holzberg 1997, pp. 151-3; Galinsky 1998; Wheeler 2000, pp. 115-27; Segal 2001. Per precedenti rassegne su questa questione cfr. Viarre 1964, pp. 211-88, e Segal 1969b.

realtà i fulmini scagliati da Pitagora contro i sacrifici presentano molti punti di continuità con il resto del poema, quando esso descrive alcune dolorose violazioni del corpo sia umano sia animale, e quando fa riferimento a casi in cui la carne, in modo quasi cannibalesco, viene lacerata dai denti¹. La concezione di Ovidio secondo la quale il corpo è soggetto a cambiamenti senza fine è uno dei culmini logici del poema, ma non significa necessariamente che l'episodio di Pitagora debba essere inteso come la chiave filosofica dell'intera opera.

La fisicità del corpo è messa in particolare risalto nella letteratura latina. Se i Greci svilupparono la tecnica dell'osservazione clinica negli scritti ippocratici (con diramazioni nei tragici o in storici come Tucidide), i Romani svilupparono un'atmosfera di passione ed emotività strettamente legata a sensazioni o a reazioni corporee: il corpo diventa il luogo per esibire emozioni e passioni, le quali agiscono sul corpo e attraverso di esso. Mentre Epicuro considera il corpo come un aggregato di atomi le cui unioni e separazioni comportano la morte e la nascita, Lucrezio, il suo discepolo romano, affronta la morte come un processo più intensamente somatico che coinvolge carne, respiro e organi interni². Le convenzioni letterarie della poesia esametrica consentono dettagli fisici spettacolari, soprattutto nel caso di amore e guerra, ma c'è una sorta di inibizione per quanto riguarda fatti fisici più triviali, a meno che non si stia scrivendo satira: Orazio è uno dei pochi poeti classici latini a menzionare il fastidio arrecato dal comune raffreddore. Anche Lucrezio costituisce un'eccezione, in parte perché sta esponendo una teoria scientifica che cerca di rendere conto di tutti i processi fisici dell'universo, dal microcosmo al macrocosmo, fatto che gli consente di descrivere piccoli particolari corporei come la sensazione di freddo ai denti; la mescolanza psicofisica e l'interdipendenza dell'elemento corporeo ed emotivo sono particolarmente evidenti nel suo resoconto della peste di Atene (VI 1138-286), in cui aggiunge effetti psi-

¹ Cfr. p. es. la rievocazione dei Ciclopi in XV 91-5 o lo stretto parallelo con lo scuoiamento di Marsia in XV 136 sg. (cfr. VI 390 sg.).

² Segal 1990, p. 26 e *passim*.

cologici, come depressione e ansietà, al suo modello greco, le *Storie* di Tucidide.

Nonostante l'interesse di Ovidio per il corpo considerato nelle sue condizioni fisiche in perenne mutamento, il linguaggio tende al generale anziché allo specifico: *uiscera*, un termine prediletto nel poema, indica qualsiasi cosa dalle parti più interne del corpo fino alla carne in genere; *uenter*, può riferirsi a qualsiasi cosa al di sotto della vita, *pectus* a qualsiasi cosa fra la vita e il collo; spesso poi Ovidio parla semplicemente di *corpus* senza specificazioni ulteriori. Eppure Ovidio mostra quel forte senso del corporeo che percorre tutta la letteratura latina, da Lucrezio e Virgilio fino a Lucano, Seneca e Giovenale, e per molti aspetti anticipa le esagerate o grottesche descrizioni di violenza contro il corpo in cui indulgono spesso gli scrittori della prima età imperiale.

Per i Greci dell'età classica, gli dèi costituiscono una chiara linea di demarcazione fra mortale e immortale, e stanno sul gradino più alto di una scala di rappresentazioni corporee che spazia dalle ombre immateriali dell'Ade all'esistenza piena di vita dei mortali, con la loro carne vulnerabile, fino alla condizione radiosa e incorruttibile degli dèi stessi sull'Olimpo¹. Ovidio è non-classico, o addirittura «anti-classico» (per usare la definizione di W.R. Johnson) nel modo in cui rende confuse queste divisioni²: rispetto alla corporeità, gli dèi ovidiani sono dalla nostra stessa parte più di quanto non lo siano le divinità luminose ma antropomorfe dei Greci, e nelle poche descrizioni particolareggiate dei corpi degli dèi, Ovidio ne mette in evidenza piuttosto i bisogni e i desideri mortali; loro caratteristiche sono il totale antropomorfismo e l'abilità nel cambiare la forma corporea e nell'infliggere simili cambiamenti ai corpi delle loro vittime mortali.

Il corpo ovidiano nelle *Metamorfosi* può essere paragonato al corpo carnevalesco di Mikhail Bakhtin, poiché è caratterizzato dalla fluidità piuttosto che dalla stabilità, dalla porosità e dalla presenza di fessure piuttosto che da barriere nette e impenetrabi-

¹ Cfr., p. es., Vernant 1989, in particolare pp. 12-25.

² Cfr. Johnson 1970.

li, e si presenta in termini di organi distorti o esagerati, di processi fisici e di parti staccate in luogo del tutto. Chiamare in causa Bakhtin può essere meno anacronistico di quanto possa sembrare a prima vista, poiché anche egli sta cercando di descrivere un momento nella storia delle rappresentazioni culturali in cui le forme stabili e le norme abituali si dissolvono in modo da far sgorgare delle energie creative, anche se potenzialmente sregolate, che sono solitamente tenute sotto la superficie, sotto il controllo di sistemi politici e sociali di tipo gerarchico. Il poema di Ovidio, come la festa descritta da Bakhtin, appartiene al simbolismo dell'anti-ordine, un mondo immaginario solitamente represso¹. In tutta la cultura occidentale, di fatto, il corpo esprime questo tipo di anti-ordine, da Aristofane a Swift, da Rabelais a Kafka, dal *Satyricon* di Petronio al *Satyricon* di Fellini, da Bosch a Francis Bacon, e come molti di questi artisti carnevaleschi, Ovidio sfrutta il ruolo mutevole del corpo come il luogo della bellezza, dell'eleganza, della perfezione o dell'artificio, ma anche come il luogo della bruttezza, della deformità, del ridicolo o del grottesco. Naturalmente, non si dovrebbe esagerare questa dimensione delle *Metamorfosi* dimenticando le sue brillanti doti di chiarezza e grazia visive; eppure, l'intensa fisicità di Ovidio, come quella di Aristofane, Petronio o Giovenale, spesso rispecchia una visione del mondo più oscura, meno organizzata, più ludica e polimorfa rispetto ai suoi immediati predecessori, Virgilio o Orazio.

La sensibilità moderna, quando si confronta con un corpo, tende a elaborare una storia di vita altamente individualizzata². La tradizione epica classica che risale fino a Omero tende invece a concentrarsi, più selettivamente, sull'esemplarità della vita, fornendone soltanto i particolari più essenziali: una giovinezza che non troverà il suo compimento in un matrimonio, una ricchezza

¹ Sugli elementi satireschi nei *Fasti* di Ovidio cfr., p. es., Bakhtin 1968, pp. 6 sgg., 15 sgg., 318; Barchiesi 1994, pp. 226-41. Per ulteriori discussioni cfr. Segal 1998, p. 11 sg.

² Si veda ad esempio il mostruoso insetto delle *Metamorfosi* di Kafka, o il cadavere che galleggia nel Tamigi nel primo capitolo di *Our Mutual Friend* di Charles Dickens, o la descrizione fatta da Henry David Thoreau di un naufragio a Cape Cod intorno al 1850 (quest'ultimo è citato e discusso in Segal 1990, p. 35 nt. 14).

che non sarà goduta, un'ospitalità che non sarà ricambiata, la perdita di moglie o genitori – giusto quanto basta per consentire di estrapolare il generale dall'esempio specifico. Nelle *Metamorfosi*, tuttavia, non è il corpo che guida il narratore verso la storia, ma è la storia che è costretta a finire in qualcosa che accade al corpo, come risulta chiaro sin dalla primissima metamorfosi del poema, quella di Licaone, un uomo dalla ferocia degna di un lupo e il cui corpo, trasformato in lupo, ne riassume la vera natura. La narrazione di Ovidio, in simili casi, opera su due piani temporali, quello storico e quello esemplare¹: da un lato la metamorfosi fornisce un mito eziologico in risposta alla domanda sulle origini, del tipo: «come ebbe origine il primo lupo, la prima donnola, la prima rana o il primo albero di alloro?»; dall'altro, la metamorfosi può essere la realizzazione esteriore di un tipo caratteriale o di un uso comportamentale. Poiché la cornice storica del poema è abbastanza ampia, dal momento che si estende dall'inizio del mondo fino alla futura apoteosi di Augusto, questa libertà causa raramente dei problemi, ma il significato paradigmatico pervade il poema e ci assicura, quasi a ogni momento, che queste trasformazioni hanno un significato che trascende di gran lunga quello fisico.

Nelle *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* il grande economista Adam Smith scrisse: «Nelle sue *Metamorfosi*, ogni cambiamento che si verifica è descritto in tutte le sue fasi. Si sente di uomini con la testa e le zampe di orso, donne che stanno iniziando a mettere radici nel suolo, mentre dai capelli e dalle mani germogliano foglie. Mr. Addison sembra compiacersi di queste descrizioni, ma a me non sembrano affatto piacevoli, sia per la ragione appena menzionata [cioè che oggetti nuovi non sono mai piacevoli in una descrizione semplicemente per il fatto di essere nuovi], sia perché sono talmente estranei al comune corso della natura da colpirci per la loro incredibilità. Da parte mia, quando in un qua-

¹ Sull'interazione di cronologia ed esemplarità cfr. Schmidt 1991, pp. 21 sgg., 31 sgg., 44 sgg. («Es geht Ovid um thematische Analogie, nicht um Geschichte», p. 45). Sull'eziologia come fondamentale principio organizzatore delle *Metamorfosi* cfr. Myers 1994, *passim*, in particolare p. 19 sul «contrasto ironico tra l'autorevole voce "scientifica" del narratore eziologico e il materiale mitico fantastico della sua poesia».

dro vedo Titono con le ali e le zampe di una cavalletta, non provo nessun piacere nel vedere un oggetto così innaturale e inconcepibile»¹.

La fama di questo grande pensatore dell'Illuminismo non si basa chiaramente sulla sua critica letteraria, eppure Adam Smith sfiora un aspetto affascinante delle *Metamorfosi* e al tempo stesso uno dei suoi paradossi, cioè il fatto che un poema costantemente interessato alla natura più di qualsiasi altro poema esametrico sia parimenti ammaliato dall'innaturale e dal corpo inteso come oggetto naturale e innaturale al tempo stesso.

Il fatto che il corpo umano appartenga sia all'ambito della natura che a quello della cultura consente un campo d'azione molto ampio per esplorare i confini perennemente mutevoli fra artificiale e naturale; e la trasformazione del corpo costituisce sia un'ezologia di processi naturali o psicologici, sia un evento innaturale o miracoloso che disturba l'ordine naturale. Ma il corpo è soprattutto il campo in cui, nell'ambito dell'arte, si incrociano natura e artificio. Dedalo, l'artefice archetipico, rimodella il suo corpo umano «per imitare uccelli reali» (VIII 195) e mette in pratica e insegna le «arti distruttive» che provocano la morte di suo figlio (VIII 215 *damnosaeque erudit artes*): la sua arte imitativa copia la natura ma al tempo stesso si spinge oltre la natura in un trasgressivo andare troppo al di là della forma umana. L'episodio di Pigmalione presenta un esempio più riuscito del potere potenzialmente trasgressivo dell'arte nel copiare la natura e decreta un incrocio sensazionale dei confini fra artefatto ed essere vivente, fra creazione artistica e passione erotica, fra realtà e fantasia, fra divino e umano. Lo stesso Pigmalione è al tempo stesso una vittima e una realizzazione spettacolare del potere metamorfico con cui il poeta o lo scultore operano sul corpo umano. In quanto paradigma dell'artista, Pigmalione intensifica la nostra corporeità facendoci vedere come la sostanza del corpo possa essere resa in un materiale alieno. L'artista è il maestro della plasticità della nostra sostan-

¹ A. Smith, «Of Composition», *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1762, in Stroth 1969, p. 86.

za vitale e, come la natura stessa, controlla le energie creative che modellano forme nuove; allo stesso modo dell'artista che lavora nel campo delle arti figurative, Ovidio fa entrare in gioco *formae*, *figurae*, *simulacra* o *images*, che sono i suoi termini ricorrenti per designare la metamorfosi e le delusioni che essa talvolta provoca. Eppure, l'artista nelle *Metamorfosi* è a sua volta soggetto a quelle leggi della materia a cui deve obbedire la carne umana: il giovane Narciso, ossessionato dal proprio riflesso, e lo scultore Pigmalione, innamorato della propria creazione, sono entrambi fatti prigionieri dal potere irresistibile dell'immagine o della verosimiglianza visiva, l'*imago* o *simulacrum*¹.

Essendo un'espressione vivida, e talvolta intenzionalmente d'effetto, del potere con cui l'artista modella la sostanza materiale della sua opera, la metamorfosi di Ovidio presenta delle affinità con le descrizioni ecfrastiche di opere d'arte, dal momento che esse, come il poema di Ovidio, sono spesso consapevoli della loro capacità di coniugare lingua, arti visive e processo creativo. Con queste parole il retore Callistrato, vissuto nel periodo della Seconda Sofistica (forse fine del III secolo d.C.), profonde la sua fiorita retorica sul processo della metamorfosi, grazie al quale la forma è infusa nella materia tramite l'arte e il calore della vita miracolosamente riempie la sostanza priva di vita: «Infatti le parole non possono descrivere» – dice di una statua di Narciso – «come il marmo si ammorbidì quanto a duttilità e fornì un corpo in disaccordo con la sua stessa essenza; perché sebbene la sua natura sia molto dura, esso dava una sensazione di morbidezza, essendosi dissolto in una sorta di materiale poroso» (*Statuarum descriptiones* 5, 5)². Allo stesso modo, in una statua bronzea di Eros «era possibile vedere il bronzo che si apprestava a obbedire alla passione e che riceveva con facilità l'apparenza imitata (*mimesis*) del riso» (3, 2). Descrizioni di

¹ Hardie 1988, p. 76 sgg., ipotizza che il passo su Narciso possa essere stato influenzato dalle teorie di Lucrezio sulla vista, in particolare le emanazioni di atomi che formano i simulacri e costituiscono la nostra percezione visiva. Per l'episodio di Narciso come riflesso della poetica ovidiana dell'illusione e dell'artificio cfr. Rosati 1983, p. 20 sgg., in particolare pp. 41-50.

² Rimando alle mie osservazioni in Segal 1994b, pp. 102-4.

questo genere attingono all'interesse della critica d'arte precedente per la verosimiglianza di opere d'arte famose, ma celebrano anche il potere che hanno le arti plastiche di dissolvere i confini fra solido e liquido e fra inanimato e animato, e di far fluire la materia con una morbida vitalità in modo da offuscare persino il potere rappresentativo del linguaggio. Callistrato, per esempio, osserva con aria trionfante come siamo «colpiti restando senza parole» alla vista del bronzo che «arrossisce» e che «per quanto sia duro per sua natura, scorre dolcemente quando cede all'arte e a qualsiasi cosa l'arte voglia» (6, 3)¹: questo passo può servire quasi da glossa ai versi di Ovidio che descrivono come le pietre di Deucalione e Pirra iniziano a deporre la loro durezza (*ponere duritiam coepere*) e diventano morbide e tenere (*molliri*) quando sono virtualmente modellate in una forma umana (I 401 sg.).

Il poema di Ovidio asserisce ovunque questo potere magico dell'arte di incrociare i confini fra solido e liquido, fra inanimato e animato, e di far fluire la materia con morbida vitalità; e questa fluidità è a sua volta un tratto di quello che è talora chiamato lo stile «barocco» di Ovidio, la traduzione di una scena o di un'immagine da un mezzo espressivo a un altro, allo stesso modo in cui Bernini fa sì che il marmo sembri una veste o in cui le chiese barocche italiane fanno sfumare i loro soffitti in nuvole rosate².

Per Callistrato la magia dell'arte si rivela quando la materia prende vita fornendo la risposta appropriata alla consapevolezza umana, come nell'«arrossire» del bronzo; non è però una «qualsiasi» risposta a essere in questione, ma quella nel nostro corpo che, lo vogliamo o no, tradisce i sentimenti interiori che preferiremmo tenere nascosti. In questo modo, la metamorfosi esplora l'intersezione delle componenti visibili e invisibili del carattere e dell'identità e cristallizza in forma visibile le sorgenti nascoste del carattere stesso. Proprio per la sua natura, ritrae anche l'identità

¹ Cfr. anche *Statuarum descriptiones* 8, 2; 11, 1; 13, 3. Per la frase di Callistrato si confronti l'ἐκπληξίς retorica, l'effetto di «colpire uno dei sensi» con il potere del linguaggio.

² Per Ovidio e il barocco cfr., p. es., Bardon 1958; Crahay 1959; Johnson 1970, p. 137 sgg.; Segal 1984, in particolare p. 312 sg.

umana come qualcosa di instabile e precario, così che la nostra immagine di quello che siamo diventa soggetta a drastici cambiamenti e rovesciamenti. Le trasformazioni del corpo di Ovidio tirano fuori sia la stabilità che l'instabilità dell'identità e rivelano quanto l'essenza nascosta della personalità, con i suoi desideri, le sue passioni e le sue paure, sia strettamente legata alla fisicità del corpo. Eppure, quando giungono simili rivelazioni, il risultato è più spesso l'annichilimento piuttosto che l'affermazione dell'io: le passioni che provengono dall'interno o la violenza che giunge dall'esterno spazzano via il controllo e lasciano il personaggio in questione alienato da sé stesso o dal suo mondo familiare. Infatti i personaggi delle *Metamorfosi* hanno solo radici superficiali che li tengono ancorati nel loro mondo sociale o politico, rendendoli ancora più vulnerabili alle forze che li spazzano via¹, come nel caso delle esperienze, con variazioni, di Io, Europa, Callisto, Narciso, Driope, Biblide, Mirra, e di Atalanta e Ippomene; non è sorprendente che la maggior parte di questi episodi abbiano come protagonisti degli adolescenti, che si trovano in uno stadio della loro identità particolarmente vulnerabile e precario.

L'episodio di Pigmalione è la più famosa esplorazione dei rapporti fra la materialità del corpo, il potere mimetico dell'arte e il desiderio erotico. Come Callistrato, Ovidio mette in risalto la fisicità del mezzo espressivo dell'artista: il potere dell'artista trasforma la rigida statua d'avorio fino a farla sembrare carne, allo stesso modo in cui le dita modellanti dello scultore plasmano la cera duttile nella forma desiderata (X 282-6) *admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat: / temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole / cera remollescit tractataque pollice multas / flectitur in facies ipsoque fit utilis usu* («Egli avvicina di nuovo la bocca [alla statua], e con le mani le tocca il petto: l'avorio, al tocco, diventa morbido, e deponendo la

¹ Cfr. Solodow 1988, p. 155 sg., che paragona Virgilio e Ovidio e commenta (p. 156): «Nel mondo di Ovidio viene riconosciuta l'esperienza personale e nulla di più ... L'*homo Ovidianus* si trova solo nel mondo, senza essere legato a un gruppo o a un luogo e senza che gli sia concessa alcuna percezione di un contesto, storico o cosmico, che possa dare un senso all'esperienza».

sua durezza affonda sotto le sue dita e cede, proprio come la cera dell'Imetto si ammorbidisce al sole e, lavorata dal pollice, è modellata in molte forme, e a forza di essere usata diventa più utilizzabile»).

L'artista non trasforma semplicemente l'avorio in carne, ma raggiunge un secondo grado di potere creativo producendo dalla materia senza vita un essere umano vivente e reattivo. L'ammorbidimento del marmo come la cera (X 285 *cera remollescit*) è lo stesso processo dell'ammorbidimento in carne delle pietre di Deucalion e Pirra (I 401-2 *ponere duritiam coepere suumque rigorem / mollirique mora mollitaque ducere formam* «le pietre iniziarono a deporre la loro durezza e ad ammorbidirsi presto e nel loro ammorbidirsi a prendere forma». Paragonando le pietre in fase di trasformazione a statue di marmo quasi finite, Ovidio in realtà attira l'attenzione sulla fase intermedia del processo creativo, in cui il lavoro dell'artista si ferma, divenendo in tal modo particolarmente visibile (I 404-6)¹.

L'episodio di Pigmalione sviluppa la seconda fase di questo processo, il miracolo di una verosimiglianza artistica così perfetta da confondere i confini fra illusione e realtà. La narrazione di Ovidio, comunque, è profondamente ambigua riguardo al fatto se la trasformazione della statua in donna sia dovuta al potere artistico di Pigmalione o all'intervento favorevole di Venere²: in un modo caratteristico per il modello classico del corpo, la carne femminile è configurata come passiva, mentre il desiderio maschile è dotato della forza modellante e dinamica della creatività artistica; eppure, senza Venere il destino di Pigmalione sarebbe simile a quello di Narciso o di Eco (libro III) o di Ifi (libro XIV), una pas-

¹ Sulla metafora implicita della creazione artistica in questo passo cfr. Barkan 1986, p. 32; Sharrock 1991a, p. 40 sg., e Spählinger 1996, p. 29, sull'interazione di *forma* e *corpus* nel proemio.

² Cfr., p. es., Schönbeck 1999, p. 313 sg., secondo cui Pigmalione impersona l'artista che ha bisogno dell'aiuto divino per essere in grado di raggiungere il potere creativo della natura. Per Spählinger 1996, pp. 50-62, Pigmalione ha successo grazie alla sua pietà e al suo atteggiamento riverente. Entrambe queste interpretazioni, sebbene possibili di per sé, non mi sembrano rendere conto a sufficienza dell'ambiguità e dell'ironia inerenti alla strategia narrativa di Ovidio.

sione senza speranza per un oggetto che è indifferente. Pigmalione quindi esemplificherebbe la follia di un artista abbastanza sciocco da confondere i confini fra arte e vita e da innamorarsi così della sua stessa opera.

Grazie all'aiuto tempestivo di Venere, Ovidio lascia aperta la questione se questo amore sia un'infatuazione patologica (come sembra essere stato nella versione greca del mito) o un commento alla visione artistica, dal momento che l'artista è così profondamente coinvolto nella sua opera da avere il potere di trasformare i suoi desideri in immagini del bello¹. Il primo bacio di Pigmalione alla statua suggerisce infatuazione e delusione dato che egli «pen- sa che il bacio sia restituito» e «crede che le sue dita affondino nelle membra che sono toccate» (v. 256 sg.); lo stato d'animo di follia continua con lo stravagante comportamento di rivolgere parole affettuose (*blanditiae*) alla statua, di adornarla con gioielli preziosi e di adagiarla su un giaciglio di piume (vv. 259-69). Ovidio caratterizza chiaramente questi gesti come stupidi ed esagerati: trattati diversamente (come accadeva nella versione greca), sarebbero segni di un'incipiente pazzia, ma in questo passo sono il preludio di un lieto fine da fiaba, anche se non senza l'ironia tipica di Ovidio². Sopprimendo il tentativo di violazione dell'oggetto desiderato che era preminente nella versione greca, Ovidio volge anche questo racconto dalla patologia a uno stato d'animo benevolo e innocente.

Il fatto che segua immediatamente la festa in onore di Venere è un brillante colpo di genio dell'economia narrativa di Ovidio. Fortunatamente per Pigmalione, questa festa costituisce l'occasione per il suo secondo bacio (v. 281; cfr. v. 256), che fa seguito alla preghiera rivolta dall'artista alla dea dell'amore; l'aiuto di Venere trasforma la potenziale follia nel miracolo di creare un corpo vivente, costituendo uno dei rari esempi nel poema di metamorfosi

¹ Per questa interpretazione dell'episodio, che mette in risalto il potere creativo dell'artista, cfr. Solodow 1988, pp. 215-9. Per l'accento posto sull'interazione di illusione e arte cfr. Rosati 1983, pp. 63-83.

² Cfr. Sharrock 1991a, pp. 36-49, in particolare pp. 43-5; cfr. anche Downing 1990, p. 239 sgg. e 1993, p. 57 sgg.

al contrario. Il primo bacio è provocato dalla surreale somiglianza di «avorio» e «carne», *ebur* e *corpus* (vv. 254-6), il secondo rivela che quella somiglianza è realtà. In entrambi i casi, è il corpo – a dire il vero, il corpo rappresentato nella forma tangibile e tridimensionale della scultura – a portare con sé la bellezza, il desiderio e il potere dell'arte, e il mito non sarebbe possibile se Pigmalione, per esempio, fosse stato un pittore di uccelli o di frutta, come nel famoso aneddoto su Zeusi e Parrasio riportato da Plinio (*Nat. Hist.* XXXV 66).

2. *Il corpo sessualmente determinato: sessualità e violenza*

L'episodio di Pigmalione esemplifica efficacemente in che misura, per Ovidio, il corpo sia anche sessualmente determinato. La netta divisione fra la mano modellante dell'artista maschile e il materiale inerte della statua femminile che egli plasma si basa su una dicotomia saldamente radicata nell'antichità, secondo la quale la natura maschile implica la forma, l'energia, l'intelligenza e il potere ordinatore della mente, mentre quella femminile comprende la materia, il corpo, la passività, l'inerzia e il disordine. L'opera letteraria più influente dell'epoca, l'*Eneide* di Virgilio, ha attinto a questo modello nell'opposizione fra la saggezza lungimirante di Giove, che comprende il dinamico futuro a Roma dei sopravvissuti di Troia, e la resistenza di Giunone, che agisce in gran parte tramite passioni o tramite donne appassionate, come Didone, Amata e Giuturna¹. La Giunone di Virgilio è reincarnata nelle *Metamorfosi* non tanto come una forza che blocca un fine singolo prestabilito dalla volontà divina, dal momento che il poema non presenta una simile chiarezza stabile di ordine e direzione, ma come il potere distruttivo della gelosia e della rabbia femminile quando la dea perseguita le amanti di Giove e la loro prole, da Io nel libro I fino ad Alcmena nel libro IX; persino alla fine del poe-

¹ Quest'aspetto dell'*Eneide* è stato molto dibattuto: cfr., p. es., Keith 2000, pp. 67-77, e anche pp. 26-31, 36-40.

ma Giunone organizza la resistenza contro l'apoteosi di Enea e di Giulio Cesare (XIV 581 sg., 592 sg.; XV 773-6).

Le mani di Pigmalione, muovendo dalla creazione alla fascinazione e all'esplorazione amorose, implicano la passività corporea della figura femminile dietro al potere modellante maschile dell'artista; eppure, le mani ritraggono anche la follia del creatore quando cede al fascino sensuale del corpo femminile. Le parole *manibus, digitus, pollice* (mani, dito, pollice) attirano l'attenzione sull'abilità creativa dell'artista, ma al tempo stesso il verbo ripetuto *temptat ... temptatum* suggerisce l'incertezza o l'incredulità dell'artista riguardo a questo potere e alla sua efficacia; l'immagine del plasmare la cera ricorre solo nella similitudine, e non nei movimenti reali di Pigmalione. Al tempo stesso, queste parole e i gesti che esse descrivono hanno delle forti associazioni sessuali e rivelano che l'artista è sensibile all'attrattiva esercitata dalla sua creazione, nonostante il voto di Pigmalione di rimanere celibe. Così siamo testimoni allo stesso tempo della debolezza del creatore e del potere modellante delle sue mani¹: adornando l'immagine di avorio, Pigmalione tratta la figura femminile come un semplice corpo, una bambola più grande del normale che deve essere abbellita in modo da renderla più attraente per il suo osservatore maschile (X 259-65), e il suggerimento del punto di vista di Pigmalione al verso seguente, *nec nuda minus formosa uidetur* (X 266), inquadra l'immagine di avorio, sia essa nuda o vestita, come oggetto di piacere per lo sguardo erotico del maschio. Nella prima fase del racconto, il particolare delle mani (v. 254) o delle dita (v. 257) di Pigmalione poste sull'avorio che sembra cedere introduce il motivo dell'intercambiabilità della statua e della fanciulla, ma l'accento posto sul potere che l'arte ha di generare illusioni si sposta rapidamente sulla corporeità, che è l'essenza comune di entrambe (cfr. X 257 sg. e 282-6, soprattutto v. 257 *digitos insidere membris*, e v. 284 *subsedit digitis*). Motivo di interesse soprattutto in quanto corpo, la figura amata non ha nome né come sta-

¹ Cfr. Sharrock 1991a, soprattutto pp. 46-8, e 1991b, pp. 169-76.

tua né come essere umano, e il suo unico ruolo futuro, per quanto riguarda il racconto, è di dare un figlio a Pigmalione.

La scena rievoca la disperazione dell'amante elegiaco, le cui esagerazioni e la cui perdita di contatto con la realtà erano state oggetto della satira di Lucrezio, ma richiama anche alla memoria il tema esiodeo della follia dell'umanità in generale: ricevere l'adornata Pandora, «un bel male», faceva parte della vendetta e dell'inganno degli dèi¹. La Venere di Ovidio è più benevola dello Zeus di Esiodo, ma una traccia della natura divina ingannevole di memoria esiodea rimane nella reazione di Pigmalione al momento del miracolo, *dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur* («mentre egli è esterrefatto e gioisce dubbioso e teme di essere stato ingannato»: X 287)², dove *stupet* traduce la «meraviglia» ispirata dalla Pandora di Esiodo come una «meraviglia a vedersi» (θαῦμα ἰδέσθαι, cfr. *Theog.* 575, 581, e soprattutto 588 θαῦμα δ' ἔχ' ἀθανάτους, «la meraviglia prese gli immortali»). La conseguenza della storia di Pigmalione ha anch'essa un finale esiodeo, poiché il narratore, Orfeo, che può essere prevenuto verso unioni eterosessuali, introduce il seguito, il racconto di Mirra, osservando che il figlio di Pigmalione, Cinira, sarebbe stato più felice se fosse stato senza prole (X 298 sg.); allo stesso modo, sia nelle *Opere e i giorni* che nella *Teogonia* l'episodio di Pandora finisce con la profezia delle future sofferenze che deriveranno agli uomini per aver accettato nel presente la meravigliosa creatura (*Op.* 85-9; *Theog.* 589-612).

Quando la statua, svegliata dal bacio di Pigmalione, prende vita, diventa l'oggetto sessuale ideale, sottomesso ed erotico al tempo stesso (X 292-4), e la sua intera esistenza consiste nell'amore per il suo creatore, al quale deve la vita: *cum caelo uidit amantem* «ella vede il cielo e l'amante nello stesso momento» (v. 294). Eppure, la dipendenza della donna dal suo creatore-marito viene ridotta dalla

¹ Cfr. Esiodo, *Op.* 82-9; *Theog.* 585, 592. Per l'attinenza del mito di Pandora in questo passo cfr. anche Sharrock 1991b, p. 174 sg.; Segal 1998, p. 18.

² Si accoglie la lezione *dubie* di M ed F, piuttosto che *medio* della Vulgata, preferito da Anderson 1982.

stessa devozione infatuata di Pigmalione: il figlio che potrebbe perpetuare il suo nome è una femmina, Pafo, e non un maschio, e questa figlia è associata a Venere e all'amore, e non all'arte (v. 297 *Paphon ... de qua tenet insula nomen*); l'eredità di questa nascita, poi, non è la gloria ma l'infamia, poiché la pronipote di Pigmalione è Mirra, un *nefas*, contro il cui «incredibile» crimine il narratore, come preludio alla sua storia, mette in guardia figlie e genitori (vv. 300-10). L'artista che rifiutava le donne per i loro crimini e la loro «natura» viziosa (vv. 243-5) diventa l'antenato di una donna che commette uno degli atti più criminosi del poema.

Se l'oggetto dell'amore di Pigmalione «è» una statua, l'amata di Perseo nel libro IV «assomiglia» a una statua¹. L'incontro di Perseo con Andromeda è meno estremo, ma ugualmente rivelatore del ruolo del corpo femminile. Il racconto inizia con l'eroe che «la vede» incatenata a una roccia (*uidit*: IV 673), immobilizzata e simile a una statua, ad eccezione dei capelli agitati dal vento e delle calde lacrime che scorrono dai suoi occhi (IV 673-5 *nisi quod leuis aura capillos / mouerat et tepido manabant lumina fletu / marmoreum ratus esset opus*). Entrambi questi segnali di vita, comunque, non sono solo descrizioni oggettive, ma indicazioni (con un accenno di parodia) di uno stato d'animo erotico. Esposta completamente e senza difesa alla vista di Perseo, Andromeda è l'inverso dell'amata di Pigmalione, un corpo vivente trasformato in uno spettacolo simile a una statua per il piacere di uno spettatore maschile; e, come Pigmalione, Perseo è stupefatto (IV 676 *stupet*; cfr. X 287). Nonostante questo stupore venga all'inizio anziché al culmine dell'episodio, anch'esso è prodotto dall'irresistibile effetto di un corpo così bello da sfidare i confini netti fra arte e vita: Perseo è così «preso» alla vista dell'«immagine di questa bellezza così contemplata» (IV 676 *uisae correptus imagine formae*) che quasi si dimentica di muovere le ali, e la dizione mette in evidenza sia la visione (*uisae*) sia la statua (*imagine formae*). Il breve discorso di Perseo, «o tu che non meriti catene di questo gene-

¹ Su questo rovesciamento del motivo di Pigmalione (l'anti-Pigmalione) cfr. Downing 1990, p. 238

re, ma catene tali da unire amanti desiderosi» (IV 678 sg.), traduce il motivo della ricerca eroica in romanzo elegiaco, e nel suo metaforizzare le «catene» il passo eroticizza, quasi allegorizza la scena dell'incatenamento. La risposta di Andromeda, data come se fosse la lettura della sua mente da parte del narratore onnisciente, lungi dal renderla un soggetto vero e proprio, continua il suo ruolo come oggetto erotico (IV 681-4) *primo silet illa nec audet / appellare uirum uirgo, manibusque modestos / celasset uultus, si non religata fuisset; / lumina, quod potuit, lacrimis impleuit obortis* («In un primo momento ella rimane in silenzio, né osa, lei, una vergine, rivolgersi a un uomo, e se non fosse stata legata avrebbe nascosto il suo volto pudico con le mani; ma riempì gli occhi – era tutto quello che poteva fare – con le lacrime che salivano su»).

La giustapposizione di «uomo e fanciulla», *uirum uirgo*, mantiene in primo piano le implicazioni sessuali. *Religata*, «legata», al v. 683, riprendendo il *religatam* del v. 672, attira di nuovo l'attenzione sul fatto che Andromeda è immobilizzata dalle catene; «con le mani incatenate al duro dirupo» (v. 672), Andromeda è forzata-mente esposta a uno sguardo maschile eroticamente interessato, dal quale desidera proteggersi ma non può farlo; l'epiteto *modestos* («il suo volto pudico», v. 683 sg.) e la condizione negativa opposta alla realtà («se non fosse stata legata») implicano il punto di vista soggettivo della fanciulla, aggiungendo così un tocco piccante di natura sessuale. L'esposizione forzata del corpo di una fanciulla «pudica» costituisce di per sé una forma di violazione sessuale: nel libro successivo la nudità di Aretusa è il preludio a un vero e proprio tentativo di violenza (V 595, 603). L'essere vista nuda da un uomo estraneo è senz'altro meglio che essere mangiata viva da un mostro marino (forse esso stesso un equivalente simbolico dello stupro), e Ovidio addolcisce il senso di violazione con la spiritosa incongruenza fra la metafora elegiaca delle «catene d'amore» ripresa in questo contesto e il mito stereotipato di salvare una fanciulla da un mostro cattivo¹. L'umorismo, comun-

¹ Cfr. Eracle che salva Deianira prima da Acheloo e poi da Nesso nelle *Trachinie* di Sofocle, vv. 9-27, 497-530, 559-68.

que, è ottenuto a spese della fanciulla, e il punto di vista rimane decisamente maschile, come tende a essere nelle raffigurazioni pittoriche della scena, fortemente influenzate da Ovidio, dal Rinascimento in poi.

L'aggiunta d'autore in IV 684, che tutto quello che Andromeda poteva fare (*quod potuit*) era riempirsi gli occhi di lacrime, ripete la situazione iniziale (IV 674) rafforzandone il tono erotico con un tocco sadico, quasi un accenno di stupro; e un'espressione analoga descrive la vana resistenza opposta da Callisto alla violenza di Giove (II 434-6 *illa quidem contra, quantum modo femina posset / ... / illa quidem pugnât*, «ella lotta con lui, per quanto una donna ... possa lottare»). Le calde lacrime di Andromeda (IV 674) erotizzano ulteriormente la situazione: si confronti la risposta di Mirra a suo padre in X 360 *tepido suffundit lumina rore*. Come nel caso dell'amata di Pigmalione, questo ruolo da statua è l'unica funzione di Andromeda nell'episodio; una volta che il suo corpo nudo ha attratto Perseo, l'azione passa ai contendenti maschili della sua mano, e Andromeda non è più menzionata se non in riferimento alle nozze.

L'immagine del corpo femminile immobilizzato come una statua o in una posa da statua aiuta a legittimare la contemplazione erotica maschile nell'ambito artistico ed è interessante sia per l'importanza storica del nudo femminile (dove Ovidio, attingendo all'arte del suo tempo, ha forse esercitato un'influenza maggiore di quanto gli sia solitamente concesso), sia per il tema più ampio della sublimazione della sessualità in arte. Nelle scene di stupro, comunque, questa immobilizzazione della donna è sviluppata in modi sinistri, poiché ella è spesso descritta come «intrappolata» o «rinchiusa»: il fiume Cefiso «avvolge» la ninfa Liriope, madre di Narciso, all'interno della sua corrente incurvata (III 342-3 *flumine curuo / implicuit*); Perseo, vantandosi dei suoi antenati, racconta di come Danae fosse «rinchiusa» quando Giove «la riempì con l'oro fecondatore» (IV 698 *quam clausam implevit fecundo Iuppiter auro*)¹; per

¹ Cfr. anche Giove che racchiude Io in una nuvola con la quale copre la terra in I 599 sg. Questo stupro ha qualcosa del tono leggero dell'inseguimento di Dafne da parte di Apollo che precede immediatamente (cfr. I 512-20 e 592-8), ma Giove è più brusco e aggressivo.

violentare Teti, Peleo cerca di «intrecciare il collo di lei in mezzo alle sue braccia» (XI 240 *innectens ambobus colla lacertis*), e quando il mutamento di forma di Teti lo fa fuggire atterrito, Peleo segue le istruzioni di Proteo, che gli aveva consigliato di coglierla nel sonno nella sua grotta con «lacci», di «avvinghiarla con una corda che lega» (XI 252 *ignaram laqueis uin cloque innecte tenaci*) e di «schiacciarla verso il basso» (*preme*, v. 254); Aretusa, sebbene salvata da Diana, è nondimeno temporaneamente fatta prigioniera e terrorizzata nella nube protettiva della dea mentre il suo inseguitore, il divino fiume Alfeo, si aggira intorno a lei in cerca della sua preda come un lupo che gira intorno agli agnelli rinchiusi nella stalla o come dei cani che seguono le tracce di una lepre intrappolata nella salvezza momentaneamente offerta da un cespuglio e «non osa fare un solo movimento con il suo corpo» (V 622-30, soprattutto v. 629, *nulloque audet dare corpore motus*); Dafne nella sua fuga, invece di essere violentata, è congelata in forma di albero.

Il lato sadico di questo imprigionamento forzato appare in forma di gioco elegiaco nell'episodio di Andromeda, ma si realizza nella sua totale violenza nella storia di Filomela. Filomela, meno fortunata di Andromeda, è «rinchiusa» nella sua foresta-prigione (*includit* VI 524; cfr. v. 546 *si siluis clausa tenebor*), dove il fatto di essere sorvegliata le preclude la fuga (v. 572 *fugam custodia claudit*); al culmine dell'orrore, Tereo afferra Filomela per i capelli, le lega le mani dietro la schiena e la costringe a «sopportare i legami» quando le taglia la lingua (v. 552 sg. *arreptamque coma flexis post terga lacertis / uincla pati cogit*); la liberazione giunge solo quando la sorella della donna, Procne, alla guida di una banda di Menadi, «abbatte le porte» per salvarla (v. 597 *portasque refringit*)¹.

L'eccezione al modello conferma la regola, perché è solo all'interno del rovesciamento dei sessi di aggressore e vittima nella storia di Salmacide ed Ermafrodito che il personaggio femminile «avvolge» (*implicat*) la sua vittima maschile come un serpente si attorciglia intorno a un'aquila, come l'edera si arrotola intorno a

¹ Per i modelli di movimento spaziale e per il motivo di donne imprigionate e donne che si vendicano in questo episodio cfr. Segal 1994a, pp. 274-6.

un albero e come un polipo afferra e trattiene la preda con i suoi tentacoli (IV 361-7)¹. Come implicano queste similitudini, la femmina sessualmente aggressiva è non solo pericolosa, ma potenzialmente mostruosa, o capace di produrre effetti mostruosi, come Circe nel libro XIV o, in modi diversi, Medea nel VII e Scilla nel XIV.

Come si desume dall'episodio di Andromeda, la prospettiva del poema per quanto riguarda le donne che diventano vittime di violenza è quella dello spettatore maschile². Passi di questo genere aumentano il solleticamento erotico giustapponendo l'innocenza tipica di una fanciulla da un lato e la concupiscenza di uno spettatore maschile dall'altro. Così, anche nel primo racconto di violenza sessuale del poema, la storia di Dafne, il vento che soffiando spinge indietro i capelli e mette in mostra il corpo della fanciulla in fuga ne aumenta la bellezza agli occhi dell'inseguitore maschile, Apollo (I 529-30 *et levis impulsos retro dabat aura capillos; / aucta fuga forma est*)³. Gli accenni di sfuggita di Ovidio preparano quei dettagli sessuali che diventeranno più espliciti e violenti in seguito: quando il padre di Dafne, chiedendole dei nipoti, ci ricorda lo stato nubile della figlia, la fanciulla risponde con un meraviglioso rossore (I 484 *pulchra uerecundo suffunditur ora rubore*, «arrossisce di vergogna nel volto bellissimo») e poi richiede al padre un'eterna

¹ Ovidio ha segnalato questo rovesciamento di sessi sin dall'inizio dell'episodio, quando aveva sottolineato il rifiuto di Salmacide a seguire nella caccia le ninfe virginali di Diana (IV 302-15), quando l'aveva rappresentata intenta a cogliere fiori pur essendo lei la violentatrice e non la vittima della violenza (IV 315 sg.; cfr. Proserpina, V 392-401), quando le aveva attribuito la reazione infiammata del desiderio che passa attraverso gli occhi (IV 316, 346 sg.) e aveva fatto sì che fosse l'unica incapace di posporre il soddisfacimento dei suoi desideri (IV 350 sg.; cfr. Giove in II 863 e Tereo in VI 514). Per contrasto, la timidezza virginale è tutta dal lato del maschio, Ermafrodito. Su questi rovesciamenti cfr. Nagle 1984, p. 249 sg.; Nugent 1990, p. 168 sg.; Richlin 1992, p. 165 sg.; Labate 1993, p. 54 sgg.

² Curran 1978, soprattutto pp. 232-7, porta dei buoni argomenti per dimostrare la simpatia di Ovidio per la vittima, ma la situazione sembra più problematica: cfr. Segal 1994a, soprattutto pp. 258-62, 275-8. Per una visione estremamente negativa di Ovidio cfr. Richlin 1992.

³ I capelli sciolti delle donne sono spesso erotizzati: cfr. i capelli disordinati di Filomela dopo lo stupro (VI 531), che alla fine sono come quelli di una Furia, VI 657; cfr. anche le Naiadi sfrenate nella veglia bacchica di *Fasti* I 405 sg. Sull'erotizzazione di capelli o vesti femminili in disordine cfr. Curran 1978, p. 227, e Fabre-Serris 1995, pp. 217-27.

verginità. Questo passo (vv. 485-7 *inque patris blandis haerens ceruice lacertis* / «*da mihi perpetua, genitor carissime*» dixit, / «*uirginitate frui; dedit hoc pater ante Dianae*»; «E aggrappandosi al collo di suo padre con le braccia persuasive, disse: "Concedimi, o padre, di godere per sempre della verginità: suo padre concesse questo a Diana prima"») è un'attenta imitazione dell'*Inno ad Artemide* di Callimaco, in cui la dea fa una simile richiesta al padre Zeus (vv. 4-6): ὥς ὅτε πατρὸς ἐφεζομένη γονάτεσσι / παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα' / «δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν «E quando si fu seduta sulle ginocchia di suo padre, lei che era ancora una bambina, si rivolse così al suo genitore: "Concedimi, papà, di mantenere per sempre la verginità"».

La preposizione *ante* («un tempo», «in passato») di Ovidio attira la nostra attenzione sul modello ellenistico, poiché questa anteriorità è quella del carme di Callimaco come pure quella dei due Olimpici, ma Ovidio ha sostituito il casto particolare di Artemide «seduta sulle ginocchia» di Zeus con Dafne che, arrossendo, si aggrappa in modo grazioso al collo di Peneo, e ha aggiunto il particolare delle braccia persuasive o carezzevoli (*blandis lacertis*).

In due successivi episodi Ovidio rimaneggia questa situazione in un'atmosfera più esplicitamente erotizzata. Quando il violentatore Tereo vede la cognata e futura vittima, Filomela, fra le braccia del padre, l'abbraccio padre-figlia infiamma la sua concupiscenza, e nella sua immaginazione surriscaldata «la guarda, e guardandola la tocca in anticipo» (VI 478 *spectat eam Tereus praecontrectatque uidendo*)¹. Nella storia di Mirra Ovidio sposta l'iniziativa dal desiderio maschile a quello femminile, sebbene il punto di vista narrativo sia ancora principalmente quello di uno spettatore maschile. In questo caso, la risposta apparentemente virginale di Mirra nasconde un desiderio non virginale: la fanciulla «si stringe vicino al viso di suo padre» quando questi le chiede di scegliersi un pretendente, e «arde di passione e gli occhi le si riempiono di calda rugiada (di lacrime)» (X 359 sg.)²; quando il

¹ Sui paralleli fra gli episodi di Dafne e Filomela cfr. Jacobsen 1984-85, p. 46 sg.

² Questa calda rugiada di lacrime (X 360 *tepido suffundit lumina rore*) può forse es-

padre innocentemente «le asciuga le guance» e «la bacia», porta ulteriormente allo scoperto il desiderio incestuoso di Mirra, che «prova troppo piacere» in questo abbraccio e chiede un marito che «sia simile» a suo padre (X 361-4). Dal momento che la replica innocente di Cinira e la lode della *pietas* della fanciulla aumentano la colpa di Mirra, lo spettatore invisibile ma implicito è il lettore (principalmente ma non necessariamente maschio) che si gode l'esibizione di un conflitto sessuale in una fanciulla adolescente. Nella scena di Filomela, comunque, lo spettatore è senza alcuna ambiguità un maschio pieno di concupiscenza, nel quale l'abbraccio fra padre e figlia provoca un'attiva meditazione volta a combinare incesto e violenza.

In questa scena, la successiva risposta di Tereo riassume in sé anche il maschio che rimaneggia il corpo femminile per adattarlo ai suoi desideri sessuali, o nell'immaginazione (come Apollo) o nell'arte (come Pigmalione). Nei suoi sogni disturbati di quella notte, Tereo «cerca di nuovo la forma di lei e i suoi movimenti e (i gesti delle) sue mani, [e] immagina quello che non vede e quello che desidera (VI 491-2 *repetens faciem motusque manusque / qualia uult, fingit, quae nondum uidit*)¹. Il verbo *fingere*, «plasmare», che Ovidio spesso usa per l'immaginazione poetica o artistica, rende il sogno libidinoso di Tereo una versione interiorizzata di quanto fa Pigmalione con il meraviglioso corpo di donna che ha scolpito nell'avorio (X 247 sg.; cfr. vv. 284-6): in entrambi i casi il personaggio maschile è nella posizione di controllo, manipolando la forma femminile a suo piacere. Ma i paralleli suggeriscono anche le somiglianze e le differenze fra arte e immaginazione erotica: mentre Tereo traduce le sue immaginazioni in atti di violenza libidinoso, Pigmalione le traduce in scultura.

Il primo incontro sessuale del poema, quello fra Apollo e Dafne nel libro I, è il modello per l'erotizzazione del corpo femminile, mo-

sere vista come uno spostamento verso l'alto della risposta fisica, nuovamente filtrata attraverso l'immaginazione e lo sguardo maschili. Cfr. le lacrime di Andromeda in IV 674, discusso prima.

¹ Sulla visione maschile erotizzata di Tereo in questa scena cfr. Segal 1994a, p. 260 sg.

strato sia vestito che svestito, che desta il desiderio maschile¹. Quando Apollo pensa che le parti nascoste del corpo di Dafne sono anche migliori (I 502 *si qua latent, meliora putat*), assomiglia al violentatore Tereo (cfr. VI 492 *qualia uult fingit quae nondum uidit*); ma questo comportamento è anche l'opposto di quello di Pigmalione, che veste la sua statua nuda e la trova «non meno bella nella sua nudità» (X 266 *nec nuda minus formosa uidetur*). Nel caso di Apollo, lo spettatore maschile spoglia mentalmente un corpo femminile attraente; nel caso di Pigmalione, lo spettatore gioca a vestirlo. In realtà, la domanda di Apollo su che cosa sarebbe se i capelli di Dafne fossero pettinati (v. 498), fa a Dafne nell'immaginazione quello che Pigmalione può fare alla statua immobile nella realtà, e l'aggiunta del narratore, «de vede la bocca, ma vedere non basta» (I 499-500) sposta di fatto l'immaginazione al piano dell'azione.

Lo sguardo di Apollo passa da ammirato ad aggressivo quando Dafne per tutta risposta corre via. Questa fuga comporta una seconda descrizione del corpo di Dafne (vv. 527-30; cfr. 497-503), che in entrambi i casi è l'oggetto dello spettatore maschile (v. 527 *tum quoque uisa decens*), per il quale la bellezza della ragazza è aumentata dalla fuga (v. 530 *aucta fuga forma est*). I capelli di Dafne sono inizialmente un segno del suo stato virginale: in onore di Diana, «un nastro le stringe i capelli lasciati in disordine» (I 477); ora quegli stessi capelli sono pienamente erotizzati dallo sguardo maschile. Nonostante l'andamento narrativo sia teso e rapido, ad Apollo è perfino concesso di verbalizzare la sua reazione (I 496 sg.): egli vede (*spectat*) i capelli disadorni che cadono sul collo di lei e dice: «Che sarebbe se fossero pettinati!». Ai suoi occhi i capelli scarmigliati della fanciulla, che non prova alcun interesse per i giochi sessuali di inseguire e di essere inseguita, acquisiscono un'attrattiva sessuale derivante dal disordine che l'inseguimento erotico produce: la brezza leggera spinge indietro i capelli fluttuanti, e la bellezza di lei è accresciuta dalla fuga (I 529 sg.)². Gra-

¹ Per Dafne come modello di violenza sessuale sulle donne nel poema cfr. Fabre-Serris 1995, p. 229.

² La noncuranza virginale di Callisto per i suoi capelli è anche parte del suo fascino agli occhi di Giove: cfr. II 412 sg.

zie alla sua preghiera, Dafne si salva, ma i particolari fisici del dio che tocca la corteccia tremante e dell'albero che ne evita l'abbraccio mantengono ancora presente alla nostra mente il corpo della fanciulla, nonostante la sua nuova condizione di albero (I 553-6) *hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra / sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus, / complexusque suis ramos, ut membra, lacertis / oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum* («Apollo ama anche questo, e ponendo la mano destra sul tronco dell'albero percepisce il petto ancora tremante sotto la nuova corteccia, e abbracciando i rami con le braccia come se fossero membra umane, bacia il legno; ma il legno si ritrae dai suoi baci»).

Perfino in questo stato di metamorfosi il corpo della fanciulla è un oggetto erotico, e il centro della narrazione è ancora posto sulla soggettività maschile e sulla passività femminile quando Apollo pone la mano destra sul tronco dell'albero e percepisce il petto ancora tremante sotto la nuova corteccia (I 554 sg.).

Le storie di Ciane e Aretusa nel libro V sono versioni più sinistre della storia di Dafne, in parte perché ricorrono all'interno del ratto di Proserpina, che è a sua volta preceduto da un tentativo di violenza ai danni delle Muse (vv. 273-93), una delle quali (Calliope) è il cantore di questi racconti¹. Entrambi gli episodi riguardano ninfe tramutate in fonti, ed entrambi interpretano l'evento miracoloso in termini più o meno psicologici. Ciane «si consuma» (V 427) a causa dell'aggressività con cui Plutone calpesta i suoi diritti e la sua dignità quando riconduce nell'Ade i destrieri tonanti con Proserpina come premio. Aretusa, terrorizzata dall'inseguimento del dio fluviale Alfeo, si scioglie in fredde goccioline prima che Diana porti a compimento il suo salvataggio e la trasporti in Sicilia.

La storia di Ciane mette in risalto in modo particolare l'indifferenza del dio maschio e la sua brutalità. Lo slancio di Plutone è il catalizzatore della metamorfosi della ninfa che aveva cercato di sbarrargli la strada (V 425-9; 436-7) *at Cyane, raptamque deam*

¹ Sull'incastro di racconti in questo passo e sulla riflessività poetica autocosciente cfr. Hinds 1987, *passim*, soprattutto p. 25 sgg.

contemptaque fontis / iura sui maerens, inconsolabile uulnus / mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis / et, quarum fuerat magnum modo numen, in illas / extenuatur aquas ... / denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas / lympa subit, restatque nihil, quod prendere possis («Ma Ciane, afflitta per la dea che era stata portata via e per i diritti disprezzati del suo stesso laghetto, reca un'inconsolabile ferita nella sua mente silenziosa ed è interamente consunta dalle lacrime e si dissolve in quelle acque delle quali era stata fino ad allora una grande divinità ... Infine, l'acqua al posto del vivo sangue entra in quelle vene violate, e non rimane nulla che si possa afferrare»).

Un noto studioso di Ovidio accusa questo passo di «quasi-pedanteria» e di creare un effetto che è «proprio dell'intelletto piuttosto che della sfera emotiva»¹; intellettuale è di certo, ma gran parte del suo effetto risiede nella corporeità erotica di cui il racconto dota la fonte di Ciane e nel passaggio della ninfa dalla forma fisica a quella acquatica. Quando Ciane cerca di sbarrare la strada a Plutone, le sue braccia «si allargano» attraverso il cammino percorso dal dio (V 419 sg.), ma Plutone si fa strada con la forza, con quella che è una ricostruzione figurata del suo iniziale ratto di Proserpina (vv. 419-24): *dixit et in partes diuersas braccia tendens / obstitit. haud ultra tenuit Saturnius iram / terribilesque hortatus equos in gurgitis ima / contortum ualido sceptrum regale lacerto / condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit / et pronos currus medio cratere recepit* («Così ella disse, e distendendo le braccia in direzioni opposte si piantò lì a bloccargli il cammino. Plutone non trattenne oltre la sua ira, e incitando i suoi tremendi cavalli con il braccio possente brandì lo scettro e lo seppellì nelle profondità delle acque di lei. Percossa, la terra aprì una strada per il Tartaro e nel mezzo della cavità ricevette il carro che vi si gettava a capofitto»).

La vulnerabilità fisica di Ciane è suggerita dal gesto corporeo del «forte braccio» di Plutone e dal participio *icta*, mentre il gesto di guidare i cavalli «nelle profondità del laghetto» (*in gurgitis ima*) quando «la terra aprì una strada per il Tartaro» ci mantiene

¹ Kenney 1973, p. 144 sg.

in contatto con la natura acquatica di Ciane in quanto fonte¹. L'*inconsolabile uulnus* è sia l'offesa fisica provocata dalla violenza con cui Plutone entra a forza, sia la ferita psicologica derivante dall'impotenza e dall'inefficacia di Ciane: incapace di difendere le sue acque, la ninfa patisce un'irrimediabile offesa alla sua divinità, e «si affligge per gli spregiati diritti della sua fonte» (vv. 425-6). Le lacrime versate da Ciane per il dolore e la rabbia frustrata diventano il segno della natura acquatica nella quale ora è stata completamente trasformata (vv. 427-9)². L'ultimo verso della sua storia (v. 437) *restatque nihil, quod prendere possis*, «e non rimane nulla che si possa afferrare», la lascia sospesa fra salvezza e violazione: Ciane non è «afferrata» o «presa» come Proserpina, eppure la perdita di un corpo umano riassume la dimensione sia fisica che emotiva del suo *inconsolabile uulnus*; la metamorfosi esprime la sua impotenza a resistere quando diventa proprio ciò che Plutone ha fatto del suo corpo, un passaggio che cede alla forza e alla volontà del dio³. Come molte altre vittime femminili, Ciane sopporta la sua «inconsolabile ferita in silenzio» (*inconsolabile uulnus / mente gerit tacita*, V 426-7) e, come nel caso di Io, Callisto e Filomela, fra le altre, il suo corpo parla quando la sua «mente» non può; è attraverso questi cambiamenti, descritti dettagliatamente, che avvengono nella sua sostanza corporea che il grado della sua sofferenza, sia fisica che emotiva, diventa visibile.

¹ L'accenno alla violenza è presente forse anche nell'espressione *uitiatas uenas* di V 436. Ovidio usa questo verbo per la violenza su Medusa (originariamente una sacerdotessa di Minerva) in IV 798. *Vitiare* ricorre anche nella similitudine del cancro che invade il corpo di Aglauro in II 826, per la contaminazione dell'aria a opera del veleno di un serpente (III 76), odore della decomposizione (VII 548), per la peste (XV 626) e anche per le devastazioni operate dal tempo su un bel corpo (XV 235). Per l'uso di *condere* in V 423 per un'estrema violenza cfr. Virgilio, *Aen.* XII 950.

² Ciane è uno di quei numerosi personaggi femminili le cui lacrime di dolore inconsolabile prefigurano la loro trasformazione in acqua: così Biblide in IX 655-65 ed Egeria in XV 547-51. Cfr. anche Canente in XIV 428-36, il cui dissolversi nei venti a causa del dispiacere per Pico si svolge lungo il fiume Tevere, quando la donna «versa parole di dolore insieme alle sue lacrime» e viene liquefatta (*liquefacta*) fin nelle sue viscere più interne. Cfr. anche le ninfe che lamentano la morte di Marsia in VIII 396-400.

³ Feeney 1991, p. 235, descrive la fine di Ciane come «un collasso finale del nume nella fisicità», sebbene bisognerebbe osservare che lo stato divino delle ninfe non è chiaramente definito nel poema. Sulla sofferenza di Ciane come stupro implicito cfr. V 492 e Curran 1978, p. 222.

Il racconto di Aretusa è persino più intenso di quello di Ciane perché è narrato in prima persona, come il resoconto di Urania dell'aggressione subita da lei e dalle sue sorelle, le Muse, esposto precedentemente nel libro. Diversamente dalle Muse, Aretusa deve fronteggiare un terrore individuale, non collettivo; l'isolamento accresce il pericolo e la paura come nella storia di Dafne, alla quale quella di Aretusa si richiama esplicitamente.

Gli episodi di Ciane e Aretusa sono strettamente collegati l'uno all'altro dal comune riferimento a Proserpina. Entrambe danno a Cerere prove certe del ratto della figlia a opera di Plutone. Ciane, sebbene ora sia privata della capacità di parlare, dà «chiari segni» (V 468) della sorte di Proserpina mostrando la cintura o *zona* che galleggia nelle sue acque (v. 470), e questa prova del ratto fisico che proviene dal corpo della figlia porta finalmente Cerere a conoscere la verità e la conduce a gesti che esprimono il dolore materno (V 471-2). Aretusa fornisce l'elemento di informazione successivo, e cioè di aver avvistato Proserpina nell'aldilà; sensibile alle preoccupazioni di Cerere, la ninfa differisce il racconto della propria vicenda fino alla fine dell'episodio di Proserpina, al quale la sua storia è congiunta sia dal punto di vista della struttura che delle cause. Come già Ciane, anche Aretusa è sottoposta a una metamorfosi acquatica in seguito alla violenza di un dio maschio sotterraneo; come Proserpina, è aggredita da potenze sotterranee mentre è indaffarata in occupazioni innocenti e tipiche di una fanciulla (cfr. V 597 *nescioquod medio sensi sub gurgite murmur*; «ho percepito un mormorio sotto l'acqua»)¹.

Come il denudamento del corpo di Dafne, nella sua fuga da Apollo, accresce il fascino della fanciulla agli occhi del dio, così la nudità di Aretusa la fa sembrare «più pronta» quando Alfeo la trova mentre si sta bagnando: *et quia nuda fui, sum uisa paratior il-*

¹ In tutti e tre questi racconti collegati fra loro (Proserpina, Ciane e Aretusa), la realtà sessuale è moderatamente mascherata da una rappresentazione simbolica o in forma di metamorfosi: il ferimento e la penetrazione di Ciane, la cintura galleggiante di Proserpina e l'inseguimento di Aretusa da parte di Alfeo dopo che la ninfa si è trasformata in acqua «così che egli possa mescolarsi alle acque (di lei)» (V 638).

li (V 603; cfr. I 527, 530). Nella soggettività senza fiato del resoconto in prima persona della sua fuga disperata, Aretusa chiarisce di aver compreso quale fosse il significato della sua «prontezza» per l'assalitore. Quando Apollo aveva trovato *decens* Dafne in fuga (I 527), il termine poteva sottintendere un elemento di rispetto e di ammirazione, anche se il dio non è capace a esprimerlo con successo. Ma quello per cui Aretusa pensa che Alfeo la trovi «più pronta» appare evidente dal destino di un'altra ninfa che un dio fluviale trovò attraente, Liriope, madre di Narciso, nel libro III, «che un tempo Cefiso avvolse nelle curve del suo corso e le fece violenza quando lei era rinchiusa nelle sue onde» (III 342-4).

Quando Ovidio si sposta dagli amori divini ai miti epici e tragici della sezione «iliadica» del suo poema, riporta i due famosi racconti relativi a sacrifici di vergini, quello di Ifigenia all'inizio della guerra di Troia e quello di Polissena alla fine. Entrambi gli episodi, sebbene nello stile magniloquente dell'alto *pathos* richiesto dal loro posto nella tradizione letteraria, richiamano i miti di Andromeda e Filomela nei comuni motivi del corpo femminile esposto a uno sguardo maschile aggressivo, della vergine legata e sottoposta a violenza, e della violazione sessuale (quantunque nella forma simbolica della morte sacrificale)¹. Il sacrificio di Ifigenia (XII 27-35), fortemente influenzato da Lucrezio pur se con Eschilo sullo sfondo², mette in risalto più il contesto religioso che la violenza sulla fanciulla – la profezia di Calcante, i celebranti che piangono, la folla intorno all'altare e l'ira di Diana che, placata dal sacrificio, sostituisce alla vergine una cerva. La sofferenza individuale di Ifigenia è offuscata dal macchinario epico (i presagi, Calcante, la volontà divina, e la Fama immediatamente dopo), eppure la violenza fisica è ancora notevole nella richiesta di «sangue

¹ Per queste due scene cfr. Keith 2000, pp. 122-4, secondo la quale la violenza al corpo femminile erotizzato è una componente essenziale della tradizione epica in cui questi personaggi (insieme alla Didone e alla Camilla virgiliane, fra le altre) hanno un posto così importante: «Nell'epica latina la morte di una bella donna serve ripetutamente da catalizzatore per l'affermazione di intervento politico da parte dell'eroe epico» (p. 130). Per le più ampie diramazioni di questo tema in un contesto rituale cfr. Burkert 1983, pp. 58-72.

² Cfr. Perutelli 1996, *passim*, soprattutto p. 201 sgg.

di vergine» fatta da Calcante per addolcire la dea (XII 28-9 *sanguine uirgineo placandam uirginis iram / esse deae*) e nella breve ma efficace rievocazione di Ifigenia all'altare. Qui, nell'unico momento della scena che la riconosce come soggetto, appare come una vergine sull'orlo della violazione, «in procinto di dare il suo casto sangue ai celebranti piangenti» (vv. 30-1 *castumque datura cruorem / flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris*).

Nel sacrificio di Polissena del libro successivo la violenza erotizzata è molto più particolareggiata (XIII 449-93). Come per Ifigenia, un ingranaggio soprannaturale motiva l'episodio e lo colloca all'interno di una cornice di costrizione divina: l'ombra di Achille, severamente, pretende la fanciulla come offerta sacrificale per la sua tomba (XIII 439-49); immediatamente, il centro dell'attenzione diventa Polissena, vittima impotente ma ancora nobile, che è «strappata al seno di sua madre» (XIII 450 *rapta sinu matris*) come Filomela, riluttante, era separata dal padre (VI 483-510). Come l'Ifigenia di Lucrezio, Polissena assiste allo svolgimento dei preparativi per il suo sacrificio (XIII 453 sgg.; cfr. Lucrezio, I 89-91) e vede il suo uccisore, Neottolemo, «che brandisce la spada e fissa gli occhi sul suo volto» (XIII 455-6 *utque Neoptolemum stantem ferrumque tenentem, / inque suo uidit figentem lumina uultu*), un momento che ricorda lo sguardo predatore di Tereo (cfr. VI 455, 518) e altre scene di contemplazione erotica¹. In questo caso, comunque, la nobile vittima si fa carico del suo stesso destino: come «una fanciulla che è più di una donna» (XIII 451; cfr. v. 497 sg.), Polissena espone la gola e il petto con un gesto che combina vittimizzazione erotica e trascendenza eroica (XIII 457-69), facendo sì che la scena esiti fra la morte volontaria, che sottolinea il suo «sangue nobile», e la minaccia di violazione sessuale, nella richiesta che l'esercito tenga lontano le «maschie mani dal toccare una vergine» (XIII 466-7 *tactuque uiri-*

¹ Oltre al passo di Tereo cfr. IV 196-7, a proposito dell'amore del Sole per Leuco-toe (*Leucothoen spectas et uirgine figis in una / quos mundo debes oculos*), e la morte erotizzata di Tisbe mentre posa lo sguardo su Piramo morente in IV 140-1 (*uulnera suppleuit lacrimis fletumque cruori / miscuit et gelidis in uultibus oscula figens*).

les / uirgineo remouete manus)¹. Quando la spada di Neottolemao «squarcia il petto che lei offriva» (XIII 476 *praebita coniecto rupit praecordia ferro*), la preoccupazione di Polissena è di «nascondere quello che dovrebbe essere nascosto e mantenere intatto l'onore della sua casta modestia» (XIII 479-80).

Come il suo modello principale, l'*Ecuba* di Euripide, Ovidio erotizza la scena: la fanciulla che denuda il suo corpo, il motivo della morte in luogo del matrimonio e la penetrazione sanguinosa della spada in luogo della consumazione dell'unione coniugale sono tutti atti sessualmente connotati². Come in Euripide, la nobiltà della vittima le conferisce una dimensione di dignità e di controllo sul destino del suo corpo: all'inizio e alla fine dell'episodio Polissena è chiamata *fortis*, «forte» o «coraggiosa» (XIII 451, 488), ma vince questo controllo solo al prezzo di acconsentire alla propria morte, un consenso che contribuisce, paradossalmente, a implicazioni erotiche e sadiche. Sebbene Polissena possa essere paragonata a Ettore quando chiede che il suo corpo venga restituito (XIII 470-3), la preoccupazione di tenersi coperta mentre cade mantiene in primo piano la natura femminile e sessuale della sua morte. Anche il lamento e l'elogio di Ecuba evidenziano la condizione del corpo offeso di Polissena: la madre «abbraccia un corpo privo di un animo così coraggioso», «sparge lacrime sulle sue ferite» e quando si batte il petto «sfiora con i grigi capelli il sangue rappreso» (XIII 488-92).

Le storie di Andromeda nel libro IV, di Filomela nel VI e di Polissena nel XIII, per quanto molto diverse per estensione e atmosfera, condividono aspetti comuni nella loro erotizzazione del corpo virgineo femminile. In tutte e tre le storie una fanciulla innocente è esposta senza scampo alla violazione potenziale dello sguardo maschile, con vari livelli di umiliazione e violenza: la scena di Andromeda, con il suo lieto fine, tratta il motivo dell'incate-

¹ In Euripide, *Hec.* 548 sg., Polissena dice solo: «Che nessuno tocchi la mia carne» (ἄποιός); Ovidio, come nota Kenney 1986, *ad loc.*, ha aggiunto un tono erotico.

² Cfr. Euripide, *Hec.* 518-82, in cui la morte di Polissena è raccontata dall'araldo Talibio in forma di discorso del messaggero. Sulla violenza erotica nella scena di Euripide cfr. Segal 1993, pp. 172-9, 234-6.

namento e della nudità in modo giocoso; nella storia di Filomela c'è un orrore da incubo; il sacrificio di Polissena mescola *pathos*, violenza e nobiltà quando la fanciulla acconsente alla propria morte innocente ma nondimeno brutale, violata dalla penetrazione sia dello sguardo sia della spada (XIII 457, 476).

3. *Il corpo maschile*

Se il corpo femminile nelle *Metamorfosi* è caratterizzato dallo *status* di oggetto visivo, dalla passività e dall'essere soggetto alla violazione, dall'appropriazione da parte della libidinosa immaginazione maschile, dal ruolo di recipiente che deve essere «riempito» dal seme maschile per continuare un lignaggio eroico, l'ideale del corpo maschile è l'impenetrabilità, e le storie di Cigno e Ceneo, nel libro XII, ne costituiscono i casi paradigmatici¹. Entrambi i personaggi sono introdotti nel mezzo della guerra di Troia. Cigno è l'antagonista di Achille nella prima e sola grande battaglia troiana. Ovidio, che si diverte a cancellare la poesia guerriera di Omero con la sua narrazione fantastica e ricca di metamorfosi, rappresenta Achille adirato «in cerca di Cigno o di Ettore» (XII 75), come se i due eroi fossero equivalenti per fama poetica e gloria marziale. Nestore racconta la storia di Ceneo subito dopo quella di Cigno; sostituendo la morte di Ettore con quella di Cigno, Ovidio riprende in considerazione le ferite e le mutilazioni attraverso il tema metamorfico dell'invulnerabilità fisica, che costituisce la negazione totale delle sofferenze eroiche della guerra epica: le distruttive ferite di guerra diventano un semplice tratto incidentale del suo racconto di meraviglie.

Achille, frustrato nei suoi attacchi a Cigno, saggia la sua lancia su un guerriero licio minore di nome Menete (un nome con associazioni omeriche, poiché il padre di Patroclo nell'*Iliade* si chiama

¹ Sugli episodi di Cigno e Ceneo e sui loro rapporti reciproci cfr. Segal 1998, pp. 23-5; Keith 1999, pp. 231-4, e 2000, pp. 82-5. Per il corpo femminile come recipiente del seme maschile cfr. anche la scena di Giove e Antiope sulla tela di Aracne in VI 111, con la sua visione poco lusinghiera degli dèi, e quella di Liriope in III 343 sg.

Menezio). La lancia «penetra la corazza e il torace che sta sotto di essa, e quando quello colpisce la dura terra con il petto morente, Achille estrae l'arma dalla ferita calda e dice: "Questa è la mano, questa è la lancia con cui noi ora abbiamo vinto"» (XII 117-20). Quindi, scagliando la medesima lancia contro Cigno, si compiace della traccia di sangue che l'arma lascia, ma solo per adirarsi ulteriormente quando si accorge che il sangue è quello della sua vittima precedente, Menete (vv. 117-27). I particolari dell'armatura perforata, del torace, della ferita ancora calda, del sangue, tutto rievoca la realtà corporea della guerra iliadica, e la scena stessa è un'abile variazione sul *pathos* epico di un guerriero che è erroneamente ucciso al posto di un altro. Ma l'atmosfera di Ovidio è di miracolo piuttosto che di realismo, *pathos* o alto eroismo nello sfidare una morte dolorosa. Achille alla fine deve ricorrere all'espediente non omerico di strangolare il suo nemico (vv. 140-3)¹, e quando il corpo di Cigno improvvisamente si trasforma in un cigno bianco, il racconto non solo priva Achille del suo trionfo, poiché non può spogliare il corpo del nemico (v. 143), ma si fa anche beffe del suo stesso tono non epico in quanto racconto di metamorfosi.

La storia di Ceneo è introdotta da Nestore in un contesto marziale: è uno «spregiatore del ferro, che non può essere penetrato da nessuna arma» (XII 170); «uno che sopporta mille ferite senza che il suo corpo sia scalfito» (XII 171-3); poi segue la sensazionale genealogia: «era nato femmina». I veterani che compongono il suo pubblico, virili e brizzolati, non senza ragione sono «colpiti dalla novità dell'evento mostruoso» e chiedono particolari (vv. 174-6). L'età avanzata di Nestore e la sua lunga memoria (vv. 182-8) collocano il racconto nel passato remoto degli amori divini dei libri precedenti, perché Ceneo nacque fanciulla, fu violentata da Nettuno, e chiese di diventare un uomo in modo da «non dover soffrire ancora una cosa del genere» (vv. 201-2).

¹ L'unico parallelo omerico è il duello fra Paride e Menelao nel libro III dell'*Iliade*, che degenera dall'eroico al farsesco quando Menelao trascina Paride tenendolo per l'elmo (III 369-82).

La sequenza delle due storie sovraccarica di significato il tema dell'invulnerabilità maschile (cfr. XII 170-1 e 206-7) e fornisce, tramite il contrasto, la definizione negativa più forte del corpo femminile: esso è penetrabile, mentre quello maschile non lo è (v. 166), ed è soggetto a *iniuria* (v. 201) e a stupro. La ripetizione del verbo *patior* per «subire uno stupro» mette in evidenza questa qualità «passiva» del corpo femminile (*uim passa ... est*, v. 197), soprattutto quando Ceneo è deciso a non subire un'altra volta una cosa del genere (v. 202 *tale pati iam posse nihil*). Le storie strettamente collegate di Glauco e Scilla alla fine del libro XIII e all'inizio del XIV esemplificano una differenza analoga. Entrambi subiscono un drastico cambiamento fisico in un contesto acquatico, ma Glauco è trasformato in un dio piuttosto che in un mostro (quantunque con un tocco di ambiguità), e i cambiamenti agiscono solo sulla forma esteriore delle sue membra (XIII 950-3), mentre i cambiamenti di Scilla, come si vedrà in seguito, si estendono fino alle cavità più interne del suo corpo, con un'allusione al fatto di essere al tempo stesso divorata e violentata (XIV 59-67), un'equivalenza già suggerita per Andromeda.

Il motivo del cambiamento di sesso per esemplificare le regole e i limiti del comportamento maschile e femminile è sviluppato in maniera interessante alla fine del libro VIII nella storia della figlia di Erisittone (altrimenti nota come Mestra ma di cui qui non è indicato il nome). Per soddisfare la sua fame insaziabile, Erisittone la vende per farne una schiava sessuale; come Ceni, la giovane era stata violentata da Nettuno e ne riceve come ricompensa il potere di cambiare forma a suo piacimento (VIII 850 sg.). Tuttavia, invece di evitare ulteriori violazioni sessuali divenendo maschio, come fa Ceni, la figlia di Erisittone inganna ogni suo successivo «signore» o «padrone» con una lunga successione di travestimenti, bugie e falsi camuffamenti, uno dei quali è raccontato nei particolari. Ovidio chiarisce che la giovane è costretta a questo comportamento dall'ingordigia di suo padre, che a sua volta è il risultato della punizione di Cerere per l'empietà di lui; quindi, quella che potrebbe essere un'esemplificazione del potenziale femminile di ingannare e sedurre è in realtà una critica alla *patria potestas* e al diritto del padre di vendere la propria figlia come schiava. Mestra

è uno spirito nobile che rifiuta un padrone (VIII 848 *dominum generosa recusat*), ma un cattivo padre la costringe a vendersi per mantenerlo, perciò le sue ingannevoli metamorfosi sono solo un'autodifesa contro il tradimento e lo sfruttamento sessuale da parte di suo padre. Eppure, la storia mette in atto la concezione antica delle potenziali capacità ingannevoli e seduttive delle donne, e, come la statua-moglie di Pigmalione, anche la figlia di Erisittone non riceve mai un nome.

Per tornare al libro XII, la storia di Ceneo è tenuta in sospenso per duecentocinquanta versi, durante i quali i particolari fisici della battaglia, che erano smorzati nel resoconto della guerra di Troia, ricevono piena libertà d'azione nella lotta fra Centauri e Lapiti. Se qualcuno avesse la sensazione che sangue e budella gli siano stati sottratti con l'inganno dall'inefficacia della lancia di Achille a Troia, Ovidio sembra dirgli che ora può saziarsi di ferite oltraggiosse e assistere al libero scorrere di sangue e cervella, sentire le ossa spezzarsi e godersi una bella esibizione di sbudellamenti, barbe bruciate e varie altre mutilazioni (XII 210-458). Quando torna a Ceneo, Ovidio usa il trito motivo epico dell'insultare un nemico definendolo una donna (vv. 470-6), cosa che in questo caso è vera; ma Ceneo dimostra pienamente la sua mascolinità con l'impentribilità marmorea della sua pelle da un lato, e affondando la spada negli organi vitali del suo nemico dall'altro (XII 482-93). Dopo altri insulti e accuse di effeminatezza, però, Ceneo è schiacciato dagli alberi che i Centauri gli impilano sopra ed è soffocato in un modo che ricorda la morte di Cigno (cfr. vv. 508 sg. e 142); come quello, tuttavia, sfugge all'inevitabilità epica di una fine decisa dal Fato ed è miracolosamente trasformato in uccello.

Gli episodi di Cigno e Ceneo mostrano quanto la definizione dei sessi in Ovidio sia inestricabilmente legata al genere letterario: il corpo maschile è definito dalle norme dell'epica, il corpo femminile da quelle dell'elegia (come negli episodi di Andromeda e di Pigmalione) o della tragedia (come nelle storie di Mirra e Filomela). La trama multiforme delle *Metamorfosi* mette Ovidio in grado di giocare non solo con la mescolanza dei generi, ma anche dell'identità sessuale nel suo rapporto con il genere; in entrambi i casi egli si compiace a sorprenderci con giustapposizioni inattese e paradossi

spiritosi. Il racconto di Meleagro nel libro VIII, per esempio, inizia come un'avventura di caccia e lotta tutta maschile, sulla scorta del suo modello epico, il libro IX dell'*Iliade*¹; poi Ovidio rovescia il racconto eroico incentrato sui maschi introducendo Atalanta (e seguendo qui probabilmente il *Meleagro* perduto di Euripide), la cui prodezza supera e mette in ridicolo i vani tentativi degli uomini nella caccia al cinghiale. Il successo di Atalanta capovolge le gerarchie uomo-donna, e simultaneamente, con l'innamoramento a prima vista da parte di Meleagro (VIII 324-7), il romanzo elegiaco destabilizza l'epica marziale. Il guerriero Anceo, che protesta contro il vergognoso rovesciamento in nome della *uirtus* virile, riceve dal cinghiale una ferita mortale che combina disfatta e castrazione implicita (VIII 396-402). La destabilizzazione delle aspettative sia di genere letterario sia di sesso annulla, quindi, i legami eroici di cameratismo e parentela e conduce a un altro genere: un conflitto interno alla famiglia incentrato sulle donne.

Gli zii materni di Meleagro, che avevano contrapposto la virilità alle accuse di cedere alle grazie di una donna, trovano la morte, per mano di Meleagro stesso (VIII 432-44). Le loro morti portano alla comparsa di Altea, la madre di Meleagro, che ora sostituisce il guerriero-cacciatore come fulcro della narrazione. I particolari del parto e della maternità, marginali nelle versioni di Omero e Bacchilide, in Ovidio sono in primo piano (VIII 451-9; cfr. 499-504) e il monologo di Altea che esprime il conflitto tragico fra il desiderio di vendicare i suoi fratelli e i legami dell'amore materno (VIII 465-511) fa passare in secondo piano il racconto della battaglia: Meleagro non è completamente dimenticato, ma è eclissato da sua madre, così come contemporaneamente l'azione eroica è eclissata dalla vita emotiva delle donne nella casa, e la narrazione epica è sostituita dalla retorica del monologo femminile interiorizzante, del quale Ovidio è un esperto. La fine di Meleagro è passiva, oscura e non eroica, quando «il suo soffio vitale si disperde a poco a poco nelle brezze leggere» e il suo corpo si dis-

¹ Per una discussione dettagliata dell'episodio ved. Segal 1999, soprattutto pp. 303-12. Cfr. anche Keith 1999, pp. 223-30.

solve in bianca cenere (VIII 524-5), ed «egli si lamenta di cadere morendo in modo codardo e senza versare sangue» (VIII 518-9 *quod tamen ignauo cadat et sine sanguine leto / maeret*).

4. Il corpo, la violenza e l'integrità dell'io

Le storie di Cigno e Ceneo forniscono l'esempio non solo della massima differenziazione fra corpo femminile e corpo maschile, ma anche della tendenza, presente nelle *Metamorfosi*, a focalizzare l'attenzione sul corpo maschile quando viene trattata quell'ansia di conservare l'integrità del corpo mantenendone intatte le aree superficiali e proteggendone le cavità da una penetrazione dolorosa. Le immagini che disturbano questi limiti del corpo, come lo smembramento, la decapitazione e altri eventi macabri, ricevono un'ampia trattazione in due grandi scene di battaglia, il combattimento di Perseo nella casa di Fineo nel libro V e la Centauromachia del libro XII.

Glenn Most ha raccolto interessanti statistiche relative all'aumento di amputazioni nelle scene di battaglia della poesia epica classica: Lucano ha approssimativamente un'amputazione per ogni ferita che implichi una perforazione della superficie corporea, mentre in Omero il rapporto è di 1 a 13,5, in Virgilio di 1 a 4,3, e i dati differiscono nuovamente da Lucano per quanto riguarda Silio Italico (5,4) e Stazio (4,1). Most non include le *Metamorfosi*, ma in ogni caso è chiaro che l'epica romana preferisce morti sempre più complicate e sanguinose, persino in confronto alle descrizioni omeriche, che già di per sé non sono affatto delicate¹; Most ha probabilmente ragione nell'interpretare questi dati come un riflesso del grande aumento dei combattimenti gladiatori e delle brutali esibizioni circensi durante il regno di Nerone². Indubbiamente, gli stessi fattori influenzano Ovidio, anche se in misura inferiore, ma questa non è l'unica spiegazione, almeno per quanto riguarda le *Metamorfosi*.

¹ Cfr. Most 1992, pp. 398-400.

² Most 1992, p. 401 sgg.

Dato che il centro del potere sembra sempre più remoto, la possibilità che una violenza improvvisa e arbitraria entri nella vita di qualcuno si fa più minacciosa, ed è più difficile avere un orientamento in un governo burocratico e centralizzato in continua espansione; la metamorfosi sembra sviluppare queste preoccupazioni nel mondo fantastico di un remoto regno mitico. La spiegazione, che ovviamente è solo parziale, potrebbe rendere conto dell'aumento, nella poesia dell'età imperiale, di atti che violano il limite del corpo¹.

Il fatto che le azioni più sanguinose delle *Metamorfosi* riguardino principalmente il corpo maschile piuttosto che quello femminile potrebbe riflettere il punto di vista dell'autore che è un uomo, ma potrebbe derivare semplicemente dalla divisione dei ruoli sessuali nel mondo antico, secondo cui gli uomini sono guerrieri esposti a rischi fisici di questo genere, mentre le donne generano i figli e conducono un tipo di vita più privata e più al riparo da pericoli (nonostante i rischi comportati dal parto). Le preoccupazioni per l'autonomia individuale e per la perdita di potere possono essere state più forti negli uomini, che vivono a più stretto contatto con l'apparato della vita pubblica, l'amministrazione civile, l'esercito, i tribunali, l'arena politica e il mercato. Filomela è l'unica donna del poema a subire qualcosa che si avvicina all'estremo strazio sofferto, per esempio, da Atteone, Penteo, Marsia o Ippolito, per questo forse la sua storia spicca con un senso di orrore così accentuato. Comunque, persino nel racconto di Filomela il seguito della narrazione dà ampio rilievo a Procne che, simile a una Furia, prima immagina la castrazione e lo smembramento del criminale marito, poi, in una scena cruenta, fa a pezzi il figlioletto. La descrizione di Procne che taglia la gola al bambino, lo fa a pezzi, lo mette sullo spiedo, cuoce «le membra che ancora trattenevano un po' di vita» (VI 643 sgg.), lo colpisce mentre quello grida: «mamma, mamma», «né volge lo sguardo» (v. 642) quasi rivaleggia con lo scuoiamento di Marsia. Un'analoga completezza descrittiva caratterizza l'ucci-

¹ Per una discussione recente cfr. Bartsch 1997, pp. 10-47.

sione di Pelia da parte delle figlie, architettata da Medea nel libro seguente (VII 336-49).

Dove ci sono contemporaneamente vittime maschili e femminili, quelle maschili ricevono un'attenzione maggiore. I figli di Niobe, per esempio, muoiono in modi più dolorosi e fisicamente più vividi rispetto alle figlie (VI 235-8, 244-51); solo una delle figlie riceve una ferita descritta nei particolari quando «estrae le frecce conficcate nella sua carne», ma anche lei cade a terra in modo piuttosto gentile (*relanguit*), in un abbraccio di morte con un fratello (VI 290-1). Tisbe in un certo senso muore due volte, dapprima nell'erronea deduzione di Piramo, e poi nella realtà (IV 107-18, 162-3), ma i particolari fisici sono limitati al fatto che cade sulla lama ancora calda (vv. 162-3), mentre Piramo, quando muore, «estrae il coltello dalla ferita ardente» e fa zampillare il suo sangue come l'acqua che sgorga da un tubo rotto (vv. 121-4): un altro di quei passi il cui tono è difficile da giudicare. La storia di Cefalo e Procri nel libro VII presenta molti paralleli con quella di Piramo e Tisbe: un errore dell'amante porta al ferimento a morte della donna, ma in questo caso, muore solo la donna, e sebbene la sofferenza di Procri sia descritta in termini simili a quella di Didone, alla fine è Cefalo, e non Procri, il centro emotivo della storia, che egli racconta in prima persona¹. Nell'episodio di Aci e Galatea, è solo il giovane Aci a soffrire gli effetti fisici della gelosia rabbiosa di Polifemo (XIII 864-84).

Scilla è una parziale eccezione a questa tendenza a concentrare i particolari della mutilazione sul corpo maschile, ma la sua storia, come quella di Filomela, appartiene all'area della sessualità piuttosto che a quella della violenza in sé; e in quell'ambito è predominante il corpo femminile, in quanto considerato principalmente dal punto di vista sessuale. È interessante sottolineare il contrasto con la tragedia greca, dove gli uomini che patiscono delle violazioni ai loro corpi vengono spesso paragonati alle donne²; questa situazione, tuttavia, può riflettere l'insieme di

¹ Sull'importanza della narrazione in prima persona di Cefalo cfr. Segal 1978. Per il parallelo fra Procri e Didone cfr. VII 845 e 854 sg. con Virgilio, *Aen.* IV 686.

² Cfr. Zeitlin 1985, p. 77 sg.; Loraux 1989, p. 48 sgg.

fattori storici e sociali dell'Atene del V secolo, con le sue divisioni estreme fra ruoli maschili e femminili. È possibile che le violazioni fisiche subite dai personaggi maschili delle *Metamorfosi* siano anche la proiezione di preoccupazioni per l'autonomia e la perdita di potere e di autorità (cioè di virilità) sotto il principato; siccome però il poema non lo rende esplicito, è più naturale interpretare i racconti di violenza sessuale per quello che sembrano, cioè parte del persistente interesse per la sessualità nell'opera, sebbene altre implicazioni non debbano necessariamente essere escluse.

La tendenza di Ovidio a concentrare l'attenzione sulle mutilazioni del corpo maschile piuttosto che femminile è particolarmente evidente nella storia di Atteone, che, come quelle di Ermafrodito e Salmacide e di Ceneo/Ceni, gioca sull'inversione dei ruoli sessuali abituali. Il racconto di Atteone è uno scenario di stupro a rovescio: durante la calura di mezzogiorno, il giovane entra come intruso nel riparo di Diana, una remota grotta in una vallata coperta da un fitto bosco, nel momento in cui la dea si sta bagnando insieme alle ninfe; Atteone è un potenziale Giove che incontra una potenziale Callisto, ma questa vergine cacciatrice rovescia i ruoli di Giove e Callisto (come Giove ha rovesciato i ruoli non sessuali di Callisto e Diana, II 425-33) e trasforma l'intruso maschile in una bestia esposta ai pericoli e ai terrori del mondo selvaggio. La ninfa per eccellenza, Diana stessa, ora diventa l'assalitore¹.

Questo secondo livello di inversione, la trasformazione del cacciatore in bestia cacciata, determina l'esito finale. La condizione di Atteone successiva alla trasformazione sposta interamente su di lui la potenziale vulnerabilità di Diana ma, a differenza della dea, il giovane è privo di una folla di seguaci che gli facciano da scudo, e invece di guidare i suoi compagni di caccia e la sua muta di cani, è lui la preda solitaria, attorniata da ogni lato dai suoi stessi cani che «affondano i loro muscoli nel suo corpo»²; mentre all'ini-

¹ Per il contesto e i suoi rovesciamenti cfr. Segal 1969a, p. 44 sgg.

² Secondo la lezione di uno dei più antichi manoscritti, il *fragmentum Lipsiense*, che al v. 249 ha *uisceia* invece di *corpora*, i cani affondano i loro muscoli «nelle sue viscere» piuttosto che «nel suo corpo». Nonostante la lacerazione della carne sia abbastanza

zio Atteone aveva posto fine alla caccia quando ne aveva avuto «abbastanza» (III 149 *satis*), Diana ne ha «abbastanza» della sua ira (*ira ... satiata Dianae*) solo quando la vita di Atteone si conclude «a causa di moltissime ferite» (III 249-52). La combinazione della caccia, del corpo nudo di Diana e della metamorfosi in cervo mette in rilievo la mancanza di protezione dei corpi animali, e lo sbranamento che segue produce l'immagine raccapricciante di un corpo umano esposto al destino di un corpo animale, nudo nel mondo feroce della natura – sebbene sia una ferocia creata dallo stesso artificio umano della caccia.

La storia di Atteone viene richiamata nella mutilazione parimenti cruenta di Penteo alla fine del libro III. Come Atteone tentava di supplicare i suoi assalitori con braccia che non aveva più (III 240-1), così Penteo «non ha braccia da tendere a sua madre, ma mostra le sue mutilazioni là dove le membra sono state strappate via e grida rivolto a lei: “O madre mia, guarda!”». L'appello all'orrore e al *pathos* visivi, tuttavia, sortisce l'effetto opposto a quello desiderato, e nella sua follia Agave, come unica reazione, a quella vista leva l'urlo delle Baccanti (III 725 *uisis ululauit Agaue*) e per tutta risposta stacca la testa al figlio rivolgendosi alle sue compagne un grido di vittoria (v. 728).

La simmetria delle due zie, le sorelle di Agave, che strappano il braccio destro e sinistro di Penteo fa da coreografia al sanguinoso smembramento con un'eleganza formale che smorza l'orrore (III 721-2). Ma ancora meno in sintonia con il tono generale è la similitudine che chiude l'episodio (III 729-31) *non citius frondes autumn frigore tactas / iamque male haerentes alta rapit arbore uentus, / quam sunt membra uiri manibus direpta nefandis* («Il vento non porta via le foglie toccate dal freddo autunnale e ora attaccate a malapena all'alto albero più velocemente di quanto le membra dell'uomo erano strappate a pezzi dalle mani criminali»). I versi riecheggiano la similitudine di Virgilio che descrive la moltitudine dei morti che Enea incontra sulla riva dello Stige quando

comune nelle *Metamorfosi*, questo è l'unico luogo in cui Ovidio usa il verbo composto *dilacerare*, «fare a pezzi», al posto del semplice *lacerare* (III 250 *dilacerant falsi dominum sub imagine cerui*).

entra nell'aldilà (*Aen.* VI 309-12). L'effetto di Ovidio è difficile da valutare, ma egli certamente giustappone la violenza emotiva e fisica della scena euripidea, che è la sua fonte immediata, alla più pacata distanza epica e alla compassione di Virgilio. La similitudine virgiliana, come la sua imitazione nel terzo canto dell'*Inferno* di Dante, appartiene alla poesia della mortalità tipica della tradizione epica che risale fino a Omero, con il riconoscimento che la sofferenza è inerente alla vita umana. Ovidio trasforma il gentile cadere delle foglie in Virgilio – *lapsa cadunt folia* – nella violenta azione lacerante del vento (*rapit*), e pur riecheggiando questo celebre passo dell'*Eneide*, attira l'attenzione sulla letterarietà del suo testo, ricordandoci che la scena stessa un tempo faceva parte di un dramma e che anche noi lettori ci troviamo, per così dire, in un dramma. L'intertesto nell'intertesto è come un dramma sul dramma, una sorta di gioco, e può anche essere che Ovidio voglia sottintendere che noi possiamo assorbire l'orrore fino a un certo limite, e che oltre un certo punto scene di questo tipo diventano spettacoli imbarazzanti, un equivalente letterario dei giochi e dei combattimenti gladiatori che si svolgevano al circo.

Il libro seguente, il quarto, contiene un'altra mutilazione, voluta dalla divinità e messa in atto da membri della famiglia, che offre un indizio per interpretare quella similitudine che destava qualche perplessità. Nel suo continuo odio per Tebe in quanto città delle avventure amorose di Giove, Giunone affligge Atamante e Ino con uno sconvolgimento dionisiaco simile a quello di Penteo. Questo episodio segue immediatamente la vendetta di Bacco ai danni delle Minieidi, che ha come risultato il fatto che il potere del dio viene saldamente stabilito a Tebe (IV 416-7 *tum uero totis Bacchi memorabile Thebis / nomen erat*, «allora di fatto la fama di Bacco era celebrata in tutta Tebe»). Giunone, con invidia, fa le sue rimostranze contro il successo di questo odiato figlio di Giove e della tebana Semele, e decide di ritorcerlo contro il suo odiato nemico (IV 428-30) *ipse docet quid agam (fas est et ab hoste doceri), / quidque furor ualeat, Penthea caede satisque / ac super ostendit* («Bacco stesso mi ha insegnato che cosa fare [è giusto imparare anche da un nemico], e il potere di cui gode l'adirata follia egli lo mostra sufficientemente e più che sufficientemente con il massacro di Penteo»).

Dopo aver stabilito questo forte legame con la narrazione tebana degli episodi precedenti, e in particolare con la morte di Penteo raccontata alla fine del libro III, la dea discende nel Tartaro e lascia libera la Furia Tisifone (IV 432-511). Ovidio in questo caso attinge abbondantemente alle analoghe azioni compiute da Giunone contro Amata e Turno nel libro VII dell'*Eneide*, ma la discesa della dea nell'aldilà in IV 432-66 riecheggia quella di Enea nel VI libro dell'*Eneide*. Nel suo «imparare dal massacro di Penteo», quindi, Giunone sta anche imparando dalla similitudine virgiliana del libro precedente e dal suo contesto nell'*Eneide*; quella che però era una figura retorica alla fine del libro III si sviluppa ora in una narrazione dettagliata e precisa della discesa nell'oltretomba. Ovidio in questo modo dimostra la sua abilità nel combinare e nell'adattare materiale di Virgilio in situazioni differenti e mostra anche la sottigliezza con cui sa tessere insieme dei racconti collegati in narrazioni continue tramite associazioni e riecheggiamenti accuratamente pianificati. Gli orrori del Tartaro sono appropriati alla sanguinosa violenza dei racconti di Penteo e di Atamante-Ino, ma Ovidio sottolinea il progressivo aumento della violenza quando il piccolo cenno intertestuale dell'oltretomba alla fine del libro III diventa una vera e propria immersione nel Tartaro nel libro IV.

Il libro VI contiene alcune delle mutilazioni più orribili del poema nonché altri tormenti fisici, poiché include la trasformazione di Aracne in ragno, l'uccisione dei dodici figli di Niobe, lo scuoiamento di Marsia, il tentativo di Tantalo di imbandire agli dèi le carni di suo figlio Pelope e lo stupro di Filomela, che comprende a sua volta l'episodio del taglio della lingua e Procne che si vendica del marito violentatore Tereo, facendo a pezzi il figlio Iti e cuocendone le carni, un banchetto alla maniera di Tieste. Le prime tre storie, Aracne, Niobe e Marsia riguardano mortali (o semimortali) puniti dagli dèi per la loro superbia, e in tutti e tre i casi, come anche per Atteone, Ovidio mette in dubbio la giustizia della punizione. Tuttavia egli mostra differenti prospettive sulla giustizia divina, che non è sempre programmaticamente condannata: la storia di Latona e dei contadini lici, che segue la coppia Aracne-Niobe e precede immediatamente il racconto di Marsia e

Apollo, mostra una divinità tanto paziente e simpatetica quanto Apollo è arrogante e sadico.

Se da un lato il corpo rappresenta l'idea del bello, questi episodi mostrano che può anche essere un oggetto che suscita orrore e disgusto: Ovidio, sulla scia dell'arte ellenistica, esplora questi limiti. In quanto satiro, per esempio, Marsia nel libro VI è una figura grottesca; Ovidio lo giustappone a uno degli dèi più belli, Apollo, e la bruttezza di Marsia lo rende una vittima più appropriata alla spaventosa punizione dello scorticamento da vivo. Ovidio descrive la carne palpitante messa a nudo sotto la pelle e ci costringe a diventare spettatori delle «viscere pulsanti» (*salientia viscera*) e degli organi esposti «che brillano nel petto» (VI 388-91); «potresti contarli», *possis enumerare*, dice Ovidio, e rivolgendosi al lettore, in linea con il suo consueto atteggiamento di rompere la convenzione epica della narrazione in terza persona, insiste sulla partecipazione visiva, quasi tattile a una scena che è di tortura e anche di dissezione anatomica, perché sentiamo le grida della vittima (VI 385-6)¹. È vero, Marsia non è umano, e il mito è un ben noto soggetto di rappresentazioni artistiche, eppure Ovidio ha cercato di mettere in risalto la violazione delle cavità del corpo di Marsia e il suo dolore; il dipinto di Tiziano, *Lo scorticamento di Marsia*, è un'interpretazione che riprende sia la crudeltà divina che il puro orrore fisico della scena di Ovidio, con l'aggiunta di un cagnolino che lecca il sangue mentre Apollo o Orfeo suona il violino.

Ovidio tiene Apollo sullo sfondo, ma le ninfe delle foreste e l'acqua corrente che seguono (VI 392-5) appartengono al tradizionale *locus amoenus*, associato con il mondo pastorale, con il piacere e con il paesaggio dell'arte; così come il lamento delle ninfe, dei satiri e dei pastori richiama i lamenti pastorali di Teocrito (*Idillio* 1) e di Virgilio (*Ecl.* 5 e 10). Il contrasto fra orrore e pietà, fra giustizia divina e fantasia pastorale è intensificato dalla ripetizione della parola *uenae*, usata in senso letterale per le vene della carne straziata di Marsia (VI 390) e in senso figurato per la terra,

¹ Cfr. anche VI 640, quando Ovidio riporta le grida del piccolo Iti.

che beve le lacrime delle ninfe che piangono Marsia e le trasforma poi nel fiume frigio (v. 397). Ma le lacrime delle ninfe orientano anche il lettore verso una simpatia gentile molto diversa dalla violenza brusca dell'inizio dell'episodio, e questo è un altro di quei cambiamenti di tono, caratteristici delle scene di estrema violenza fisica, che ci lasciano perplessi. Ovidio rovescia le categorie tradizionali al punto che ci chiediamo se egli non stia solamente mirando a degli effetti forti, sperimentando la gamma dei vari registri stilistici, o se stia godendo dell'esibizione di una «sensibilità barocca» o «anti-classica» che salta bruscamente da un tono o da un genere letterario all'altro¹.

Attraverso questi vividi particolari del corpo Ovidio solleva anche la questione dei confini dell'estetica: cosa costituisce la bruttezza e la bellezza? Il lamento pastorale per Marsia, con le sue associazioni di amore, perdita gentile e di una dolce, tenera tristezza, fa seguito a una scena in cui, letteralmente, il sangue è ovunque (VI 388 *cruur undique manat*). L'effetto stonato è simile a quello della morte di Atteone, in cui un *locus amoenus* pastorale è giustapposto alla violenza sanguinosa (III 155-82). Analogamente, nell'episodio di Aci e Galatea del libro XIII, il Ciclope buffone della poesia pastorale di Teocrito e Virgilio improvvisamente ritorna alla sua controparte omerica, cattiva e omicida: è come se Ovidio improvvisamente ripercorresse la storia della letteratura a ritroso, da Teocrito all'*Odissea*, per cui il suo Polifemo parte come il Ciclope malato d'amore di Teocrito ma poi bruscamente ritorna il mostro brutale del libro IX dell'*Odissea* (e del III dell'*Eneide*) quando colpisce lo sfortunato Aci con un pezzo di roccia staccato dal fianco della montagna².

¹ Sul «barocco» in Ovidio ved. p. XXVII nt. 2. Cfr. anche Tissot 1997, pp. 124-30, per il deliberato atteggiamento di Ovidio di distaccarsi con forza dal decoro «classico» tramite contrasti, come quello fra le budella di Marsia e le ninfe che piangono gentilmente nel libro VI.

² Sui contrastanti elementi costitutivi del Ciclope cfr. Segal 1969a, p. 60. Sugli echi letterari multipli nel Ciclope di Ovidio cfr. Farrell 1992, p. 240 sgg. e soprattutto p. 259 sg. per le implicazioni epiche dell'uccisione di Aci a opera di Polifemo.

5. *L'invasione del corpo: l'Invidia ed Erisittone*

Apollo e Polifemo mutilano i loro nemici con atroci ferite, ma le forze divine personificate mettono in atto contro il corpo un attacco ancora più insidioso. Nel libro II l'Invidia, *Inuidia*, alita veleno dentro la sua vittima, la principessa ateniese Aglauro, e nel libro VIII la Fame, *Fames*, entra nel corpo di Erisittone e ne prende il controllo; ognuno di questi esseri semi-allegorici è immaginato come una sorta di spirito maligno che arriva di notte e fa stillare il suo veleno nelle vene e negli organi più interni della vittima (II 797-802 e VIII 816-20). Entrambe le visite suggeriscono una miscela dell'elemento fisico e di quello psicologico. Aglauro, invidiosa della fortuna della sorella che aveva un amante divino, è morsa da un dolore segreto, si consuma con un lento deperimento, si scioglie come ghiaccio sotto un sole incerto e arde come l'erba che brucia senza fiamma, dove persino il fuoco è in parte invisibile (II 805-10). La Fame «soffia sé stessa dentro» Erisittone, e procede dalle parti più esterne del corpo (gola, petto e viso) fin dentro le vene, che sono «vuote» nel doppio senso di essere esposte all'azione della Fame e di essere devastate dalla fame (VIII 819-20 *seque uiro inspirat, faucesque et pectus et ora / adflat et in uacuis spargit ieiunia uenis*). Quando la Fame se ne va, Erisittone sta già sognando il cibo e muovendo di conseguenza i denti, le mascelle e la gola (VIII 824-8) e, come Aglauro, si sveglia con la malattia che si sta diffondendo per il corpo; il tocco fisico della Fame nel corpo produce una follia selvaggia (vv. 828-9) *ut uero est expulsa quies, furit ardor edendi / perque auidas fauces immensaue uiscera regnat* («quando il sonno è spinto via, il fuoco della fame infuria e governa attraverso le mascelle golose e gli organi vitali senza fondo [di Erisittone]»)¹.

L'equivalente contemporaneo di questo orrore è il lugubre potere del vampiro, che rimane così affascinante nella cultura popolare e nel cinema: in entrambi i generi una forma mostruosa, pos-

¹ La correzione di Heinsius *incensaue* al posto della lezione dei manoscritti *immensaue* in VIII 829 è ingegnosa ma non necessaria: cfr. Anderson 1972, *ad loc.*

seduta da una forza soprannaturale, prende il controllo di un corpo addormentato infondendogli nelle vene dei veleni che agiscono sia sulla mente sia sul corpo; la forza di questo demone provoca un cambiamento nella personalità, così che la vittima perde il controllo della sua volontà o dei suoi processi vitali e a poco a poco si vede trasformare in una sorta di mostro. Ovidio però trasmette l'orrore soprattutto attraverso descrizioni concrete e visive di parti del corpo. Nel caso di Erisittone, una mostruosità interna è resa manifesta da un demone notturno che agisce sul suo corpo, trasformandone così l'intera identità nella vera forma del suo essere interno. La violenza emotiva del tiranno trova espressione nei particolari fisici della fame che agisce nel suo corpo impazzito, il cui fulcro diventano gli *immensa uiscera*, «le viscere senza fondo» che ora ne definiscono l'insaziabilità. Il potere tirannico del re si volge all'interno contro sé stesso, e il suo «governo» diventa il regno «smisurato» che la Fame ha insediato dentro il suo stesso corpo: la Fame governa attraverso i suoi organi vitali smisurati, *per immensa uiscera regnat*. Per rinforzare l'ossimoro di un regno di dimensioni ridotte fatto di *uiscera* ma che tuttavia è «smisurato» in estensione, i versi successivi elencano i regni del mare, della terra e dell'aria, che sono svuotati dall'insaziabile fame di Erisittone (v. 830 sg.). Nelle ultime fasi di questa trasformazione interna il ventre di Erisittone è divenuto un profondo abisso o gorgo che, come un mostro marino, divora tutti i beni della casa (v. 843 *altique uoragine uentris*, letteralmente «il gorgo del suo profondo ventre»); la mostruosità che prende il controllo del suo corpo viene così gradualmente svelata come la manifestazione della furia omicida e della tirannica perdita di controllo che lo aveva portato ad abbattere l'albero sacro a Cerere e a volgere la sua ascia contro il pio servitore che aveva cercato di fermarlo.

L'invasione notturna delle profondità del corpo a opera di Invidia o di Fame è di natura sia fisica sia spirituale, e l'afflizione demoniaca personificata è un emblema della malattia morale interiore: l'ingordigia e il desiderio monomaniacali della Fame sono una proiezione della mentalità tirannica e al tempo stesso un'afflizione del corpo; allo stesso modo i tratti fisici di Invidia – il petto verde di bile, la lingua piena di veleno e i serpenti mezzi mangiati

che stava divorando – sono realizzazioni visionarie e semi-allegoriche di quello che chiameremmo patologia dell'invidia. L'Invidia arriva come una forza divina che fa inaridire i campi e seccare l'erba e il cui alito corruttore «contamina popoli, città e case»; rapidamente arriva alla città natale della sua vittima, Atene, che era stata «fiorente» (II 795 *uirentem*) delle sue gloriose creazioni umane così come i campi distrutti erano stati «fiorenti» di messi (II 791 *florentia proterit arua*). Queste vivide immagini di un orrido mostro soprannaturale, tuttavia, assumono a poco a poco un significato psicologico come attributi dello stato emotivo patologico della stessa Aglauro.

Quando l'Invidia svolge il compito assegnatole, i suoi veleni agiscono sull'anima di Aglauro sia in senso letterale sia come metafora della stessa deformità emotiva della fanciulla: «le tocca il petto (di Aglauro) con una mano tinta di ruggine e riempie il suo seno di rovi uncinati e soffia dentro di lei il nocivo veleno e sparge questo veleno simile alla pece nelle sue ossa e nei suoi polmoni» (II 798-801). Il racconto slitta con facilità fra l'infezione delle parti più interne del corpo di Aglauro e i disturbi che agiscono nella sua mente, e così nei versi successivi la presenza dell'Invidia assume una forma psicologica più esplicita (II 802-5) *neue mali causae spatium per latius errent, / germanam ante oculos fortunatumque sororis / coniugium pulchraque deum sub imagine ponit / cunctaque magna facit* («Per evitare che le cause del male errino per uno spazio più ampio, l'Invidia mette davanti agli occhi [di Aglauro] sua sorella e il felice matrimonio di lei e il dio nella forma di una bella immagine e rende ogni cosa grandiosa»).

La visione immaginaria di Aglauro della felicità di sua sorella è definita razionalmente come causa delle sue emozioni, appartenente all'immaginario mitico che dà estensione spaziale ai fantasmi di un cervello febbricitante (v. 802 *neue mali causae spatium per latius errent*).

L'angosciata vita emotiva di Aglauro si dispiega in un mondo da incubo fatto di malattia, crescita appassita ed emanazioni velenose, e i particolari fisici dell'Invidia e delle sue azioni all'interno del corpo di Aglauro conferiscono una freschezza, una concretezza e una vivida realtà corporea alle convenzionali metafore della

sofferenza mentale. Entrando nel flusso sanguigno e negli organi vitali di Aglauro, l'Invidia trasferisce la propria mostruosità nella sua vittima, agendo con un'energia e un'efficienza demoniache che sono ancora più terribili in quanto invisibili e interne. La metamorfosi di Aglauro, operata da Mercurio, pone fine alle sofferenze della fanciulla, ma anche l'intensa descrizione fisica prosegue le azioni di una forza estranea che sta all'interno del corpo, che altera radicalmente il suo essere (vv. 819-32). La pietrificazione non avviene tutta insieme, al contrario Ovidio mette in evidenza i particolari somatici quando il veleno si spande inesorabilmente dalle membra più esterne agli organi più interni e a mano a mano vince la resistenza del corpo (vv. 823-8) *sed genuum iunctura riget frigisque per unguis / labitur et pallent amisso sanguine uenae; / utque malum late solet immedicabile cancer / serpere et inlaesas uitiat addere partes, / sic letalis hiems paulatim in pectora uenit / uitalesque uias et respiramina clausit* («Ma le giunture delle sue ginocchia si irrigidiscono e il freddo scivola attraverso le unghie, e le sue vene diventano pallide a causa della perdita del sangue. E proprio come un cancro maligno e incurabile è solito avanzare e aggiungere le parti [del corpo] non danneggiate a quelle che sono state corrotte, così il mortale freddo invernale a poco a poco entra nel petto di lei e chiude le vie della vita e del respiro»).

I condotti del sangue e del respiro, il petto nel quale il freddo penetra gradualmente, la similitudine del cancro incurabile che avanza estendendosi alle parti sane, instaura un'inconfondibile continuità con la visita notturna dell'Invidia¹, per cui questa metamorfosi finale esterna completa quella emotiva interna, operata dai veleni dell'Invidia. L'episodio si conclude con la mente stessa di Aglauro che «infetta» o «contamina» la pietra come l'Invidia aveva contaminato la città (v. 832 *sua mens infecerat illam*; cfr. vv. 793-4 *adflatuque suo populos urbesque domosque / polluit*).

Nell'episodio di Erisittone i vividi particolari descrittivi della Fame, il pallore, la pelle scabra, lo spazio vuoto al posto del ventre, le giunture gonfie (VIII 801-8), alludono a quello che questo

¹ Brevemente notata, p. es., da Haupt – Korn – Ehwald 1966, ad II 832.

tiranno assassino diventerà, ma richiamano l'attenzione anche sulla mostruosità che sta divenendo visibile in lui. Il furore rabbioso della sua fame (v. 828 *furit ardor edendi*) è assimilato a una conflazione che divora tutto (vv. 837-9) e poi di fatto diventa un «fuoco» nella sua gola (vv. 845-6 *implacataeque uigebat / flamma gulae*). In realtà, l'espressione *semperque locus fit inanis edendo* («e con tutto ciò che mangia c'è sempre un posto vuoto»: v. 842) richiama il corpo emaciato della Fame, in cui «al posto del ventre c'era posto per il ventre» (v. 805 *uentris erat pro uentre locus*): quella di Erisittone diventa ora una versione dell'anti-corpo fantasmagorico della Fame stessa.

Un paragone con il modello di Ovidio, l'*Inno a Demetra* di Callimaco, chiarisce la svolta psicologica che assume la narrazione. Mentre Callimaco (come richiesto dalla forma innodica) inizia la sezione corrispondente della sua narrazione con la dea e il suo bosco (*Cer.* 24 sgg.), Ovidio inizia con l'empietà di Erisittone e descrive il bosco solo in seguito, in rapporto al carattere del protagonista (VIII 739 sgg.)¹. In Callimaco il taglio del bosco ha un motivo specifico, la costruzione di una sala da banchetto (*Cer.* 54 sg.), e il crimine è introdotto solo in termini vaghi come rovesciamento della «sorte favorevole» della famiglia di Erisittone, i Triopidi, quando «un peggiore consiglio si impadronì di Erisittone» (*Cer.* 31 sg.); nella narrazione di Ovidio, invece, il motivo specifico è soppresso, e il gesto empio deriva dal carattere stesso di Erisittone, cioè dalla violenza che è insita in lui e dal disprezzo per gli dèi (VIII 739-40). Il suo attacco al bosco pertanto sembra l'esplosione improvvisa di una personalità viziosa e squilibrata.

Il ruolo rilevante che Ovidio attribuisce al corpo determina

¹ I vv. 23-4 dell'inno di Callimaco, tuttavia, potrebbero aver fatto menzione delle maniere crudeli di Erisittone; il v. 23 è un avvertimento generale rivolto ai mortali riguardo alle «trasgressioni» e il lacunoso verso successivo probabilmente lo applicava a Erisittone. Sebbene Ovidio segua Callimaco per la struttura generale di un crimine contro gli dèi seguito dalla descrizione del bosco, a questo punto della sua narrazione è tuttavia molto più specifico riguardo al carattere di Erisittone. Per ulteriori discussioni dell'uso di Callimaco da parte di Ovidio e delle modifiche apportate cfr. Hollis 1970, p. 130 sgg. e il suo commento *ad loc.*; Anderson 1972, p. 401 e le note a VIII 829, 846, 877 sg.; Galinsky 1975, pp. 5-14; Solodow 1988, pp. 160-2.

forti differenze con la versione di Callimaco. Al posto del contatto diretto con Demetra, prima sotto travestimento e poi nella sua epifania, presente in Callimaco (*Cer.* 40-64), Ovidio manda un'ambasciata della dea alla Fame, con la conseguente ἔκφρασις dell'essere mostruoso (*Met.* VIII 777-813). Anche in Callimaco la punizione di Erisittone è sociale piuttosto che corporale, perché la sua famiglia è disonorata e rovinata dal bisogno di soddisfare il suo insaziabile appetito (*Cer.* 72 sgg.). In Ovidio il crimine di Erisittone è esso stesso un atto di mutilazione: quando egli attacca l'albero nel bosco sacro, è come se facesse un taglio in un corpo umano, poiché l'albero trema, geme e impallidisce come una persona vivente, e soffre per una ferita che è paragonata all'uccisione di un toro al sacrificio quando «il sangue sgorga dal collo che è stato reciso» (vv. 761-4). Gli impulsi omicidi dietro questo attacco sono completamente svelati quando Erisittone si rivolta contro il pio servitore che cerca di interferire e «gli mozza la testa e poi ritorna a tagliare la quercia che egli attacca ancora una volta» (VIII 769).

In modo appropriato, la fine di Erisittone giunge non come un lento deperimento da fame, ma come un violento strappare, mordere e lacerare la carne quando l'uomo affamato volge la sua furia contro sé stesso (VIII 875-8). Al contrario dell'effetto dell'Invidia su Aglauro, che era uno «sciogliersi» come per opera di un lento deperimento (II 807-8 *lentaque miserrima tabe / liquitur*), la Fame agisce su Erisittone con un movimento aggressivo dei denti (VIII 825 *dentemque in dente fatigat*), che a sua volta risale alla furia stessa della Fame quando «strappa l'erba rada con le unghie e con i denti» (VIII 800 *unguibus et raras uellentem dentibus herbas*). Alla fine la fame di Erisittone diventa una «dura malattia» alla quale veniva a mancare il nutrimento (v. 876 *deerantque graui noua pabula morbo*). La sentenza punitiva di Cerere era di «lacerarlo tramite la Fame portatrice di peste» (v. 784 *pestifera lacerare Fame*), e il verbo *lacerare* diviene orribilmente letterale quando Erisittone porta a compimento la maledizione della dea «lacerandosi» le membra (cfr. v. 877).

La dea di Callimaco, semplicemente, «getta su di lui [Erisittone] la fame crudele e selvaggia, ardente, potente, ed egli era tor-

mentato da grande malattia» (*Cer.* 66-7 αὐτίκα οἱ χυλεπόν τε καὶ ἄγριον ἔμβαλε λιμὸν / αἰθῶνα κρατερόν, μεγάλα δ' ἔστρεύγεται νοῦσος); la fame è potente in quanto «malattia», ma non ha nessuno dei vividi attributi somatici della narrazione di Ovidio, né ci sono i particolari della sua marcia all'interno della vittima. In Ovidio, la metafora di Callimaco relativamente mite, espressa dall'aggettivo «ardente» si espande in un'immagine di fuoco rabbioso, rendendo la fame un abisso figurato in cui Erisittone affonda il suo patrimonio come se affondasse «fin dentro la sua carne più interna» (v. 846 *tandem demisso in viscera censu*). L'equivalente callimacheo più vicino è la forte metafora «i suoi denti prosciugarono le ricchezze della casa» (*Cer.* 113 τὸν βαθὺν οἶκον ἀνεξήραναν ὀδόντες), ma Ovidio fa un uso molto più fisico dei denti nella descrizione del sogno di Erisittone quando la Fame entra nel suo corpo (vv. 825-6 *oraeque uana mouet dentemque in dente fatigat / exercetque cibo delusum guttur inani*, «egli muove la bocca a vuoto e affatica dente con dente, e fa lavorare la gola delusa con del cibo vuoto»). Il racconto di Ovidio termina con le immagini della malattia, la lacerazione auto-cannibalesca delle membra e il paradosso di «nutrire il corpo riducendolo» (v. 878 *infelix minuendo corpus alebat*). «Corpo» è quasi l'ultima parola dell'episodio; questo corpo tormentato che prende il controllo di qualsiasi cosa e crea un mondo di mostruosità¹.

Le tribolazioni di Mida nel libro XI mettono in risalto in modo comico il contrasto con Erisittone. Anche Mida è bramoso di «lacerare il cibo con denti golosi» (XI 123 *auido conuellere dente parabat*), e anche lui «arde» per effetto della sua afflizione (XI 129-30 *sitis arida guttur / urit*). Ovidio rende ingegnosamente l'effetto fisico della maledizione che incombe su Mida rievocando la sensazione del dente sul duro metallo (XI 123-4), incoraggiandoci a immaginare visivamente l'oro liquido che cola nella bocca con un invito diretto al lettore a «guardare» (XI 126 *fusile per rictus*

¹ La mostruosità di un simile atto di auto-divorarsi può ispirare anche l'immaginazione contemporanea, come nella fantasia da incubo di W.R. Burroughs, *My education: A book of dreams*, New York 1995, brani scelti in «Harper's Magazine» dicembre 1994, p. 24.

aurum fluitare uideres, «avresti potuto vedere l'oro liquido che scorreva nelle sue mascelle»). Ma la prova a cui è sottoposto Mida è rapidamente conclusa da una preghiera che viene esaudita dalla «gentile divinità degli dèi» (vv. 133-5): nonostante tutta la sua follia, Mida riconosce il potere degli dèi e i limiti della forza umana, che Erisittone non impara mai ad apprezzare.

6. *Padri e madri, nascita e maternità*

Il poema di Ovidio dà ampio spazio ai ruoli parentali dei suoi personaggi. Padri e madri sono preoccupati per i loro figli (Sole/Febo e Fetonte nel libro II, Pandione e Filomela nel VI, Egeo e Teseo nel VII, e ovviamente Giove ed Ercole nel IX); le divinità maggiori, come Venere e Giove, appaiono sia come genitori sia come amanti: Giove, avendo sedotto Callisto, interviene per evitare che il figlio, ormai quindicenne, ferisca sua madre (II 496-597); Venere, la cui *lasciuita* è messa in luce nella storia di Adone del libro X, è una madre che si dà molto da fare per il figlio Enea al momento della sua morte in XIV 581-608; d'altro canto, l'ostilità di Giunone verso i figli nati dagli amori di Giove è un *Leitmotiv* ricorrente che offre a Ovidio un comodo collegamento fra i vari racconti.

Nonostante nella tradizione letteraria le madri addolorate siano molto più numerose dei padri addolorati (Cerere nel libro V, Niobe nel VI, Aurora addolorata per Memnone nel XIII), il poema presenta comunque la sua percentuale di padri addolorati (i padri di Dafne e Io nel libro I, Sole/Febo che piange la morte di Fetonte nel II, Dedalo che si dispera per Icaro nel VI). Giove è pronto a prestare il suo aiuto ad Aurora quando questa lamenta la morte di Memnone (XIII 600), così come fa con Venere quando gli chiede un aiuto postumo per Enea (XIV 594-5), sebbene nel caso di Giulio Cesare Giove debba bilanciare la sua solidarietà con i decreti del Fato (XV 807-42). La storia dei Niobidi mostra il *pathos* provocato dalla morte dei figli, e persino la vendicativa Latona, la cui ira determina la loro strage (VI 204-13), nella storia immediatamente successiva appare come una giovane madre che, con i pic-

coli Apollo e Diana, chiede acqua ai contadini lici; in questo caso la vendetta di Giunone è meno ambigua (VI 339-81).

Ovidio circonda di un orrore particolare i crimini commessi dai genitori ai danni dei figli o viceversa (come nel caso di Scilla e Niso nel libro VIII e di Mirra e Cinira nel X). Quando i genitori uccidono i propri figli, lo fanno a causa di una follia mandata dagli dèi (Agave nel libro III, Atamante e Ino nel IV), o di una passione disperata (Procne nel libro VI), o di un dolore e di un lungo, tragico conflitto che sfocia in suicidio (Altea nel libro VIII), o di una costrizione da parte degli dèi (Agamennone e Ifigenia)¹. L'inganno con cui Medea induce le Peliadi a uccidere il loro padre nel libro VII costituisce la *climax* del graduale mutamento del personaggio da fanciulla innocente a incantatrice pericolosa, ma Ovidio sopprime la parte della storia in cui è Medea a uccidere i suoi figli, come fa anche nel caso delle Miniadi nel libro IV.

La tradizione mitica a cui attinge Ovidio è piena di «generò», ma nella maggior parte delle sue narrazioni il momento del parto è omesso o menzionato solo brevemente (così, p. es., per Callisto, Liriope, per la moglie di Pigmalione, per Chione, per Teti), persino nel caso dei parti proto-cesarei di Bacco da Semele e di Asclepio da Coronide (III 308-14, II 609-30). L'atto della fecondazione in genere rimane saldamente ancorato alla tradizione della conquista eroica incentrata sul maschio, ma Ovidio sovverte anche il punto di vista tradizionale, nel modo più spettacolare nel caso della nascita del più grande degli eroi epici, Achille. L'assalto di Peleo a Teti addormentata e lo spavento di Peleo alla vista delle forme che Teti assume per sfuggirgli imprime a questa procreazione un tono deliberatamente antierico: Peleo di fatto deve fare ben due assalti a Teti, ogni volta quando lei è addormentata (XI 238 sg., 257 sgg.); la prima volta è spaventato e messo in fuga dalla trasformazione di Teti

¹ Persino nel sacrificio di Ifigenia Ovidio sfuma in parte il *pathos* del rifiuto opposto da Agamennone all'appello di sua figlia in Lucrezio: cfr. Lucrezio, I 93-4 *nec miserae prodesset in tali tempore quibat / quod patrio princeps donarat nomine regem* («né poté giovare alla sfortunata fanciulla in un simile momento il fatto che era stata la prima a dare il nome di padre al re») e Ovidio, *Met.* XII 29-30 *postquam pietatem publica causa / rexque patrem uicit* («dopo che il bene comune ebbe sconfitto la pietà e il re ebbe la meglio sul padre»).

in tigre (v. 245 sg.); poi, incoraggiato dal consiglio di Proteo, fa il suo secondo tentativo, e vince la resistenza di Teti intrappolandola e immobilizzandola con reti e funi (vv. 257-62). Quindi Teti è dimenticata, e il poeta continua congratulandosi con Peleo, «felice per suo figlio, felice anche per sua moglie, e se si potesse rimuovere il crimine commesso ai danni di suo fratello Foco che egli assassinò, un uomo che ottenne tutto. Colpevole del sangue di suo fratello e scacciato dalla casa paterna» (XI 266-8); proprio la rapidità della narrazione e la specificazione che il successo del «felice Peleo» è macchiato dall'assassinio di suo fratello aumentano la parodia dell'eroe epico che tutto conquista.

Sebbene la tradizione epica gli imponga di prestare maggiore attenzione al corpo maschile che a quello femminile, Ovidio è un'eccezione tra gli autori classici, e in particolare tra quelli epici, per la sua attenzione alla sola esperienza unicamente femminile, il parto e la maternità¹. La descrizione fatta da Pitagora del ciclo della vita umana, per esempio, fornisce una descrizione simpatetica dei disagi della gravidanza sia per il figlio che per la madre, quando «giacemmo nascosti nel grembo della nostra prima madre solamente in qualità di semi e di speranza di (futuri) esseri umani: la natura ha apposto le sue abili mani e non ha permesso che i corpi sepolti negli organi vitali della nostra gonfia madre fossero (in tal modo) costretti, e così li mandò fuori dalla loro casa nell'aria vuota» (XV 216-20 *fuit illa dies, qua semina tantum / spesque hominum primae matris latitauimus aluo: / artifices natura manus ad-*

¹ Nell'uso ricorrente in Ovidio dei verbi *nitor* ed *enitor* per designare il travaglio c'è una forma di riconoscimento del dolore e dello sforzo del parto: cfr. Lucrezio, V 210 sgg. In V 259 Ovidio descrive la sanguinosa nascita di Pegaso dal collo della Gorgone decapitata (*materno sanguine nasci*), uno spostamento verso l'alto che riconosce il dolore e la violenza del parto (sviluppato ancora di più in *Fasti* III 450-2), che sono però temperati dall'irrealtà mitica del contesto. La tradizione poetica classica in genere non entra nel dettaglio del parto, sebbene talvolta ne riconosca i pericoli e il dolore, come nella similitudine di *Il.* XI 269-71, *b. Ap.* (sezione delia) 91-126 (cfr. v. 91 sg. «per nove giorni e nove notti Latona era trafitta dai dolori senza speranza del parto»), Euripide, *Med.* 250 sg. («starei tre volte accanto allo scudo [in guerra] piuttosto che partorire una sola volta») o *Ion* 944, 1595 sg. Cfr. anche Callimaco, *Iou.* 15-34, dove il parto letterale di Rea è bilanciato dal «facile parto» figurato con cui la Terra (v. 29) genera il fiume Neda perché Rea vi possa lavare Zeus.

*mouit et angī / corpora uisceribus distētae condita matris / noluit
eque domo uacuas emisit in auras).*

La Natura che «appone le sue abili mani» (*artifices natura manus admouit*) è quasi personificata come una gentile levatrice in una scena di parto¹. Nella storia di Ifi alla fine del libro IX i particolari del parto accrescono la simpatia per la madre della fanciulla che ha ricevuto dal marito l'ordine di esporre il neonato nel caso sia una femmina (IX 673-9), e la preghiera a Iside rivolta dalla madre disperata proprio prima del parto (vv. 698-706) viene esaudita dalla dea con la miracolosa trasformazione di Ifi in un fanciullo alla fine dell'episodio (IX 770-97). Come capita spesso nelle *Metamorfosi*, l'abilità di Ovidio nel dipingere le emozioni dei suoi personaggi in una situazione credibile e coinvolgente conferisce alla meraviglia soprannaturale uno spessore e un interesse umani.

Due episodi indugiano ancora più a lungo sui particolari del parto: Alcmena nel libro IX e Mirra nel X. Il primo affianca in modo interessante la concezione eroica, vista in una prospettiva maschile, della nascita di un erede a un punto di vista più orientato in senso femminile. Gli dèi decretano l'apoteosi di Ercole, e all'improvviso la scena si sposta dall'Olimpo ad Argo, dove l'anziana Alcmena sta conversando con la nuora Iole, ora incinta di Illo, e descrive quanto fosse stato difficile partorire Ercole. La scena inizia in una prospettiva eroica: Illo «ha riempito il grembo (di Iole) del nobile seme» (IX 280); Alcmena, comunque, continua a raccontare il suo travaglio eccezionalmente difficoltoso e fornisce alla mamma in attesa precisi particolari fisici: la pesantezza del grembo, che la piegava così tanto da renderla sicura che il padre fosse Giove (vv. 288-9), il dolore per sette giorni e sette notti, le grida e le preghiere (vv. 292-4); e anche solo al ricordo, la donna percepisce un freddo brivido e prova dolore (vv. 290-1).

Il tono poi passa dal domestico al mitico quando Alcmena racconta di come l'ostilità di Giunone aveva impedito alle dee del

¹ Ovidio è molto più specifico dal punto di vista fisico e alquanto meno metaforico sul parto di quanto sia Lucrezio, V 218-27, a cui egli si sta riferendo (come spero di discutere in modo più dettagliato altrove), sebbene anche Lucrezio riconosca il travaglio della madre (V 225 *nixibus ex aluo matris natura profudit*).

parto, Lucina e Nixi, di aiutarla (vv. 294-6); la posa di Lucina, seduta accanto all'altare con le ginocchia incrociate e le dita strettamente intrecciate, indica pittoricamente la condizione fisica di costrizione della stessa Alcmene (vv. 289-90), che nel suo dolore grida insulti a Giove, piange e desidera morire; l'intera casa è in tumulto e le donne di Tebe offrono preghiere e incoraggiamento, finché alla fine l'ancella Galantide¹ inganna Lucina facendole sciogliere le ginocchia, e per questo aiuto alla sua padrona è trasformata da Giunone in una donnola. Nonostante il particolare mitico, il sollievo di Alcmene nel partorire (v. 315) rende simpateticamente l'idea della difficoltà del travaglio.

Questo breve episodio crea uno dei più sorprendenti contrasti del poema: l'apoteosi del più grande degli eroi, che presagisce le divinizzazioni di Giulio e Augusto Cesare alla fine del poema con le conseguenti implicazioni per l'ideologia augustea, è seguita da un consiglio dato da una donna anziana a una nuora incinta. La cornice narrativa giustappone i differenti regni di uomini e donne e affianca registri mimetici alti e bassi²; la storia di Lucina e Galantide, poi, comporta una serie di contrasti secondari fra personificazioni mitiche e realismo domestico e fra esperienza umana plausibile e *folktale*. Eppure, la descrizione dettagliata della scena del parto e l'intrusione dell'esperienza e del punto di vista di una donna in una scena di narrativa eroica elevata sono notevoli, e caratterizzano la qualità «barocca» del poema; questi stessi elementi ci ricordano anche lo spirito di innovazione di Ovidio, che negli *Amores* aveva dedicato due componimenti all'aborto della sua amata (II 13 e 14), un soggetto mai trattato dagli altri poeti elegiaci, anche se il punto di vista ovidiano è strettamente maschile.

¹ Ovidio sembra aver derivato questo particolare dalla storia di Galantide dalle *Metamorfosi* di Nicandro (libro IV), a giudicare dal riassunto di Antonino Liberale, 29, 2. Nicandro, tuttavia, sembra essere stato interessato più all'eziologia del presunto modo di partorire della donnola che non al parto stesso. Cfr. Myers 1994, pp. 32-4.

² Sebbene in genere i critici attribuiscono all'apoteosi di Ercole un posto dominante nelle loro discussioni, menzionano raramente Alcmene o il contrasto con il suo travaglio: così, p. es., Otis 1970, pp. 166 sgg., 217, 325, 349 sgg.; Feeney 1991, p. 206 sg. Otis, nella sua tavola degli eventi narrativi a p. 168, non elenca nemmeno la storia di Alcmene.

L'attenzione sull'esperienza femminile del libro IX continua nell'episodio seguente. Iole replica al racconto di Alcmena narrando la storia di sua sorella Driope, trasformata misteriosamente in pianta quando aveva colto un ramoscello di mirto che al momento era la forma assunta da una ninfa chiamata Loti che, come Iole stessa e Driope, era vittima di uno stupro: questa sofferenza di donne, e tutta discussa fra donne, presenta uno sfondo a molti strati. La storia di Driope dipinge la speciale intimità fra madre e figlio e il *pathos* della loro separazione, perché quando la trasformazione inizia, il bambino avverte che il seno materno si prosciuga e il flusso di latte si ferma (IX 356-8); poco dopo (vv. 376-9) Driope stessa, nell'ultimo discorso che riesce a pronunciare, chiede che la nutrice permetta al figlio di bere il latte e di giocare sotto l'albero in cui lei ora si sta trasformando, per poter sentire così la presenza di sua madre (v. 377 *lac facitote bibat, nostraque sub arbore ludat*¹). La trasformazione arborea di Driope assomiglia a quella di Dafne, ma con un notevole scarto: invece di una vergine che scappa da uno stupro, c'è una madre circondata da marito, padre e sorella (v. 363 sg.).

L'uditorio di Iole risponde con le lacrime, testimoniando il tono emotivo che Ovidio intende trasmettere, tono che è accresciuto dalla preoccupazione materna di Driope. Il quadro felice della giovane madre che porta il suo «dolce fardello» e che allatta il piccolo con il suo «caldo latte» (IX 339) muta nella luttuosa scena della famiglia che bacia il «caldo legno» in cui Driope ora si è trasformata (IX 365), finché, alla fine, nei rami dell'albero rimane solo un «calore» residuo della sua vita umana ormai in declino (IX 392-3 *dinque / corpore mutato rami caluere recentes*). Finché riesce ancora a parlare, Driope ammonisce il bimbo di non cogliere i rami del boschetto,

¹ Il *pathos* e l'attenzione posta sul rapporto madre-figlio possono benissimo essere innovazioni introdotte in questa storia da Ovidio. Il libro I delle *Metamorfosi* di Nicandro, in Antonino Liberale, 29, dava un resoconto molto diverso della metamorfosi di Driope: in Nicandro, il figlio di Driope e di Apollo, che Ovidio lascia senza nome, è importante in quanto fondatore eponimo di Amfisso (Antonino Liberale, 32, 3). La rifocalizzazione del racconto sulla sua infanzia anziché sulle sue gesta da adulto può essere dovuta a un rimaneggiamento di Ovidio. Anche Nicandro sembra aver elaborato il motivo della seduzione di Driope da parte di Apollo (Antonino Liberale, 32, 2), su cui Ovidio glissa rapidamente senza scendere in particolari (IX 330-3).

chiede che le pecore siano tenute lontane (v. 384) e, dato che ora è immobilizzata, fa sollevare fino alla sua altezza il figlioletto per un ultimo bacio (*paruum attollite natum*, v. 387). Come nel racconto di Ifi, Ovidio sfrutta in pieno il contrasto fra il *pathos* umano e l'evento favoloso, ma nel caso di Driope le particolari circostanze della cornice narrativa – la giovane moglie e madre in dolce attesa, Iole, che viene edotta sul parto dall'anziana suocera – rendono più arguto il contrasto fra mito e realtà ordinaria. Ovidio in questo passo eleva la sua divertente umanizzazione del mito a un livello di umorismo più alto e più sottile, giustapponendo preoccupazioni intensamente femminili al massimo che l'eroe maschio può ottenere come ricompensa, la divinizzazione di Ercole.

Il racconto di Mirra che genera Adone nel libro X assomiglia alle storie di Alcmena e di Driope nella sua combinazione di fantasia e dettaglio fisico, e la parte criminosa della storia di Mirra termina con la fuga e la metamorfosi in albero di mirra (X 476-572). Concepito in un incesto, il bambino appartiene alla scura atmosfera della passione illecita e disperata della prima metà del racconto (vv. 469-70), ma la fuga di Mirra e i nove mesi di vagabondaggio fanno spostare l'atmosfera dal sinistro racconto del crimine e della colpa a una partecipazione emotiva e a un *pathos* più ingentiliti: nella sua fuga, Mirra riesce a sopportare a malapena il fardello del suo grembo (v. 481), e Ovidio desta ulteriore simpatia nei suoi confronti attraverso la preghiera contrita della giovane, la mistione di paura per la morte e disgusto per la vita (vv. 482-3) e la sensazione di essere tagliata fuori da tutte le creature, vive e morte (vv. 485-6). Nella metamorfosi, «l'albero racchiuse strettamente il suo grembo pesante» (v. 495 *iamque grauem crescens uterum praestrinxerat arbor*), tenendo in questo modo bene in vista la condizione di donna incinta in cui si trova Mirra, dato che *praestrinxerat* implica una stretta costrizione della superficie del corpo che manterrebbe visibile la gravidanza¹.

¹ I manoscritti presentano parecchie varianti per il verbo di X 495, incluse *praestrinxerat*, *praecinxerat* e *constrinxerat*. Anderson 1982 mi sembra nel giusto nel preferire *praestrinxerat*.

Nonostante la trasformazione magica, Mirra ha una gravidanza normale, e la mescolanza di tratti arborei e umani è un *tour de force*: il bambino continua a crescere nel grembo, «cercando una via per spingersi fuori», mentre il «ventre gravido si gonfia e il fardello fa tendere la madre» (X 504-7). Poiché nella sua nuova forma è priva della facoltà di parlare e di una bocca umana, Mirra non può dare espressione al suo dolore o invocare in suo aiuto la dea del parto, Lucina (v. 507 sg.); in quest'ultimo particolare la sua sofferenza assomiglia a quella di Alcmena, sebbene il motivo dell'assenza di Lucina non sia l'ostilità di Giunone ma il fatto che, come molte donne che hanno subito la metamorfosi, Mirra ha perso la sua voce umana. Le grida di dolore che erano un tratto realistico del travaglio di Alcmena qui sono messe a tacere dalla metamorfosi, ma la loro menzione è sufficiente per indicare la sofferenza di Mirra e per destare pietà.

Il parto stesso combina ingegnosamente mito e realismo. Nel curvarsi dell'albero, Mirra «è come una donna che si sforza nel parto» (v. 508 *nitenti ... similis*) e «l'albero, piegato, emette frequenti gemiti e diventa umido di lacrime versate» (vv. 508-9 *curvataque crebros / dat gemitus arbor lacrimisque cadentibus umet*); persino i rami soffrono (*dolentes*). Lucina naturalmente deve essere presente perché il parto si possa compiere, e nell'atmosfera più ingentilita di questa parte della storia di Mirra, la dea è «benevola» (*mitis*) e «pone le mani sui rami sofferenti e pronuncia le parole che provocano la nascita» (vv. 510-1). L'aprirsi in due dell'albero e della sua corteccia e i vagiti del neonato rievocano le realtà fisiche del parto, ma in questo contesto mitico il ruolo della levatrice è assunto dalle ninfe, che ungono il bambino con le lacrime della madre, che ovviamente sono il profumo, la mirra. Queste sono le lacrime che «cadevano» quando Mirra-l'albero di mirra piangeva per il dolore del travaglio (v. 509 *lacrimisque cadentibus umet*), ma ricondotte al mondo mitico delle ninfe, le lacrime diventano il profumo il cui tocco lenitore ed esotico è appropriato alla «morbida erba» su cui le Naiadi adagiano il piccolo (*quem mollibus herbis / Naides impositum lacrimis unxere parentis*, «che le Naiadi ungono con le lacrime di sua madre quando lo distendono sulla morbida erba», X 513-4). Il passo seguente, in cui la bel-

lezza di Adone bambino permette un paragone con Cupido e la sua faretra di frecce, sposta indietro la narrazione al bel mondo di immagini del mito e dell'arte greco-romana.

Al contrario di Alcmena, che ricorda in prima persona la nascita di Ercole, la storia di Mirra è narrata da Orfeo, convertitosi all'omosessualità e alla pederastia dopo la sua disillusione riguardo alle donne e al matrimonio; di conseguenza, i dettagli pittorici che Alcmena poteva riferire in prima persona sono trasformati nelle metafore che la condizione trasfigurata di Mirra richiede, e l'uomo narratore delle doglie di un albero non ha l'immediatezza dell'esperienza che aveva Alcmena. Eppure la vita di un albero ha un tratto orfico, perché Orfeo aveva il potere di far rispondere persino gli alberi al suo canto (X 86-144). È importante che nel racconto Orfeo passi dall'accusa alla compassione, soprattutto perché aveva esordito con terribili avvertimenti riguardo al crimine di Mirra (X 300-15); non si deve però necessariamente dedurre che la storia di Mirra sfugga al controllo del narratore; semmai, la sua conclusione sembra andare oltre il programma dichiarato da Orfeo di cantare delle fanciulle che hanno «meritato la punizione a causa della loro lussuria» (X 154). Considerato che la voce narrante di Orfeo è così forte in tutto questo libro, è possibile che Ovidio stia suggerendo che il più grande poeta della tradizione letteraria abbia potuto abbracciare un'area di esperienza così lontana da quella personale e abbia potuto vedere una vita umana, anche così tetra come quella di Mirra, da due prospettive differenti, orrore e tragedia nella prima parte, fantasia e partecipazione nella seconda. È forse un segno della profonda simpatia dello stesso Ovidio che nel suo poema Orfeo, il poeta archetipico, cambi idea sul conto di questa fanciulla e mostri pietà per la sua muta sofferenza, per fantastica che essa sia. Di tutti i poeti latini classici, Ovidio è probabilmente il più sensibile alle direzioni che una narrazione può prendere e ai significati che essa può assumere al di là delle intenzioni dichiarate apertamente dall'autore.

7. I corpi animali

Alcune delle trasformazioni più crudeli e più arbitrarie del poema sono quelle in forma animale, e questo confine fluido fra l'umano e il bestiale evidenzia la vulnerabilità del corpo umano. Poiché il soggetto trasformato spesso mantiene la sua consapevolezza umana, subisce la doppia sofferenza che deriva dal riconoscere la sua degradazione verso la bestialità e dalla perdita della facoltà della comunicazione umana. Il senso di degradazione è particolarmente forte perché spesso Ovidio ritrae la preziosità e la bellezza del corpo umano ponendolo in contrasto con il corpo bestiale in cui esso viene trasformato (nel modo più icastico forse nel caso di Io e Callisto).

Nel proemio, relativo alla creazione del mondo, la forma umana ha un posto privilegiato per la sua vicinanza all'essenza divina (I 78 sgg.). Sulla scia di Platone e dello stoicismo platonizzante, Ovidio seleziona come tratti tipici della razza umana la posizione eretta e la capacità di guardare in alto verso il cielo e le stelle (I 78-86); i vv. 84-6 erano uno dei passi prediletti dagli scrittori cristiani della tarda antichità e del Medioevo: *pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque uidere / iussit et erectos ad sidera tollere uultus* («sebbene le altre creature guardino con il muso rivolto in basso verso terra, il dio ha dato all'uomo un viso posto in alto e gli ha ordinato di contemplare il cielo e di levare lo sguardo in alto verso i cieli»)¹. Il termine *uultus* mette in connessione lo sguardo rivolto al cielo con la particolare forma dell'atteggiamento del volto umano (I 86 *erectos ad sidera ... uultus*). Eppure proprio la deformazione di questo atteggiamento del volto (*uultus*) è centrale nella metamorfosi che gli dèi infliggono a Licaone, Io, Callisto, Atteone (p. es. I 238, 738; II 481; III 241): a Io, vittima sia di Giove che di Giunone, è concesso di diventare nuovamente «eretta» nella sua metamorfosi inversa da vacca a fanciulla (I 745 *erigitur*; cfr. I 86 *erectos ... uultus*),

¹ Cfr. le testimonianze in Anderson 1982, *ad loc.* Per lo sfondo filosofico, con bibliografia recente, cfr. Schmidt 1991, pp. 25-36.

ma Callisto è gettata faccia a terra nella doppia umiliazione che Giunone le infligge (II 476-7 *prensis a fronte capillis / strauit humi pronam*).

La degradazione del carattere da umano ad animale è la forma di alienazione dell'io più estrema del poema, e persino quando l'alienazione del corpo non assume una forma orrenda come nelle storie di Callisto o Scilla, la perdita del linguaggio umano distrugge il senso di ordine, di orientamento e di controllo sul mondo che è alla base dell'identità umana. Questa privazione di un attributo così fondamentale è sempre una catastrofe, sia essa meritata, come nel caso di Licaone, o non meritata, come nel caso di Scilla e Driope; ma ci sono altri casi in cui Ovidio sfrutta la giustapposizione di umano e animale in modi che fanno emergere la singolare natura della forma divina e di quella umana.

Atteone è uno dei casi più crudeli del poema: una mente umana in un corpo animale (III 203 *mens tantum pristina mansit*), e la combinazione della muta sopportazione del cervo e della sensibilità dell'uomo esaspera la sofferenza. Nella sua forma animale, Atteone cade in ginocchio come supplice, ma, al pari di Io, non può compiere quei gesti unicamente umani che gli farebbero ottenere pietà; il viso umano rivolto verso l'alto del proemio è ora quello di una bestia, ed egli deve usarlo al posto delle braccia, che sono anch'esse quelle di una bestia (III 240-1 *similisque roganti / circumfert tacitos tamquam sua braccia uultus*, «come uno che sta facendo una richiesta, volge intorno il suo viso silenzioso, come se fossero le sue braccia»). Questi gesti umani in un corpo animale ci rendono consapevoli della sofferenza della bestia cacciata, la quale, nonostante non possa parlare, geme e «riempie i monti con tristi lamenti» (III 237-9); inoltre, essendo divenuto un'anomala bestia umanizzata, Atteone umanizza anche le sue vittime di un tempo facendoci comprendere che le loro sofferenze equivalgono a quelle umane.

Le antitesi e i paradossi intenzionali che derivano dalla simultanea assenza e presenza di Atteone e dalla vana ricerca, da parte dei compagni, di un Atteone che in realtà è in mezzo a loro (III 242-50) è più di un abile gioco di parole: esprime questa forma estrema di auto-alienazione. Con la perdita di forma e discorso umani, Atteone viene espulso in un mondo da incubo fatto di parti corporee di

animali e dei loro impieghi, musi, denti, artigli, latrati e ululati; verso la fine dell'episodio, poi, il narratore riferisce i pensieri di Atteone in un patetico contrasto fra un congiuntivo del desiderio irrealizzabile e l'indicativo della realtà presente (III 247-8) *uellet abesse quidem, sed adest, uelletque uidere, / non etiam sentire canum fera facta suorum* («vorrebbe non esserci, ma c'è, e vorrebbe vedere, e non anche sentire, le azioni selvagge dei suoi stessi cani»). Le «azioni selvagge» vengono dagli «stessi cani» di Atteone, trentatré dei quali sono elencati per nome; in questo modo essi non sono le bestie di un anonimo mondo selvaggio, ma fanno parte della cultura, e i nomi ci ricordano il carattere artificioso della caccia fatta per sport. Ovidio confonde così la linea di demarcazione fra la violenza della natura e la violenza della cultura.

L'atteggiamento regressivo di rendere indistinte natura e cultura ha un altro livello di significato, poiché il desiderio di Atteone di vedere e «non anche sentire, le azioni selvagge dei suoi stessi cani», *non etiam sentire canum fera facta suorum* (III 248), riecheggia un passo di Lucrezio (V 1340) che descrive come gli uomini cercassero di utilizzare la natura selvaggia degli animali per la guerra, tentativo che si ritorce contro di loro perché gli animali se la prendono con i loro padroni umani (*fera facta suis*). In entrambi i casi, il controllo dell'uomo sulla violenza delle bestie non solo si dimostra disastroso, ma addirittura si capovolge, suggerendo la presenza dell'elemento bestiale all'interno di quello umano. Mentre Lucrezio sta descrivendo la crudeltà e la follia della guerra negli stadi più antichi dello sviluppo della civiltà umana, Ovidio sta descrivendo un mondo di dèi crudeli e arbitrari che non appartiene interamente al passato, ma è proprio anche del mondo senza tempo di un'esemplarità mitica che riflette una realtà presente¹.

Nell'episodio di Scilla del libro XIV la consapevolezza dei cambiamenti dal corpo umano a quello animale intensifica la sofferenza: quando Scilla «cerca il suo corpo» trova solo cani mostruosi al posto di «cosce, gambe e piedi», ma inizialmente non

¹ Per la mescolanza di elemento storico ed elemento esemplare in questo episodio del *de rerum natura* cfr. Segal 1990, pp. 214-27.

riesce a «credere» che queste creature siano «parti di lei» (XIV 61-7). Ovidio conclude l'episodio con la mutilazione e la mostruosità del corpo di Scilla, che un tempo era femminile, ma al verso successivo intensifica la sofferenza della giovane con un ironico slittamento del registro al pianto elegiaco del suo aspirante amante, Glauco (XIV 68 *fleuit amans Glaucus*).

Qui, come altrove, la metamorfosi costituisce un'invasione nel corpo ad opera di un elemento estraneo e combina così la terrificante perdita d'identità con la violazione dei confini del corpo, mentre il mondo personale del soggetto è doppiamente destabilizzato dalla precarietà dell'identità e dalla vulnerabilità fisica. Al culmine della sua sofferenza, Atteone è fatto a pezzi dai cani, che lo circondano da ogni parte, affondano i musì nelle sue viscere e sbranano il loro signore che si nasconde dietro l'immagine del falso cervo (III 249-50 *undique circumstant mersisque in corpore rostris / dilacerant falsi dominum sub imagine cerui*)¹; come Atteone, Scilla è circondata e intrappolata da creature selvagge e aggressive a cui non può sfuggire, ma l'orrore è compensato dalla scoperta che queste creature sono di fatto parti di lei stessa (XIV 59-67). L'ultimo verso dell'episodio, *inguinibus truncis uteroque exstante coerces* («lei trattiene [i cani] nelle sue parti inferiori mutilate e nel suo grembo sporgente»), spinge la violazione dei confini del corpo a un nuovo livello, suggerendo sia la mutilazione (*inguinibus truncis*) che l'esposizione degli organi interni, mostruoso rovesciamento verso l'esterno dell'interno del suo corpo (*utero exstante*).

Trasformato dalla magia nera della libidinosa Circe, questo corpo femminile ora deformato e tramutato in quello di una bestia diventa un'immagine della sessualità femminile intesa come mostruosa. La deformazione delle parti inferiori di Scilla crea il contrasto più crudele possibile fra il suo atteggiamento virginale di sfuggire il sesso e questa nuova mostruosità del suo corpo, un contrasto che Ovidio forse desume dall'estetica ellenistica². Il libro precedente ha

¹ Per la lezione *in uiscera*, cfr. p. LVII nt. 2.

² Cfr. p. es. la scena sul coperchio della *pyxis* del III sec. a.C. conservata al Metropolitan Museum of Arts di New York (1981, 11, 22). Anche nell'arte classica Scilla

ritratto l'avversione di Scilla per la sessualità nella sua fuga dai pretendenti, nel suo ruolo di ascoltatrice simpatetica del racconto che Galatea fa del selvaggio corteggiamento del Ciclope, e nel suo rifiuto di Glauco (XIII 735-9, 898-903, 964-8). Ad aumentare l'ironia, la sua trasformazione è una variante dello stupro di una giovane vergine, così come una forma da incubo del parto. Infatti, la breve descrizione nel libro XIII di Scilla prima della sua mostruosa trasformazione, mette in risalto la somiglianza della giovane con vergini ninfe come Dafne e Callisto (XIII 735-7) *hanc multi petiere proci, quibus illa repulsis / ad pelagi nymphas, pelagi gratissima nymphis, / ibat et elusos iuuenum narrabat amores* («Molti pretendenti l'avevano chiesta in moglie, ma, respingendoli, era solita andare dalle ninfe dell'Oceano, lei che era molto cara alle ninfe dell'Oceano, e raccontare gli amori delusi dei giovani»)¹.

Scilla riesce con successo a sfuggire il suo pretendente, ma la sua ostinazione a rimanere vergine viene vendicata, per così dire, attraverso le arti malvagie di una Circe dai desideri sessuali smodati. La contaminazione delle parti inferiori del suo corpo comporta un'improvvisa trasformazione per cui dall'innocenza iniziale di Scilla si passa a immagini di sessualità impura. Scilla entra nelle acque della sua grotta «fino alla metà del ventre» e pertanto, quando questo è esposto, ha le parti inferiori del corpo (*inguina*) «insudiciate» dai «latranti mostri» e dallo stato «mutilato» delle sue cosce (XIV 59; 60 e 67 *mediaque tenus ... aluo; foedari ... inguina monstrib; inguinibus truncis uteroque exstante coerctet*)².

può essere rappresentata con la fronte di una bella donna (p. es. sul rilievo di terracotta da Melo conservato al British Museum, B 374), ma senza un contrasto così accentuato con l'orribile mostro. Per le illustrazioni relative a queste due scene cfr. B. Cohen, *The distaff side: Representing the female in Homer's Odyssey*, New York 1995, rispettivamente figg. 41 e 9.

¹ Per simili descrizioni di personaggi vergini che rifiutano il matrimonio cfr. I 478 sg. (Dafne), III 353-5 (Narciso), X 567-9 (Atalanta), e cfr. anche Callisto in II 411-6. Tutti questi racconti di resistenza alla sessualità finiscono male o quantomeno (nel caso di Dafne) in modo ambiguo. Sulle affinità che presentano l'ambientazione della trasformazione di Scilla e quelle di altri racconti di stupri cfr. Segal 1969a, pp. 58-62.

² Su Scilla come emblema del corpo sessuale femminile inteso come pericoloso e dirompente cfr. Oliensis 1991, pp. 108 sg., 112 sg., che cita Virgilio, *Aen.* III 426-8, dove le implicazioni sessuali sono messe in risalto dal contrasto di *pulchro pectore iurgo / pube tenus et postrema immani corpore pistris / ... utero commissa luporum*.

Trovandosi il ventre riempito da cani divoranti che li trovano riparo, Scilla non può sfuggire a questa mostruosa versione di sé stessa (XIV 63-5) *sed quos fugit attrahit una / et corpus quaerens femorum crurumque pedumque / Cerbereos rictus pro partibus inuenit illis* («Ella si trascina dietro i cani che fugge, e cercando la sostanza corporea delle sue cosce, delle sue gambe e dei suoi piedi, trova al posto di quelle parti fauci come quelle di Cerbero»).

Nella sintassi densamente aggrovigliata dei versi conclusivi, ella è confusa dal suo nuovo stato, quando cerca di «frenare» (*coercet*) le bestie che sono parte di lei; eppure, Scilla è anche un mostro che «controlla» (un altro significato di *coercet*) queste multiple creature (XIV 66-7) *statque canum rabie subiectaque terga ferarum / inguinibus truncis uteroque exstante coercet* («Ella si erge in mezzo alla furia rabbiosa dei cani e li controlla [trattiene] nelle sue parti inferiori mutilate e nel suo grembo sporgente»). Così Scilla è contemporaneamente una e molti, una vittima umana confusa «in cerca» del suo vecchio io (XIV 64 *quaerens*) e una potenza mostruosa. L'ultima parola del suo racconto, il verbo *coercet*, «contiene», «frena», «controlla», è sufficientemente ambigua per suggerire entrambi i ruoli: il suo tentativo impotente di controllare i cani e mantenere così una certa autonomia di identità, e il suo nuovo potere di madre e padrona dei mostri che sporgono dal suo grembo (XIV 67 *inguinibus truncis uteroque exstante*). La ripetizione della radice *stare*, «ergersi», in *stat* e in *exstante* rivela la confusione del tutto e della parte: ogni cosa è ridotta a parti frammentarie del corpo, persino i «dorsi» dei cani (*terga ferarum*). Il tropo della sineddoche, così fondamentale nello stile di Ovidio, rende potentemente l'idea della confusione dell'identità, ed è come se il campo visivo di Scilla fosse ridotto lungo le sue membra inferiori, e lei riuscisse a vedere, dall'alto, solo i «dorsi dei cani» (*subiectaque terga ferarum*).

La metamorfosi di Scilla porta con sé, in un modo anomalo, non solo le categorie di umanità e bestialità, ma anche quelle di donna materna e sessuale, ruoli che il poema altrove tende a tenere separati. Il passato erotico di Alcmena e Driope è obliterato dal loro ruolo attuale di, rispettivamente, anziana matrona e madre che allatta; Mirra è all'inizio il ritratto di fantasia della concupi-

scenza femminile di un'adolescente e attira compassione nel modo più profondo quando non è più in forma umana, ma solo un grembo arboreo che cerca di partorire; la storia di Scilla, dove la sessualità predomina sulla maternità, rovescia la direzione di quella di Mirra, in particolar modo perché l'episodio di Scilla è governato dal potere sessuale eccessivo e pericoloso di Circe: le due protagoniste femminili, Scilla e Circe, costituiscono una diade formata da una ninfa vergine riluttante (Scilla all'inizio della sua storia) e un'incantatrice sessualmente aggressiva (Circe).

Ovidio usa questa stessa struttura diadica nella giustapposizione di Circe e Canente che avviene in seguito nello stesso libro, anche in relazione al fatto che Circe si serve della metamorfosi bestiale come espressione della sua gelosia sessuale. Adirata per essere stata rifiutata da Pico, che rimane fedele a sua moglie Canente (XIV 379-81), Circe lo tramuta in un picchio. Le arti di magia nera e di incantesimi distruttivi di Circe (*carmina*) contrastano con i *carmina* benigni, simili a quelli di Orfeo, della devota moglie di Pico, Canente (XIV 337-40), che si dissolve nei venti nel mezzo dei suoi lamentosi *carmina* di dolore (XIV 432-4)¹. Questa sintonia con la natura, più ingentilita e simile a quella di Orfeo, contrasta con il controllo aggressivo di Circe sulla natura come espressione di lascivia o ira. Nel caso di Scilla, sia il parto che la verginità sono distorti in terribili violazioni all'interno del corpo che delle potenze

¹ I paralleli fra Orfeo e Canente sono validi non solo per quanto riguarda la capacità di commuovere la natura grazie alla loro «arte del canto» (cfr. XIV 337-40), ma anche per il fatto di piangere con un lamento lungo le rive di un fiume lo sposo o la sposa defunti: cfr. X 43 sg. e XIV 423-7. Il dolore di Canente, che si esprime nella forma di un folle vagare per i campi del Lazio per «sei notti e altrettanti ritorni dello splendido sole» (XIV 423-4), assomiglia al dolore di Orfeo «sulla riva» per sette giorni (X 73-4 *septem tamen ille diebus / squalidus in ripa Cereris sine munere sedit*): cfr. XIV 427 *et iam longa ponentem corpora ripa* («adagiando il suo corpo lungo la riva») alla fine del racconto di Canente. Fa parte del gioco intertestuale di Ovidio con Virgilio il fatto che Ovidio sostituisca ai sette mesi di lamento dell'Orfeo virgiliano i semplici sei o sette giorni rispettivamente (cfr. *Geor.* IV 507-9 *septem ille totos perhibent ex ordine mensis / ... flesse sibi*). Il folle errare di Canente *Latos ... per agros* in XIV 422 sembra alludere anche alla follia degli uccisori di Orfeo in Virgilio, i quali disseminano il corpo di Orfeo *latos ... per agros* (*Geor.* IV 522). Ovidio riprende anche l'ultima espressione relativa alla morte di Orfeo, ma per designare gli attrezzi agricoli che giacciono «disseminati fra i campi» (XI 35 *dispersa per agros*).

arbitrarie divine o semidivine possono infliggere. Canente, del resto, mantiene la sua identità emotiva e la sua integrità spirituale quando si trasforma nell'espressione figurata del suo dolore, il canto del cigno del suo ultimo lamento (XIV 423-34). Scilla, in modo più orribile, diviene sia vittima sia mostro, e nella sua forma mostruosa diventa una proiezione della rabbiosa sessualità femminile della stessa Circe, vista nella sua forma bestiale e demoniaca; analogamente, l'immagine da incubo del parto che Scilla subisce è un riflesso della stessa sessualità insaziabile di Circe.

Lo *shock* con cui Scilla riconosce il suo nuovo io/non-io nei «latranti mostri» delle parti inferiori del suo corpo (XIV 61-5) costituisce una parte essenziale della sua metamorfosi. Solo quando il soggetto ha mentalmente ed emotivamente affrontato questa nuova identità la trasformazione è completa; a quel punto Ovidio può passare a una nuova narrazione, notando la trasformazione finale di Scilla in una pericolosa scogliera (XIV 68-74)¹.

Prima di questa pietrificazione, tuttavia, Scilla perde la sensazione di avere un corpo intero (*corpus*) nella mostruosità della sua nuova identità: la realtà del suo *corpus* come un insieme organico che Scilla era solita considerare come «sé stessa» è mandata in frantumi dall'alterità delle «cosce, gambe e piedi» che ora sono lei e non sono lei, e il suo corpo diventa un ibrido di «parti» orribili semindipendenti (XIV 65 *partibus*). La perifrasi (v. 64) *corpus ... femorum crurumque pedumque* («la sostanza corporea delle sue cosce, delle sue gambe e dei suoi piedi»), in luogo della semplice espressione *femora, crura, pedes*, sottolinea la mostruosità della nuova forma di Scilla; e questo fatto è seguito da un ulteriore contrasto fra «fauci» e «parti» (XIV 64 sg. *rictus* e *partibus*). I termini «cercando» e «scoprendo» (*quaerens, inuenit*) ora segnano la fase finale della metamorfosi: quello che Scilla «scopre» sono orrende fauci, simili a quelle di Cerbero, al posto di quelle che un tempo erano le parti del suo corpo. *Rictus* spesso accompagna la trasformazione verso la bruttezza delle smorfie bestiali, e denota in par-

¹ *Exstat* in XIV 73, *qui nunc quoque saxeus exstat*, forse riecheggia *utroque exstante* della precedente metamorfosi di Scilla in XIV 67.

ticolare lo «spalancarsi» totalmente della bocca di facce animali prive dell'espressività e della comunicatività distintive del volto umano¹. L'epiteto *Cerbereos* aggiunge la nota della mostruosità infernale, connotando l'estremo altro, la terra del morto che è la casa dei mostri. La giustapposizione del termine fisicamente specifico *rictus* e del più generale *partibus* drammatizza verbalmente lo *shock* che deriva dallo scoprire che l'io, dato per scontato in tutte le sue «parti», è trasformato in una creatura bizzarra del mondo inferiore.

La meraviglia di Scilla verso sé stessa nel suo nuovo stato mostruoso è una versione crudelmente ironica della sorpresa della stessa Scilla alla vista della forma di pesce assunta dalle parti inferiori del corpo di Glauco dopo essere scampata al suo inseguimento nel libro precedente, quando «non sa se egli sia un mostro o un dio e si meraviglia per il suo colore e per i suoi capelli che gli coprono le spalle e la schiena e per il fatto che la forma attorcigliata di un pesce prende il controllo delle sue parti inferiori» (XIII 912-5 *monstrumne deusne / ille sit ignorans admiraturque colorem / caesariemque umeros subiectaque terga tegentem, / ultimaeque excipiat quod tortilis inguina piscis*). In quella scena Scilla era «al sicuro»; qui, in un luogo di apparente sicurezza, è paurosamente insicura. L'ultima parte della descrizione di Glauco (*ultimaeque excipiat quod tortilis inguina piscis*) ha implicazioni sessuali appropriate al suo inseguimento lascivo, ma la sessualità maschile, persino nel suo ruolo aggressivo, appare molto meno mostruosa della sessualità femminile di Scilla².

Il fatto che nei *Cerbereos rictus* di Scilla ci sia un'allusione all'oltretomba mitico contribuisce a caratterizzare la storia di Scilla come appartenente a un tempo e a uno spazio remoti, il leggendario Ade dell'*Odissea*, dell'*Eneide* e in generale della tradizione epica della catabasi. Ovidio in questo modo non solo presenta la sessualità femminile come polarizzata fra i due estremi della vergi-

¹ Cfr. in particolare I 741 (Io), II 481 (Callisto); cfr. anche III 674, VI 378. *Rictus* descrive anche le fauci selvagge di leoni e serpenti: cfr. XI 59 e 367, XIV 168.

² Cfr. Oliensis 1991, p. 113 nt. 13.

nità e della lascivia insaziabile (Scilla prima della metamorfosi e Circe), ma miticizza anche quest'ultima come parte di un mondo fatto di immagini primordiali e violenza elementare¹.

Con il viaggio di Enea da Troia all'Italia e con il viaggio del poema dalla Grecia a Roma, la narrazione gradualmente si sposta dal mito alla storia, ma Scilla ci spinge indietro nella violenza sessuale primitiva che domina i primi libri. Scilla è introdotta come mostro marino alla fine del libro precedente, quando Enea si accosta alla Sicilia (XIII 730-4) *Scylla latus dextrum, laeuumque inrequieta Charybdis / infestat; uorat haec raptas reuomitque carinas, / illa feris atram canibus succingitur aluum, / uirginis ora gerens, et, si non omnia uates / ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore uirgo* («Scilla molesta dal lato destro, Cariddi senza posa da sinistra; quest'ultima divora e vomita le navi che ha afferrato, la prima ha il nero ventre cinto al di sotto da cani selvaggi e ha il volto di una vergine e, se non tutto quello che i poeti ci hanno lasciato è falso, un tempo era una vergine»).

Il riferimento al gorgo di Cariddi è modellato sui mostri della marea che Odisseo incontra nel suo favoloso viaggio di ritorno (cfr. *Od.* XII 104 sg. = 431 sg.), ma è interessante che Ovidio, per la sua Scilla del libro XIV, non attinga al quadro omerico, ma adatti la Scilla omerica al suo drago tebano del libro III². Eppure, questo riferimento al «nero ventre» di Scilla «cinto al di sotto da cani selvaggi» in XIII 732 (*illa feris atram canibus succingitur aluum*) anticipa il vivido resoconto della mostruosa trasformazione di Scilla in XIV 66 (*statque canum rabie subiectaque terga ferarum*). Il libro XIII caratterizza questa descrizione come un racconto distante, frutto delle «finzioni» dei poeti (XIII 733-4 *si non omnia*

¹ Su *Cerberos rictus* e la dimensione «femminile» dell'oltretomba cfr. Orazio, *Carm.* III 11, 15-20; ved. anche Oliensis 1991, p. 113 sg.

² Cfr. *Met.* III 33 sg. e Omero, *Od.* XII 90-4 *ἔξ δέ τ' οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστη / σμερδαλέη κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες, / πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτοιο. / μέσση μὲν τε κατὰ σπείλους κοίλοιο δέδυκεν, / ἔξω δ' ἔξισχει κεφαλὰς δεινοῖο βερέθρου* («ha sei colli, eccessivamente lunghi, e su ognuno vi è una testa orribile, e in esse tre file di denti, fitti e numerosi, pieni di nera morte. La metà del suo corpo è sprofondata nella cavità della grotta, ma le teste le tiene fuori dalla orribile caverna»).

uates / ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore uirgo), ma letto alla luce dell'esitazione della stessa Scilla a «credere» alla sua trasformazione (XIV 62), questo passo è un'osservazione tipicamente autoriflessiva sullo stesso mondo mitico delle *Metamorfosi*¹.

Oltre a questa interazione di mito, storia e finzione, Ovidio suggerisce un altro livello di significato. Nel mondo italico verso cui Enea sta navigando, l'«incredibile» mostruosità di Scilla ricorre ora come parte di una realtà un po' più prosaica, dato che Scilla, nella sua trasformazione finale in una scogliera (XIV 73 *scopulum, qui nunc quoque saxeus exstat*), è una parte fissa del paesaggio (XIV 68-74), una minaccia per i naviganti, certo, ma una minaccia inanimata che può essere evitata (XIV 74 *scopulum quoque nauita uitat*). Questa neutralizzazione di Scilla tramite la metamorfosi corrisponde al progredire del poema verso la realtà storica di Roma e di Augusto. Nella sua ultima traversata verso Roma, Enea è protetto dai mostri attivi e mitici del passato omerico, come nell'*Eneide* lo era dalle Sirene e da Circe stessa (Virgilio, *Aen.* V 863-5, VII 21-4). Eppure, la fase della vita di Scilla precedente alla sua mostruosa trasformazione, alla fine del libro XIII, quando era una vergine (XIII 734 *aliquo quoque tempore uirgo*), interrompe questo viaggio «storico» verso la fondazione di Roma e ricopre il mito eziologico con altri generi di «verità» mitica. I racconti «mitici» di Galatea, Aci, Polifemo, Glauco e Circe che incorniciano la narrazione «storica» del viaggio di Enea situano la mostruosità di Scilla in un mondo elementare di passioni lascive, di bestialità e di violenza che coesiste con la «realtà» storica della fondazione di Roma e, a un secondo stadio, con l'attuale realizzazione da parte di Roma dell'ordine, dell'arte e del potere.

Il corpo mostruoso e grottescamente deformato dal fatto di essere uno e molti, umano e bestiale, dà a Ovidio l'opportunità di destare un brivido di orrore e di giocare con l'alta maniera

¹ Su questi passi e sul problema della credibilità o della natura fittizia del mondo mitico dello stesso Ovidio cfr. Feeney 1991, pp. 227-9. Ovidio poi porta consapevolmente il mito dentro la «storia» con il commento eziologico che «anche ora» i marinai devono evitare Scilla trasformata in una scogliera (XIV 73 sg.). Sul rimangiamento di Virgilio in questo passo cfr. anche Solodow 1988, p. 139.

dell'epica, come nel suo racconto del serpente che sta a guardia della fonte di Dirce nell'episodio di Cadmo. Capace di librarsi alto nell'aria e di guardare in basso i terrorizzati Fenici (III 43-5), munito di una cresta scintillante, di occhi lampeggianti, di tre lingue saettanti, di una triplice fila di denti e di inesauribili scorte di veleno (III 32-45, 48-50), questa creatura è il vero discendente dei mostri omerici ed esiodei, e trova la morte in una battaglia decisamente raccapricciante (III 55-94)¹. Al lato opposto della scala, il mostruoso può sfumare nell'umoristico e persino nel benevolmente grottesco, come nel caso di Esculapio, un altro serpente che si erge verso l'alto in modo impressionante e che con la testa guida la nave che sta trasportando il dio da Epidauro a Roma. Le spire che strisciano per la città (XV 688-90; cfr. 725-7) e la testa eretta che guarda in basso verso gli spettatori (XV 697-9; cfr. 737 sg.) ricordano il serpente della fonte tebana, ma a questo punto del poema abbiamo lasciato molto indietro il mondo mostruoso, e queste descrizioni suggeriscono un umorismo benevolo piuttosto che il terrore: sembra che Ovidio stia invocando quello spirito di indulgenza che Livio ritiene debba essere accordato alle leggende del venerando passato di Roma (*Praefatio* 7).

Quando gli dèi assumono una forma bestiale, l'incongruenza tende più all'umorismo che all'orrore. Il serpente di Esculapio del libro XV mantiene l'umorismo a un livello dignitoso, ma i libri precedenti mirano a effetti molto diversi. Nella storia di Europa alla fine del libro II Giove «lascia dietro di sé la solennità del suo scettro» (*sceptri gravitate relictā*), e Ovidio offre un commento d'autore sull'incongruenza fra maestà divina e amore (II 846-7 *non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*, «maestà e amore non stanno bene insieme e non dimorano nella stessa sede»)². Questi versi sono programmatici non solo per l'episodio di Europa, ma per i libri di amori divini in genere³. Il si-

¹ Cfr. Omero, *Od.* XII 90-4, citato sopra; cfr. anche la descrizione di Tifeo in Esiodo, *Theog.* 823-35.

² Per la *gravitas* divina, cfr. l'immagine pacata e simmetrica dei dignitosi dèi Olimpici offerta da Minerva nell'arazzo con il quale gareggia con Aracne, VI 72 sg.

³ Cfr. il più benevolo trattamento della discrepanza fra la *maiestas* e l'*amor* di Giove

gnore degli dèi elimina i solenni simboli della sovranità divina per mescolarsi alle giovenche ed emettere suoni taurini «sui morbidi prati» (II 846-51); la miracolosa combinazione di toro e dio porta a un contrasto più specifico fra la natura animale e la delicata bellezza di questa creatura favolosa, dal colore bianco candido come quello della neve non ancora calpestata o non ancora sciolta, dalle corna piccole e simili a gioielli e dall'aspetto mansueto (II 852-60). Infatti, i termini *frons*, *uultus* e *candida ora* fanno apparire questo toro il più umano possibile (vv. 857 sg., 861). Il paragone delle corna con oggetti artistici simili a gioielli fatti da una mano umana (vv. 855-6 *sed quae contendere possis / facta manu*) non solo si aggiunge alla raffinata preziosità della scena, ma ci ricorda anche lo stesso artificio di Giove (e di Ovidio) nel mettere insieme in questo modo abilità artistica e natura animale¹.

In modo non sorprendente, Europa «si meraviglia» per questa creatura che accetta i suoi fiori e le bacia le mani (vv. 861-3). L'elemento grottesco del toro che bacia le mani della fanciulla (v. 863 *oscula dat manibus*) è comico quando l'animale è un dio, ma quando la bestia è un essere umano che ha subito una metamorfosi, come nel caso di Io, dettagli di questo genere originano *pathos*: il gesto che Io compie di leccare e baciare le mani è il suo unico mezzo per comunicare con la famiglia da cui è stata tagliata fuori a causa della sua forma animale (I 646 *illa manus lambit patriisque dat oscula palmis*). Il punto di vista nell'episodio di Europa è quello dei personaggi umani, e lo straordinario potere di comunicazione dell'animale è delizioso e divertente, mentre il punto di vista nell'episodio di Io è quello della bestia, divenuta tale in seguito alla metamorfosi, con tutta la sua sofferenza e la sua frustrazione.

Il galante baciamento del toro porta subito alla giustapposizione ancora più d'effetto fra il petto del toro e la «mano virgineale», quando l'animale «offre il suo petto perché sia colpito» (II 866-9

nella sua trasformazione in aquila per portare via Ganimede in X 155-61, all'inizio del canto di Orfeo.

¹ Sui motivi di arte e artificio in questo passo cfr. Rosati 1983, p. 70, e Solodow 1988, p. 210.

paulatimque metu dempto modo pectora praebet / uirginea plaudenda manu, modo cornua sertis / impedienda nouis. ausa est quoque regia uirgo, / nescia quem premeret, tergo considerare tauri; «Poi-ché la paura [della fanciulla] era a poco a poco sparita, [il toro] ora offre il suo petto perché la vergine gli dia dei leggeri buffetti con la mano, ora offre le corna perché vi siano intrecciate fresche ghirlande. La fanciulla regale, non sapendo chi premeva, si avventurò persino a sedersi sul dorso del toro»).

Il lessico di questa frase mette in risalto la bizzarra qualità della scena: *plaudenda* può suggerire il piacere di «applaudire», ma anche la qualità peculiarmente animalesca dell'oggetto del suo tocco¹. Questa non è una creatura che deve essere semplicemente accarezzata o vezzeggiata (p. es. *mulcenda*) come un cane, ma da «colpire producendo uno schiocco» o da battere come un cavallo. Altrove nelle *Metamorfosi* Ovidio usa *plaudere* per il «battere» delle ali di un grande uccello (VII 238, XIV 507 e 577), e la variante *palpanda* (che ha un più debole sostegno da parte della tradizione manoscritta rispetto a *plaudenda*) indica una sorta di imbarazzo (forse anche da parte di Ovidio stesso) nei confronti del rischio, dell'energia e della solidità espressi da *plaudenda*. Il verbo *plaudéo* allude sia alla notevole docilità del toro, che gli consente di essere «percosso» in questo modo, sia al piacere fanciullesco di Europa, che «applaude» per il compiacimento di un intrattenimento inatteso. Ovidio usa il composto *adplaudere* per il giovane Ermafrodito, quando si dà delicatamente dei colpetti e poi tuffa il suo corpo nel laghetto di Salmacide (IV 352 *cauis uelox adplauso corpore palmis*), ma questo tocco delicato e giocoso sarà cancellato da una reazione meno giocosa e più seria (IV 359 sg.)². Un simile cambiamento attende anche Europa, oltre la cornice della narrazione di Ovidio. Con il suo notevole istinto per il termine più appropriato, Ovidio di fatto ha apportato dei miglioramenti

¹ Il motivo di Europa che accarezza il toro ricorre anche nella tradizione iconografica, p. es. su una *pelike* apula del 310 a.C. circa: cfr. Robertson 1988, fig. 10. Inghirlandare il toro è un motivo comune nell'iconografia.

² Cfr. anche l'analoga situazione di stupro nella storia di Aretusa e Alfeo, dove vale il più familiare modello dei sessi (V 592-6).

al più neutro «toccare» e «toccare con le mani» dell'*Europa* di Mosco (v. 91 ψαῦσαι; v. 95 ἀμφαφάσκει): *plaudenda* rende perfettamente l'idea della giustapposizione delle forme umane e delle forme animali che è così essenziale alla delicatezza del passo.

Questo gesto, combinato con quello di intrecciare i fiori intorno alle corna, porta alla fase logica successiva e decisiva. Europa è incoraggiata (II 868 cfr. *ausa est*) da queste libertà concessele da una creatura potenzialmente selvaggia e così si avventura a sedersi sul dorso del toro, *tergo considerare tauri* (v. 869). Il gesto di porre mani umane sulle corna taurine, che è la penultima immagine dell'episodio (e del libro), richiama le precedenti descrizioni di queste corna come creazione dell'abilità artistica dello stesso poeta, corna piccole, certo, ma tali da far affermare che siano un prodotto dell'arte (vv. 855-6 *cornua parua quidem, sed quae contendere possis / facta manu*). Il toro offre subito le corna perché vi si intreccino le ghirlande (vv. 867-8 *modo cornua sertis / impedienda*) e l'immagine finale della fanciulla che si aggrappa saldamente a una di queste corna segna il compimento dell'artificio accuratamente elaborato da Giove (e da Ovidio, vv. 873-5) *pauet haec litusque ablata relictum / respicit et dextra cornum tenet, altera dorso / imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes* («È spaventata, e ora che è portata via si volge a guardare la spiaggia che è rimasta indietro, e con la mano destra afferra il corno del toro, e l'altra mano è posata sul dorso dell'animale; le sue vesti ondegianti sono gonfiate dalla brezza»).

La qualità pittorica di questi versi è stata molto ammirata, e Ovidio sta attingendo a una lunga tradizione iconografica di vesti fluttuanti che prosegue nel famoso dipinto di Tiziano¹, ma la scena di Ovidio deve molto alla giustapposizione accuratamente costruita di corpi umani e animali nella scena precedente, dove la mano della fanciulla sul corpo del toro indica audacia, fiducia e un piacere meravigliato (v. 867 *uirginea plaudenda manu*); ora i

¹ Per esempi di vesti ondegianti nell'arte cfr. Robertson 1988, figg. 74, 146-66, 197-9. La scena è frequente in affreschi, mosaici e gemme a partire dal I secolo d.C. Per l'influsso di Ovidio sul dipinto di Tiziano cfr. Llewellyn 1988, p. 164.

gesti si trasformano in paura (*pauet*) e in un tipo molto diverso di «tenersi» quando la spiaggia si allontana.

Ovidio sta seguendo da vicino l'epillio di Mosco, in particolare nell'immagine conclusiva di Europa sul toro (cfr. Mosco, *Europa* 125-7, 129), ma la sua trattazione del corpo umano e di quello animale provoca un importante cambiamento nell'atmosfera generale¹. Mantenendo il toro il più umano possibile, Ovidio riduce la distanza fra la fanciulla e la bestia, e al tempo stesso mantiene l'incontro a un livello leggero e umoristico, piuttosto che terrificante o sensuale: la paura è più giocosa che reale. Mosco, tuttavia, che è più interessato all'aspetto epifanico e all'aura religiosa del miracolo divino, concede al toro una componente maggiore della sua natura animale, come quando Europa «leggermente con la mano pulisce l'abbondante schiuma dalla bocca di lui, e baciò il toro, ed egli emise un muggito dolce come il miele» (v. 95 sg.): Europa è più cordiale della delicata vergine descritta da Ovidio e il toro è più terreno e realistico; una simile combinazione dà luogo a un quadro molto più grottesco.

Mantenendo la distanza fra bovino e umano e fra bestia e dio, Mosco mette in risalto il potere divino che agisce nell'episodio, in particolare il potere «incantatore» del toro sulla fanciulla proprio prima del bacio di lei, molto profumato (v. 94 κατέθελε δὲ κούφην), e aggiunge dettagli al miracolo epifanico delle divinità marine che fanno le capriole quando il toro fugge verso il mare (vv. 115-24). In Mosco, il particolare di Europa che solleva il lembo della veste purpurea per non farlo bagnare nell'oceano ritrae la leggiadria tutta femminile della sua eroina e, ancora una volta, mette in risalto il divario fra la fanciulla e il dio (v. 128). Ovidio omette questo particolare, che però includerà in seguito nella riproduzione del mito intessuta nell'arazzo di Aracne (VI 106 sg.) e svilupperà qualcosa di molto simile a questo gesto nella preoccupazione di Proserpina per i suoi fiori (V 339-401). Riduce inoltre

¹ Per altri elementi di paragone fra Mosco e Ovidio cfr. Barkan 1986, pp. 12-8, e anche Kenney 1973, p. 141. Il gesto della mano destra posata sul corno, comunque, non è limitato a Ovidio. Cfr. il gesto molto differente di Giasone e dei tori di Eëta in Apollonio Rodio, III 1306.

l'effetto fluttuante del vento, che Mosco paragona a una vela (*Europa* 129 sg.), ma mette in risalto il delicato «tremolio» delle vesti al vento: *tremulae sinuantur flamine uestes* (II 875).

In questo verso finale del libro II Ovidio sta ricalcando Mosco, *Europa* 129 κολπώθη δ' ὥμοισι πέπλος βαθύς Εὐρωπείης («la veste profonda si gonfiava sulle sue spalle») e il verbo *sinuantur* è la traduzione letterale del κολπώθη di Mosco, «era gonfiata a formare delle pieghe» (*sinuantur* è un verbo causativo da *sinus*, esattamente come κολπώθη è un verbo causativo da κόλπος). Ma l'aggiunta dell'aggettivo *tremulae*, «tremolanti» o «leggermente increspate», crea una trama completamente differente, più sottile e dinamica di quella di Mosco, che è piuttosto neutrale sebbene ancora vagamente sensuale, πέπλος βαθύς, «veste profonda». L'espressione di Ovidio rende l'idea sia della paura che della vulnerabilità della fanciulla, che può essere lei stessa «tremolante», mentre *sinuantur*, suggerendo forse le «curve» delineate dal drappaggio gonfiato dal vento, accenna al fascino sensuale del corpo di Europa. Ovidio in questa maniera rende il drappaggio in un modo molto più pittorico di Mosco (sebbene il suo stile sia ugualmente condensato ed elegante), mentre produce un altro contrasto tra la forma fanciullesca di Europa, nel suo abito leggero e difficilmente adatto ad attraversare l'oceano montando a pelo, e il toro con le sue «corni» e il suo «dorso» taurini. Questo effetto è presente anche nella scena di Mosco, che però prosegue per altri trenta versi, concludendo con l'unione sessuale di Europa e Zeus (ora nella sua vera forma, *Europa* 163) e con la fecondazione della fanciulla. Il *tour de force* di delicatezza e misura in Ovidio allude a sottintesi sessuali quando la fanciulla tocca il toro bianco, ma li mantiene veramente sullo sfondo, e mentre Mosco sviluppa la piena unione divina alla maniera del catalogo delle eroine di Omero ed Esiodo, Ovidio finisce improvvisamente con la delicata immagine del drappaggio gonfiato dal vento.

L'incontro di Giasone con i tori del re Eeta in Colchide si basa sulla giustapposizione di mano umana e corpo animale per ottenere un effetto molto diverso. Grazie ai filtri magici di Medea, Giasone riesce ad aggaggiare queste bestie feroci che soffiano fuoco. Ovidio prepara il momento dell'apparizione di Giasone con un resoconto

elaborato delle orribili creature, attingendo abbondantemente da Apollonio: i tori scagliano fiamme dalle narici adamantine, fanno seccare l'erba con un soffio tanto ardente quanto il calore che esce dalle fornaci, battono la terra con gli zoccoli di ottone e muggiscono in modo orribile (VII 104-14). L'arrivo di Giasone coincide con il terrore dei suoi compagni minii (VII 115) *deriguere metu Minyae; subit ille* («i Minii si irrigidirono per la paura; egli avanza»): non solo egli non è intimorito dal feroce soffio dei tori, ma stupisce gli spettatori, inclusi i lettori, con un gesto del tutto inaspettato (vv. 115-7) *nec ignes / sentit anhelatos (tantum medicamina possunt!), / pendulaque audaci mulcet palearia dextra* («né sente i fuochi che quelli spiravano [un potere tanto grande possiedono i filtri!] e blandisce le loro giogaie pendenti con mano ardita»).

Il cordiale buffetto di Europa (*plaudenda*) sarebbe piuttosto rischioso con queste creature feroci, e così egli le «blandisce» o «accarezza» con una mano che è in effetti «ardita» (v. 117): *pendulaque audaci mulcet palearia dextra*¹.

La mano destra di Giasone è «ardita» nel doppio senso di essere «coraggiosa» in generale nell'affrontare questi mostri, e in quello specifico di essere «incoraggiato» o «fiducioso» perché sa (a differenza dei suoi compagni terrorizzati) che la magia di Medea lo proteggerà. A ogni modo, la giustapposizione della mano umana coraggiosa e delle «giogaie pendenti» dei tori è un'immagine splendida e un tocco brillante e originale, che fa passare in secondo piano la grandezza epica del motivo di portare a compimento l'incarico assegnato (vv. 118-9) *suppositoque iugo pondus graue cogit aratri / ducere et insuetum ferro proscindere campum* («egli spinge i tori, messi sotto il giogo, a trascinare il peso dell'aratro e a fendere il suolo che non era avvezzo alla lama»).

Il gesto di Giasone è un lontano discendente del motivo epico della ragione che sconfigge le forze selvagge della natura. Virgilio usa lo stesso verbo, *mulcet*, nella sua famosa similitudine in cui paragona Nettuno che calma i venti al re che «blandisce i petti» di una

¹ *Mulcere* è anche il verbo usato per le carezze di Cipariso al suo amato cervo addomesticato in *Met.* X 118.

folia infuriata (*Aen.* I 153 *ille regit dictis animos et pectora mulcet*; cfr. I 197), e sebbene l'immagine di Virgilio sia rievocata solo alla lontana nel *mulcet* di Giasone, essa richiama ancora l'archetipica battaglia eroica dell'ordine contro il caos. Il motivo, tuttavia, è realizzato in modo piuttosto grottesco in un eroe molto ambiguo, la cui prodezza nello scontro deriva dalla magia di una strega adolescente ferita dai dardi d'amore, ed è dimostrata nel gesto di accarezzare i tori.

Giogaie pendule adornavano anche il toro di Europa (II 854 *armis palearia pendent*), ma la delicata umanizzazione del toro in quella scena manteneva questo attributo distintamente taurino sullo sfondo, e Ovidio qualificava immediatamente questo tratto della vera natura taurina con l'eleganza, la bellezza e il carattere pacifico del toro (II 855-60). Nell'episodio di Giasone, tuttavia, Ovidio deve mettere in risalto l'estrema animalità di queste creature feroci¹, e la fiera natura dei tori della precedente descrizione rende del tutto inatteso ed efficace l'effetto della mano sulla giogaia. La reazione dei compagni ora muta da terrore assoluto (VII 115 *deriguere metu Minyae*) a «meraviglia» (vv. 120-1 *mirantur Colchi, Minyae clamoribus augent / adiciuntque animos*): la «ardita mano» drammatizza questo cambiamento e lo rende visibile e tangibile in un singolo quadro d'effetto.

L'aggettivo *audax* contiene un altro tocco di umorismo, perché Giasone sa che non c'è motivo reale di allarmarsi, e così il passaggio dal terrore alla meraviglia si realizza in un modo sottilmente ironico. Ovidio sta di nuovo seguendo da vicino il suo modello greco, le *Argonautiche* di Apollonio (III 1278-314), perché in realtà la «meraviglia» dei Colchi è ripresa direttamente da Apollonio (III 1314), come pure una quantità di altri particolari².

¹ Per altre caratteristiche dei tori in questa scena cfr. Kenney 1973, p. 137 sg.

² Cfr. *Met.* VII 111 e Apollonio, III 1298; *Met.* VII 115 e Apollonio, III 1292; la similitudine della fornace in Apollonio, III 1298-302 e *Met.* VII 106-8. In Apollonio, III 1314 («Eeta si meravigliava della forza dell'eroe»), la «meraviglia» appartiene a Eeta, piuttosto che ai «Colchi» in generale, come in *Met.* VII 120 *mirantur Colchi*, ma anche in Apollonio c'è una certa ironia, dato che non è la «forza», σθένος, ma la magia di Medea che ha dato all'«eroe» (ἄνθρωπος) la sua «mirabile» vittoria. L'espressione di Ovidio *obuius it* in VII 111 («va ad affrontare») può anche essere debitrice in qualcosa dell'ἀντιώωντες del v. 1298 di Apollonio.

I Minii «si irrigidiscono per la paura» quando la mano di Giasone si avvicina alla fronte terrificante dei tori, ma dopo tutto quel lessico elevato, e non visivo, dei «tori dagli zoccoli di bronzo» che spirano fumo e fuoco come fornaci dalle loro «nari adamantine», Ovidio improvvisamente riporta l'ampollosità epica al gesto netto ed elegante di una mano umana sul corpo di un toro, mantenendo in questo modo l'atmosfera di meraviglia e magia tipica di Apollonio, ma aggiungendo anche la sua arguzia leggera e piena di grazia. Il suo tocco vivace sostituisce i virili versi eroici della scena di Apollonio, dove i tori difficilmente si lasciano «blandire» (III 1296-305) e la resistenza opposta da Giasone al loro assalto è seguita dal successo nell'adattare con forza ed energia i gioghi ai loro colli (III 1306-13). Data questa radicale trasformazione del tono di Apollonio, l'ammirata «meraviglia» degli spettatori può costituire un'immagine che anticipa l'ammirazione del pubblico di Ovidio, e quella «ardita mano» sulle giogaie dei buoi potrebbe anche riflettere l'«ardita mano» del poeta sul testo del suo predecessore ellenistico, con la quale egli «addolcisce» (*mulcet*) la grandiosità in leggerezza.

8. Conclusioni

L'arte delle *Metamorfosi*, come osservava a malincuore Adam Smith nel passo già citato, risiede esattamente nel suo farci provare piacere «nel vedere ... oggetti innaturali e inconcepibili»¹. Ovidio fa passare il corpo umano attraverso contorsioni, deformazioni e giustapposizioni straordinarie, e c'è sicuramente grande abbondanza di crudeltà e di orrore, soprattutto se si pensa allo stupro e alla mutilazione di Filomela, allo sbranamento di Atteone, allo scuoiamento di Marsia, alla disgustosa trasformazione di Aracne. Ovidio si serve di disgiunzioni e congiunzioni del corpo divino e di quello umano con una gamma di effetti analoga: nella

¹ Adam Smith, «Of Composition», *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1762, in Stroh 1969, p. 86.

maggior parte dei casi, per quanto riguarda il corpo divino adotta un antropomorfismo dall'aspetto piuttosto ingenuo, come quando Apollo impallidisce alla notizia dell'infedeltà di Coronide (II 601) o quando Mercurio, perduto innamorado di Erse, non si preoccupa di travestirsi, ma anzi si fa bello, come un giovane vanitoso che desidera fare colpo su una ragazza (II 730-6). Ovidio però sa anche sfruttare il *pathos* che scaturisce dal contrasto fra il corpo divino antropomorfo e il più fragile involucro umano, come quando il «corpo mortale» di Semele non può sopportare la forma celeste del suo divino amante Giove (III 308 sg.), o quando Minerva colpisce bruscamente alla testa con la spola la sua rivale mortale Aracne (VI 129-35), o quando Latona cessa di essere la madre assetata e vagabonda con i suoi piccoli affamati in braccio (VI 337-60) e all'improvviso ha il potere di trasformare i suoi rozzi tormentatori in ranocchi (VI 366-81). Il poema, con questo suo sviluppare il confine sconnesso e instabile fra mondo umano e mondo animale, guarda avanti al mondo di Lucano, Seneca e Giovenale, e culmina alla fine in Kafka; ma al di là di queste immagini di alienazione, c'è anche l'Ovidio che guarda indietro a Teocrito, a Callimaco e a Mosco, c'è il poeta dalle infinite risorse tecniche, dall'umorismo malizioso, il poeta della grazia e dell'eleganza, dal fascino sempre sorridente. La giustapposizione comico-grotesca di corpi animali e umani nell'episodio di Europa forse esemplifica al meglio l'aspetto del fascino, mentre la torturata innocenza di Callisto, Atteone e Scilla è fra i più sgradevoli esempi di orrore; in entrambi i tipi di racconto, tuttavia, il senso ovidiano della realtà corporea e la sua sensibilità per la solidità dei corpi di esseri umani e animali fanno sì che il poeta sia capace (*pace* Adam Smith) di rendere visibili persino le scene meno plausibili; non ci si deve sorprendere, pertanto, se le *Metamorfosi* hanno ispirato poeti, pittori e scultori negli ultimi cinquecento anni.

Ovidio si serve di numerosi paragoni con le arti figurative perché, come uno scultore o un pittore, presenta il corpo in pose, forme e modi di essere che variano senza fine. Il corpo è anche di cruciale importanza per la sessualità che, come appare nel poema, è il più delle volte associata alla violenza, al dolore e alla vittimizzazione. È difficile sapere se Ovidio sta solo sfruttando opportu-

nisticamente i gusti del suo tempo – gusti modellati dalla brutalità dell'anfiteatro e del circo – o se sta protestando contro questa crudeltà; la verità sta probabilmente nel mezzo.

Nel corso del poema, il corpo è il soggetto attraverso il quale Ovidio dimostra tanto l'assoggettamento di uomini e donne alla violenza arbitraria quanto la loro impotenza quando vengono strappati via da qualsiasi cosa renda le loro vite utili. Perdere la forma e il linguaggio umani significa diventare totalmente disorientati in un mondo non familiare e talvolta selvaggio. Nella maggior parte dei casi la sofferenza è inflitta da dèi remoti e potenti o da governanti psicopatici come Tereo o Erisittone, occasionalmente anche da donne folli o assassine; in genere gli esecutori umani vengono in qualche modo puniti, ma gli dèi la fanno franca nonostante i loro crimini, sebbene Ovidio talvolta sollevi la questione della giustizia divina, come nel caso di Atteone o di Niobe.

Ci sono, ovviamente, numerosi casi di punizione giusta (p. es. Licaone nel libro I, i rozzi contadini lici e Teseo nel VI, Erisittone nell'VIII, i Cerasti e le Propetidi nel X) e alcuni casi (anche se non molti) di virtù ricompensata (specialmente Deucalione e Pirra, Filemone e Bauci e, in un modo piuttosto mesto e triste, Ceice e Alcione)¹. La sofferenza sembra ripartita in modo più o meno uguale fra uomini e donne, ma mentre gli uomini soffrono una violenza fisica più diretta, una delle sofferenze peggiori è la perdita improvvisa e arbitraria della forma umana inflitta a donne del tutto innocenti, come Io, Callisto, Filomela, Driope, Scilla.

La metamorfosi di per sé è generatrice di ansia, e la scelta dell'argomento del poema può avere qualcosa a che fare con la sensazione di Ovidio di aver perso l'autonomia personale e il senso di controllo quando il principato di Augusto gradualmente diminuì l'autonomia politica delle istituzioni repubblicane di Roma². Recentemente, il romanzo post-moderno di Christoph

¹ Sulla questione della giustizia divina e della punizione cfr. Otis 1970, p. 133 sgg.; Galinsky 1975, p. 171 sg.; Nagle 1984, *passim*, in particolare pp. 238-48; Solodow 1988, p. 169 sgg.; Schmidt 1991, p. 109 sgg., in particolare 115 sgg.; Feeney 1991, pp. 200 sgg., 220 sgg.

² La politica, o non-politica, delle *Metamorfosi*, continua a essere argomento di di-

Ransmayr, *Die letzte Welt*, ha fatto delle *Metamorfosi* una sorta di parabola della repressione sotto un governo autoritario contemporaneo; Ovidio, malgrado l'arguzia e la bellezza della sua poesia mitica, sapeva, credo, di vivere in un mondo di questo genere¹.

battito. Per una discussione recente cfr. i saggi di Feeney e Kennedy in Powell 1992, pp. 1-25 e 26-58; Barchiesi 1994, *passim*, in particolare pp. 59 sgg., 73 sgg., 259-78; Feeney 1999, pp. 27-30; Davis 1999.

¹ Questa Introduzione era stata completata originariamente nel 1997, ma ho approfittato del ritardo della pubblicazione per aggiornare la bibliografia e aggiungere qualche particolare qua e là. In alcuni punti ho attinto al mio saggio pubblicato su «Arion» del 1998. Sono grato al curatore del commento, Alessandro Barchiesi, per i suoi amichevoli consigli.

INTRODUZIONE

Territori di grazia, teatri di sventura

Prima, si sa, gli dèi potevano essere (o non essere) dappertutto. L'ambiente del paesaggio mediterraneo era uno scenario pieno di promesse e di pericoli. Ancora oggi, si presenta tutto staccato, tutto nicchie, spezzature, prospettive incluse e forzate tra ostacoli: rocce, monti, alberi, scogli, promontori, gravine, grotte, golfi, fratte, torrenti, fonti e lagune.

I singoli paesaggi offrono quelli che sono stati definiti «territori di grazia»¹ e sono pure teatri di sventura: infatti gli dèi proteggono esattamente le stesse aree in cui puniscono. Il sacro abita queste *enclosures* e può sempre manifestarsi: prima infatti, come usiamo dire con irrimediabile anacronismo, era tutto pagano. Le *Metamorfosi* di Ovidio invitano a immaginare entro questi paesaggi una forza invisibile e sconvolgente, pronta a manifestarsi e capace di trasfigurare i corpi umani in situazioni estreme².

In effetti Greci e Romani sapevano benissimo che la poesia non coincide con il culto e neppure con l'immaginazione del sacro. Non a caso, la poesia eroica si occupa di solito di epoche del mondo in cui c'era una diversa facilità agli incontri fra umano e divino. Le storie che Ovidio riprende e trasforma sono in gran parte condivise, e a volte hanno l'importanza sociale tipica del mito greco, ma non sono veramente vincolanti: non sono oggetto di

¹ Nell'ecologia storica di N. Purcell – P. Horden, *The corrupting sea*, Oxford 2000, pp. 403-12.

² Nella versione primitivista di Jakob Burckhardt, così importante per lo storicismo europeo, la metamorfosi è uno stadio che precede la religione storica dei Greci (*Gesammelte Werke*, Basel 1955-59, VI, pp. 7-19: la *Griechische Kulturgeschichte* apparsa postuma nel 1898-1902).

fede o di ortodossia e non nutrono in modo diretto la pratica religiosa, piuttosto la fiancheggiano. Il poema illustra in modo grandioso il paradosso per cui ciò che noi tutti ereditiamo dal passato non è tanto l'esperienza ma una sorta di «non vissuto», un immaginario che nessuno ha veramente vissuto.

Per una serie di vicende storiche che Ovidio non avrebbe potuto immaginare, l'opera si è trasformata in un accesso principale, a volte quasi l'unico, al «mitologico» come stato d'animo e come spazio fisico accessibile all'occhio dell'artista¹, e nel veicolo per quella che si può chiamare in generale l'estetizzazione del mito²; l'opera rappresenta un contributo fondamentale all'invenzione, europea e moderna, del classico come «seconda identità» o «identità alternativa». (Questa linea di sviluppo – va subito ammesso – non è l'unica lettura possibile: per noi è facile trascurare che questo poema era apparso, nel tardo Medioevo, come uno strumento di «scienza» della natura, una collezione di storie che garantiscono accesso ai fenomeni dell'universo fisico.) Le *Metamorfosi* hanno, per i lettori europei che coltivano una loro eredità classica, il doppio vantaggio di avere dimensioni di opera-mondo, in cui ci si può smarrire, e di convertire in territorio di grazia e teatro di sventura l'intero spazio fisico del mondo mediterraneo, non solo la città di Roma con la sua popolazione di statue e rovine.

In questo processo è difficile provare a distinguere i contributi di diversi contesti storici e diverse sensibilità. Il nostro Ovidio è in certa misura, nell'immaginario di noi lettori moderni, definito ormai da Tiziano, Rubens, Poussin e Bernini, come da Picasso e Francis Bacon, e da certe avanguardie: ma dobbiamo anche renderci conto di quale mondo, immaginario e reale, preesisteva alla pubblicazione delle *Metamorfosi*. Vedremo poi che la trasformazione del «mito» in «arte» è una preoccupazione importante del poema latino, anche se per Ovidio né mito né arte avevano esattamente il valore che avranno per gli artisti europei in età moderna e contemporanea.

¹ Segal 1991, p. 9, che rimanda a Barkan 1986, e alla sua importante trattazione del paesaggio in Segal 1969a.

² Cfr. p. es. K.J. Knoespel, *Narcissus and the invention of personal history*, New York-London 1985, p. X.

Ci si può chiedere addirittura se la categoria attuale del mito *esisterebbe* senza Ovidio¹. Se si guarda alle più utili introduzioni oggi disponibili al mito greco, libri come *Le nozze di Cadmo e Armonia* di R. Calasso o *Early Greek myth* di T. Gantz, ci si trova nell'impressione di una sostanziale continuità con le forme di narrazione sistematica del mito che si erano sviluppate in Grecia, dal *Catalogo delle donne* di Esiodo sino a testi di epoca romana come la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro. Queste opere attuali in effetti simulano – a vantaggio dei lettori moderni – una immersione totale nella tradizione ellenica e non fanno nulla per alludere alla vita dei miti nel mondo romano e romanizzato – salvo quando Gantz conclude la sua lunga fatica con l'unico discendente degli immortali che ha decisiva importanza politica per un romano, il figlio di Enea Ascanio da cui dipendono Augusto e Roma (nella stessa posizione conclusiva, il compendio della *Biblioteca* aveva, come ultimo degli eroi, Telegono, l'ultimo figlio di Ulisse, un eroe che, a differenza di Enea, non ha genitori divini, né discendenti romani). Quello che questi testi non dicono è che il mito classico che sopravvive nell'immaginario collettivo è un mito greco-romano, un mito transnazionale, tradotto e a volte semplificato o banalizzato, comunque fuori contesto; un mito goduto come spettacolo e fenomeno estetico, che dipende dalle ville romane tanto quanto dalla tradizione greca. Il poema ovidiano è necessario per capire come il mito greco è stato reinventato molto prima che la cultura occidentale fosse in grado di emergere.

Tradizione e modelli

La forma unitaria del poema², quindici libri in esametri di narrazione continua, il più lungo epos latino conservato (con l'eccezione, molto meno frequentata dai lettori, di Silio Italico), abbraccia circa duecentocinquanta storie, il cui numero varia a seconda di

¹ Cfr. l'introduzione di D.C. Feeney al poema (Penguin Books 2004, p. XXIX).

² Sul valore programmatico delle indicazioni proemiali cfr. le note al proemio del libro I.

come le definiamo¹, e ciascuna di esse è, in tutto o in parte, una vicenda di trasformazione che attraversa i confini tra aree ben definite del cosmo naturale: pietra, pianta, animale, uomo, dio, ma anche manufatti artificiali come le statue, che possono essere l'esito di una trasformazione, o addirittura animarsi in essere vivente. Salta subito agli occhi che nessun personaggio può assicurare continuità d'azione a un poema del genere, neppure il dio supremo Giove, che si manifesta in vari episodi ed è presente nella prima e nell'ultima narrazione, nei libri I e XV, ed è anche il primo e l'ultimo tra i personaggi a prendere la parola per raccontare: nonostante questi privilegi, neppure lui riceve una posizione dominante nel grande arazzo. Ci sono quindi differenze importanti rispetto ai poemi epici di Omero, Apollonio e Virgilio, che sono per Ovidio dei riferimenti fondamentali: nessuno di quei poeti era vincolato a una sorta di «unità d'azione» centrata su di un unico eroe, ma di fatto era possibile, e diffuso, immaginare i loro poemi come le gesta, o persino le «vite», di Achille, Ulisse, Giasone, Enea.

Esistevano però in greco anche poemi narrativi che si potrebbero definire «collettivi» o universali, o catalogici². Il più importante di essi storicamente era la *Teogonia* di Esiodo, una collezione di storie sull'origine e la genealogia degli dèi, che contiene vari episodi autonomi unificati da una ricorrente attenzione al potere di Zeus sul mondo divino e sul cosmo. Ai tempi di Ovidio c'era una tradizione (storicamente arbitraria, ma funzionale all'insegnamento e alla memoria del passato greco) di leggere questo poema come il primo tomo di una grandiosa saga, che continuava con il cosiddetto *Catalogo delle donne*, un poema collettivo incentrato sulle

¹ Non è facile avere una visione sistematica delle varie trasformazioni: uno strumento utile è Tronchet 1998. È chiaro che il poeta presuppone l'esistenza di repertori mitologici in prosa (ved. *infra*), e di fatto i lettori delle *Metamorfosi* hanno sempre fatto ricorso a questo tipo di sussidi. Fra le opere di riferimento attuali, si noti soprattutto T. Gantz, *Early Greek myth*, I-II, Baltimore-London 1996, e l'ottima edizione della *Biblioteca* di Pseudo-Apollodoro curata da P. Scarpi, Milano 1996.

² Sull'importanza di questa dimensione per Ovidio ved. p. es. M. von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000, pp. 302-3, che richiama la nozione di «macro-architettura» come analogia tratta specificamente dalla cultura urbanistica romana.

genealogie degli eroi greci e sulla loro origine, legata a incontri sessuali fra gli dèi e le donne dei tempi antichi. A sua volta il *Catalogo*, che poteva essere letto come uno sviluppo narrativo della *Teogonia*, andava a concludersi con una sorta di epilogo che suonava come un prologo alla guerra di Troia (l'evento traumatico che mette fine alla convivenza fra dèi e umani e conclude l'età eroica), e quindi rinviava al cosiddetto ciclo troiano, in cui erano inquadrati come testi di eccezionale prestigio i due poemi omerici.

Per Ovidio, insomma, non esistevano solo poemi per così dire monografici quali i testi di Omero e Virgilio o le *Argonautiche* di Apollonio, ma anche costruzioni più vaste di poemi plurali e multipli, alcuni dei quali veri e propri cataloghi di brevi narrazioni, e comunque opere narrative, sì, ma discontinue. Le *Metamorfosi* occupano una posizione ambigua rispetto a queste due tradizioni. Senza dubbio ci troviamo dalla parte della *Teogonia* e del *Catalogo* più che da quella dell'*Odissea* o dell'*Eneide*, ma è anche vero che Ovidio cura molto, anche con effetti paradossali, il collegamento e la continuità fra le varie storie, e ha posto a fondamento della sua struttura un forte senso di continuità anche cronologica¹. Senza contare che i testi di Omero e di Virgilio erano, ben più degli altri, testi canonici, riferimenti obbligati per qualsiasi nuovo progetto epico: Ovidio era quindi impegnato su questo fronte, se voleva realizzare la sua scommessa di un nuovo grande poema epico. L'altro grande epos latino, gli *Annales* di Ennio, è già entrato nel cono d'ombra del successo dell'*Eneide* quando Ovidio comincia a scrivere epica, e il suo stile è in gran parte fuori moda: tuttavia i rapporti di Ennio con Ovidio non vanno sottovalutati². Come Ennio, Ovidio ha una vastissima struttura narrativa, dalle origini ai nostri giorni (qui addirittura non le origini di Roma, ma le origini dell'esistente). Come Ennio, Ovidio premette alla narrazione una robusta trattazione di tipo naturalistico e cosmologico, e la riprende (non sappiamo se con precedente enniano) nel libro XV del poema (discorso di Pitagora), accentuando il tema della reincarnazione che sappiamo era importante nel prologo degli

¹ Sul problema della cronologia dovremo ritornare più avanti.

² Come accade spesso: la migliore analisi è Hardie 1995.

Annales. Il numero stesso dei libri del nuovo poema, una cifra insolita nella tradizione epico-eroica (caratterizzata di norma da quattro o multipli di quattro), potrebbe essere stato influenzato dai quindici libri della prima edizione degli *Annales*. Soprattutto, bisogna ammettere che la nostra conoscenza di Ennio non è tale da dimostrare, ma neanche da escludere, somiglianze strutturali. Se pensiamo agli *Annales* come alla versificazione di una cronaca di Roma, anno per anno, battaglia per battaglia, è difficile vedere una qualsiasi somiglianza, ma questa visione di Ennio è probabilmente un grosso abbaglio. Noi utilizziamo Tito Livio e testi storici simili per collocare e ambientare i frammenti degli *Annales* in un *continuum* temporale, ma questo non significa che il poema avesse il passo regolare e sistematico di un'opera storica. Basta confrontare gli episodi che ci sono conservati con una stima congetturale, ma ragionevole, del numero complessivo di versi degli *Annales*, per capire che doveva trattarsi di un'opera estremamente varia e asimmetrica, capace di scavalcare in poche parole intere generazioni per poi concentrarsi su momenti significativi, o di perdersi in digressioni a carattere scientifico, teologico e filologico. Non è la stessa estetica del poema ovidiano, ma c'è almeno un tratto in comune, che invece non riguarda Omero e Virgilio: come Ovidio, Ennio aveva combinato un progetto collettivo e totalizzante con una serie di scelte idiosincratiche e a volte apertamente personali. Omero e Virgilio raccontano storie «grandi» ma anche ben definite e di compasso limitato, che poi manifestano un'ambizione globale e cosmica a causa della potenza mitopoietica e simbolica sprigionata dal racconto: Ennio e Ovidio invece propongono un'opera globale, ciclica e collettiva per poi infiltrarla con un pervasivo e ambizioso individualismo.

Il rapporto con Omero e Virgilio è importante ma ambiguo. Come tutti gli altri poeti epici che seguiranno nella tradizione romana, Ovidio non può sfuggire a questi modelli, che si sono saldati insieme in una sorta di matrice imitativa, di modello insieme individuale e generico. La risposta di Ovidio è sottile¹: il poema

¹ Qui la bibliografia è assai vasta, ma per un orientamento ved. Baldo 1995; Hinds 1998, pp. 104-22 (con bibliografia ulteriore).

ricomprende le trame mitologiche di tutti e tre i poemi, *Iliade*, *Odissea* ed *Eneide*, come sue parti ben definite, che occupano per largo tratto i libri XIII-XIV del lungo racconto. Naturalmente però imitazioni da Omero e Virgilio sono presenti e riconoscibili anche in tutto il resto dell'opera, sia perché questi modelli sono ormai incorporati nello stile epico, sia perché Ovidio ha la specifica abitudine di trasfondere i modelli più celebri da imitazioni «ufficiali» a imitazioni «ufficiose» (così, ovviamente, la *Medea* di Euripide non è presente solo, e neanche in prevalenza, nelle storie ovidiane dedicate al personaggio di Medea, e il carne 64 di Catullo non entra in gioco solo quando il personaggio di cui si parla è Arianna). Invece di dissimulare e stemperare il suo rapporto con Omero e Virgilio, Ovidio ha costruito una sua meta-*Odissea* e una sua *Eneide*-giocattolo, creando un nuovo rapporto nei confronti della tradizione: il lettore può ora usare Ovidio per «accedere» a Omero e Virgilio, ma così facendo deve accettare l'imperialismo ovidiano nei confronti dell'intera tradizione precedente.

È naturale chiedersi se esistevano precedenti più specifici, legati al tema «metamorfosi». I filologi sanno, in effetti, che collezioni di argomento simile erano già circolanti nella letteratura greca prima di Ovidio: le nostre informazioni, indirette o frammentarie, riguardano poeti ellenistici che avevano composto cataloghi di metamorfosi mitologiche: conosciamo i nomi di Nicandro¹ (*Heteroiumena*), Boio o Boios (*Ornithogonia*), Partenio (*Metamorfosi*)².

¹ Le nostre informazioni su Nicandro dipendono in buona parte da una fonte alquanto controversa, le cosiddette *manchettes*, indicazioni di fonti apposte da mano diversa al manoscritto che ci conserva il trattato mitologico di Antonino Liberale (di cui ved. l'edizione di M. Papathomopoulos, Paris 1968): ci sono tuttavia buone possibilità che le indicazioni siano attendibili (discussione aggiornata in Lightfoot 1999).

² Il testo di Boio(s) deve avere avuto influsso sul poema di Emilio Macro dedicato a metamorfosi ornitologiche: si tratta di un autore latino che Ovidio conosce di persona e presumibilmente tiene presente; Partenio è poeta e grammatico greco che opera a Roma a cavallo tra la generazione neoterica e la prima età augustea, e sono documentati suoi influssi o contatti con Catullo, Cornelio Gallo e Virgilio: purtroppo però il titolo *Metamorfosi* non è accompagnato da frammenti sicuri (ved. comunque p. CXII e nt. 3). Su Partenio è fondamentale Lightfoot 1999; ved. anche C.A. France, *Parthenius of Nicaea and Roman poetry*, Frankfurt 2001. C'è in generale oggi una crescente attenzione per la poesia greca di II-I secolo a.C., rispecchiata soprattutto

Rispetto a quello che ci è noto di Nicandro ci sono notevoli coincidenze di tema, mentre rimane irrisolta la questione di eventuali somiglianze compositive e strutturali: una differenza importante sembra essere la riduzione dell'aspetto eziologico, la localizzazione del mito in rapporto a specifiche tracce locali, una funzione che per Nicandro doveva essere centrale e rappresenta una continuità con gli *Aitia* di Callimaco¹: come vedremo meglio più avanti, questa riduzione dell'eziologia si può interpretare come una sorta di romanizzazione aggressiva, o di de-ellenizzazione. Per quanto riguarda il misterioso Boios, o la misteriosa Boio (neppure il nome o il maschile è sicuro), si desume che aveva uno specifico interesse per l'ornitomanzia, meno eziologie di Nicandro², e – sembra – anche meno localizzazioni. Di Partenio, che opera a Roma e ha diretti influssi su Catullo e Virgilio, si sa ancora meno, e non è del tutto certo il metro delle sue *Metamorfosi*, neppure, a rigore, se fossero in poesia: la questione si riapre con la pubblicazione di un sorprendente frammento di papiro elegiaco, che contiene storie mitologiche in cui ricorrono temi di metamorfosi: l'attribuzione a Partenio da parte del primo editore³ appare destinata a controversie, ma costringe comunque, ancora una volta, a rendersi conto di quanto grande sia il repertorio dei testi, per noi inaccessibili, presenti nella biblioteca ovidiana. In ogni caso, tutte queste opere poetiche greche di II e I secolo a.C. sono una continuazione, in varie forme, di quella grande tradizione poco valorizzata dagli studiosi moderni che si apre con il *Catalogo delle donne* esiodico e che corre senza troppe interruzioni fino all'età augustea, parallela all'epica eroica e mai del tutto rimossa dalla canonizzazione dell'*epos*. A questa tradizione Ovidio avrà fatto ricorso come alternativa al modello trionfante dell'epica guerresca: basterebbe la costante importanza delle donne nel racconto (in una prospettiva quasi pre-ariostesca) a mostrare come Ovidio avesse bisogno di una tradizione alternativa

nel capitolo finale di Fantuzzi – Hunter 2002, che fa sperare in una migliore comprensione del trapasso tra i grandi autori alessandrini, Apollonio e Callimaco, e il contesto culturale ellenistico in cui opera la generazione di Ovidio a Roma.

¹ Forbes Irving 1990, pp. 29-30.

² Forbes Irving 1990, pp. 33-6.

³ W.B. Henry, in *POxy.* LXIX 2005.

all'epica «mascolina»¹. È chiaro inoltre che i poemi catalogici ed eziologici dell'età ellenistica sono un riferimento che solo il pubblico più sofisticato poteva apprezzare, e si può escludere che Ovidio volesse presentarsi come una sorta di «nuovo Nicandro» o simili: il suo epos quindi rinuncia dichiaratamente a porsi come risposta a un preciso modello greco dotato di indiscussa autorità.

A proposito di metamorfosi

È più problematico parlare in generale della metamorfosi «alla greca», ma se si cerca di contrastare Ovidio con un'immagine complessiva di ciò che la metamorfosi rappresentava per i poeti greci emergono nell'autore romano due novità importanti: una crescita di interesse per il rapporto fra trasformazione e linguaggio, e l'accentuazione di una problematica morale, esplicita, o assorbita nell'esitazione tra vita e morte, e tra punizione e protezione divina².

Paradossalmente, la poetica di Ovidio combina un approccio obliquo, alessandrino, ellenistico³, e l'ambizione di un'opera-mondo che tuttavia non vuole essere un manuale di mitografia. L'interesse per passioni e perversioni è tipico della poesia neoterica, ma qui si sposa con un approccio cosmico, nutrito di osservazione naturalistica (con ricorrente uso di Lucrezio e di Empedocle), e parallelo nella sua grandiosità all'opera di Virgilio, *Eneide*

¹ Questa generalizzazione è solo provvisoria, e andrebbe subito limitata in due modi: da un lato, Omero e Virgilio sono modelli di epica «maschile» solo se si è portati a semplificare i loro testi in modo tendenzioso (cosa che Ovidio ha qualche interesse a fare); dall'altro, il ruolo «funzionale» delle donne nel poema latino, come vedremo in seguito, è assai diverso da quello loro assegnato nel *Catalogo delle donne*. Le letture recenti del poema in chiave di «gender studies» stanno spostando l'attenzione dalla costruzione di un'immagine della donna alla costruzione della mascolinità (in questo rispecchiando il costruttivismo di autrici quali Judith Butler): il frutto più maturo di questa tendenza è Keith 2000.

² Forbes Irving 1990, p. 37.

³ Sugli influssi alessandrini ved. di recente J. Murray, «The metamorphoses of Erychthon: Callimachus, Apollonius and Ovid», in M.A. Harder et alii, *Callimachus II*, Groningen 2004, pp. 207-42; H. van Tress, *Poetic memory*, Leiden 2004.

ma anche *Georgiche*. Si spiega così che il poema abbia goduto di enorme fortuna anche quando di quella cultura complessa si è persa l'efficacia diretta. In certe situazioni storiche è prevalso il recupero di un'enciclopedia del mito, in altre il miraggio di una riscoperta del corpo «classico»¹.

Definire la cifra tematica unificante dell'opera è risultata, si capisce, una scommessa impossibile². Dovendo sintetizzare, conviene dire che le *Metamorfosi* sono una storia mitologica universale narrata dal punto di vista del cambiamento³. Nasce subito il problema di definire la funzione di questi cambiamenti nell'ottica del lettore. Si può tentare di leggere il poema come una spiegazione delle origini della realtà in cui viviamo, ma un approccio sistematico risulta subito eccessivo⁴: eziologia se ne trova parecchia⁵, ma sembra essere diversa dalle interpretazioni che ne avevano dato per esempio Euripide, Callimaco e Virgilio. L'autorità del narratore può affascinare, ma non stabilisce un nesso permanente, causativo, tra le trasformazioni e il mondo «reale» di ogni lettore. Il risultato è piuttosto quello di proclamare magico il mondo naturale e naturale il mondo della magia⁶. La selezione delle storie risponde comunque a un progetto riconoscibile: al poeta interessano soprattutto situazioni in cui l'essere umano è portato al limite, e deve vivere *in extremis*, sotto la spinta della passione, della violenza, o della sofferenza. La tecnica retorica e narrativa che fa fronte a queste situazioni limite è quella che gli antichi chiamano *inuentio*⁷: la capacità di «trovare» (di trovare in un repertorio, non di creare innovando) e attribuire ai personaggi sentimenti e parole adeguate a sceneggiature narrative «esigenti», che richiedono scelte sicure e caratterizzate. Dato che gran parte dei perso-

¹ Questa vicenda è illustrata con eloquenza soprattutto da Barkan 1986.

² L'alternativa è quella di considerare la metamorfosi come uno stratagemma narrativo esteriore (come fa, piuttosto isolato fra i critici recenti, Galinsky 1975).

³ Così Schmitzer 2001, p. 92. Per un tentativo di definire il poema come progetto «antropologico» ved. anche Schmidt 1991.

⁴ Lo propone p. es. Holzberg 2002, p. 119.

⁵ Cfr. l'importante discussione di Myers 1994; uno studio sistematico dell'eziologia nel mondo greco-romano, in termini cognitivi, sarebbe oggi assai utile.

⁶ La formulazione appartiene a Barkan 1986, p. 19.

⁷ Come ha spiegato Kenney 1986, p. xxiii.

naggi appartiene a tradizioni mitologiche consolidate, ogni scelta di «invenzione» è un atto competitivo, che entra in relazione con altre versioni o sceneggiature, tradizionali o virtuali, dello stesso mito. (A noi oggi questo modo di lavorare ricorda quello degli adattatori cinematografici, quando riconvertono un materiale già disponibile in forma narrativa preparando la strada al copione vero e proprio, certo più di quanto ci venga in mente la poetica della finzione nel romanzo realista europeo.) In questa dimensione che si è scelto, con le difficili regole del gioco che ha stabilito, Ovidio è il più grande fra i narratori antichi. Le sue tendenze artistiche fanno pensare a una meditazione ravvicinata su modelli quali Euripide, per l'attenzione allo sviluppo di desideri e sentimenti, e Callimaco, per la capacità di combinare la tradizione epica con la costante coscienza di un narratore che tiene le fila del racconto¹.

La narrazione

Le storie sono tutte sullo stesso piano, nessuna è privilegiata su altre, anche se qualcuna può essere più ampia ed elaborata, o più memorabile: e dato che non esiste una struttura gerarchica che insegni al lettore come organizzare la percezione dei rapporti tra le parti e il tutto, ogni nuova lettura del poema diventa² un nuovo esercizio di associazione.

Questa struttura, che richiede da parte del poeta un esercizio continuo di «autorità» narrativa ma lo esenta da una «responsabilità» di tipo morale e politico³, comporta una profonda riforma dello *status* dei personaggi. Dato che i riferimenti prevalenti del

¹ Per alcuni esempi di presenza del narratore nel racconto ved. Kenney 1986, pp. xxvii-xxviii; Wheeler 1999; A. Barchiesi, in Hardie 2002a, pp. 181-6; G. Rosati, in Boyd 2002, pp. 270-304, che forniscono esempi anche per l'estensione di questo principio ai narratori secondari, intradiegetici. Uno tra i migliori studi dedicati allo stile del poema, M. von Albrecht, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Hildesheim 1964, è ricco di osservazioni collegabili alla presenza della voce narrante nella storia.

² Hopkinson 2000, p. 9.

³ Cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, p. 113.

poema, in termini di stile e di immaginario, sono all'epica omerica e virgiliana, diventa ancora più vistosa la divergenza che riguarda le figure eroiche e la loro azione. I personaggi sono più passivi che attivi, la loro azione tende a non essere finalizzata, il loro destino provoca nel lettore un coinvolgimento limitato, i loro obiettivi non coincidono mai con una tensione e una teleologia che il narratore imprime al racconto: siamo quindi agli antipodi di Achille, Ulisse, o Enea¹. Le azioni vanno spesso a culminare in catastrofi che hanno origini casuali e devianti rispetto al centro di interesse di una singola storia: un cacciatore perde il suo cammino nel bosco, una ragazza si ferma a raccogliere un fiore, uno sconosciuto compare alla porta, un cane provoca una strana curiosità. Si impara presto che ogni singola storia può esaurirsi molto bruscamente, non solo, ma anche le identità individuali possono essere annullate da un tratto di penna: questo crea un antagonismo rispetto alla tradizione epica in cui l'identità dell'eroe e la sua fama, la sua immagine distintiva, sono l'obiettivo principale del cantore epico. Se quest'ultimo identificava il successo della sua poetica nella costruzione di una fama duratura per l'eroe, e l'eroe a sua volta aspirava a una *performance* tale da riempire di sé la celebrazione poetica, in questo nuovo poema nessun personaggio (tranne forse l'imperatore Augusto) può aspirare a un simile privilegio. I momenti che davvero esprimono le ambizioni del poeta sono gli impossibili e paradossali momenti della metamorfosi, in cui il poeta non è in rapporto con un individuo o un'azione da rendere immortali, ma si rispecchia nella sua stessa artificiale capacità di rivelare in modo plastico e sensuale l'ibrido, il paradossale e l'incredibile. Per questo Ovidio dissemina il suo poema di personaggi creativi, che sono possessori e posseduti dalla loro arte, e che moltiplicano l'immagine del narratore a vari angoli di rifrazione, spesso ironici o autoironici: il labirintico, geniale, innovativo, ma anche sleale e plagiatario Dedalo, lo scultore Pigmalione che si innamora della sua opera, il virtuoso musicista e perverso poeta lirico Orfeo, la necromantica Medea, il visionario naturalista Pitagora, la tessitrice Aracne, perfezionista

¹ Segal 1991, pp. 23-5, 62-3.

ribelle e ossessiva, il torrenziale e smemorato, scrupoloso e disonesto narratore Nestore, l'infido impersonatore fantasmatico di nome Morfeo¹, e la terribile e grottesca Medusa², una potenza femminile al servizio di un eroe che grazie a lei può trasformare i nemici in vere e proprie statue.

Ne deriva per tutti i lettori, in ogni epoca, un problema che ha addirittura una dimensione cognitiva: ogni metamorfosi, collocata di solito alla fine di un movimento narrativo, ci costringe a riesaminare il senso di quella particolare storia, ma la violazione del principio di verosimiglianza tende a provocare una sorta di «ammanco» a livello interpretativo – di qui una varietà di risposte, tra cui quelle allegoriche sono difficili da controllare o da espellere. Non basta dire che è una risposta «medievale» più che classica, dato che nel poema circolano figure che hanno esplicito statuto allegorico, quali Invidia, Fama e Sogni, e non stupisce che le versioni ovidiane di miti quali Narciso, Pigmalione, Dedalo e Mirra continuino ad alimentare strumenti di lettura quali la psicanalisi o la differenza sessuale. Solo la tragedia greca, fra i testi secolari, si è dimostrata altrettanto fertile per letture che trascendono le aspettative culturali storicamente verificabili.

Ancora metamorfosi

Come abbiamo visto, l'intero poema si basa sul presupposto che ci sia, al di sopra degli elementi che formano la tessitura regolare del cosmo naturale (presentata in modo didattico e «normalizzato» in I 5-70), una forza invisibile pronta a manifestarsi. Ovidio

¹ Il suo nome sopravvive sino alla delirante trilogia cinematografica *The Matrix*, fusione tra la cultura di massa dei giochi elettronici e l'assorbimento a distanza di temi platonici e ovidiani. Sulla presenza di figure di personaggi «creativi» che esprimono tendenze autoallegoriche o autoriflessive ved. soprattutto G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, «MD» II 1979, pp. 101-36, e Rosati 1983; Hinds 1987; B. Harries, *The spinner and the poet*, «PCPhS» XXXVI 1990, pp. 64-82; N. Oliensis, *The power of image-makers: Representation and revenge in Ovid Metamorphoses 6 and Tristia 4*, «CA» XXIII 2004, pp. 285-321.

² Su Medusa e la sua centralità nell'immaginario ovidiano è atteso uno studio innovativo di Victoria Rimell.

stesso, rivisitando la sua opera dall'esilio, colloca il suo progetto tra i modi del paradosso, del fantastico (*Trist.* II 63-4, in apostrofe al più autorevole dei lettori, Augusto): *inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora uersa modos*. Si può quindi stabilire un legame con il genere della paradosso-grafia, una tradizione che si svilupperà per lo più in prosa nell'età imperiale greco-romana, e che si colloca spesso sul versante del «consumo» e della curiosità più che su quello dell'autorevolezza¹. Si pone a questo punto una questione di prestigio: le storie mitologiche hanno grande rilievo culturale, dato che per i Romani conoscere il pantheon greco e le biografie degli eroi e delle ninfe è capitale educativo, ma nello stesso tempo la modalità della metamorfosi non gode di autorità indiscussa. Il suo ruolo in Omero, nei tragici ateniesi, in Platone e in Virgilio è contenuto, visto quasi con sospetto² o talora come eccesso di fantasia, mentre è importante nel folklore, nelle storie di magia, nella narrativa «bassa» che nessun poeta romano vorrebbe davvero riproporre senza degradarsi. Ovidio del resto non accoglie quasi mai storie che non abbiano un preciso *pedigree* greco-romano, la sua apertura verso l'alieno è controllata: un grande testo enciclopedico dell'età augustea, la *Geografia* di Strabone, merita di essere ricordato come parallelo. Per Strabone, la trattazione dei luoghi trova una sua profondità ogni volta che la cultura ellenica garantisce un collegamento fra nomi, paesaggi, e miti, ma quando si tratta di descrivere le terre meno ellenizzate dell'Asia occidentale, il discorso geografico si fa piatto, privo di miti e di eziologie³. Con pochissime eccezioni, le *Metamorfosi* accolgono solo storie di ascendenza greca⁴,

¹ Una vista d'insieme magistrale è E. Gabba, *True and false history in Classical antiquity*, «JRS» LXXI 1981, pp. 50-62.

² Ved. p. es. la discussione di E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford-New York 2004, pp. 7-14; sulla zoogonia platonica del *Timeo*, ved. M. von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000, p. 282.

³ K. Clarke, *Between geography and history*, Oxford 1999, pp. 324-5.

⁴ Questo non significa che si debba continuare a trascurare le ricche possibilità comparative offerte dalla narrativa di ambito asiatico, anche quando non si riesce a proporre una mediazione concreta e una via di trasmissione specifica: una visione orientalistica del poema latino è anzi un compito urgente per gli antichisti.

anche quando lo scenario geografico si allarga grazie ai voli mitici di Fetonte e Medea, di Perseo e Dedalo.

Ovidio quindi ha adottato un approccio ambiguo: invita a subire il fascino delle storie ma anche a esercitare forme di distanza e talora di superiorità. Pur nella varietà dei tessuti narrativi, il discorso poetico fa appello a condizioni profonde e stabili della vita umana, in fondo le stesse che fanno da base alle forme della religione greco-romana: essere umani significa vivere con gli animali, vivere con gli dèi, vivere tra le statue e le immagini. La *metamorfosi* insegna a proiettarsi con la fantasia negli interstizi fra queste grandi divisioni del reale: tra umano e animale, tra umano e divino, tra umano e artificiale. Meno spesso, si capisce, i trapassi uniscono il divino all'animale e il divino all'artificiale: gli dèi possono impersonare umani, o trasformare gli umani in animali, gli uomini creano immagini o ne restano intrappolati. L'umano è quindi al centro della dinamica metamorfica. C'è una significativa resistenza a immaginare trapassi fra il divino e l'animale: la fusione tra dèi e animali si realizza solo in poche storie devianti, come il mutante Proteo o la figura esotica di Iside, e il Giove-toro della storia di Europa. Non a caso una stabile confusione tra il divino e l'animale rimanda a immaginazioni sul mondo egizio, al di là dei limiti culturali che il poema si è dato: e i narratori che collezionano storie di divinità in forma animale, come la tessitrice Aracne e le poetesse Pieridi, vengono sbrigativamente condannati dalla punizione degli dèi dell'Olimpo. Il mondo notturno dei morti, che aveva spazio importante in Omero e Virgilio, viene ridimensionato a riserva di impersonatori e spauracchi, come una sorta di teatro sotterraneo, non tanto diverso dal mondo parallelo in cui vivono le figure allegoriche, Invidia, Fame, Sonno e Fama.

L'arte narrativa di Ovidio sfrutta un principio dinamico che può essere descritto come leggerezza e levità (Calvino) o incoerenza o infantilismo (un'idea che già opera nella critica antica)¹: il titolo *Metamorfosi* descrive in modo autoriflessivo la capacità del testo di assorbire e trasformare i suoi modelli². Il mondo della me-

¹ L. Morgan *Child's play: Ovid and his critics*, «JRS» XCIII 2003, pp. 66-91.

² Kilgour 1991, pp. 28-45.

tamorfosi mette in discussione l'opposizione di esterno e interno; la forma dell'apparenza deve essere violata, o integrata da un passato incredibilmente diverso a cui solo il poeta conosce l'accesso. Il risultato è che questo poema epico estende il campo dell'epos a dimensioni sinora poco frequentate e che saranno care in futuro alla narrativa romanzesca: non solo all'erotismo ma alla malignità e alla meschinità, alla simulazione, all'equivoco casuale, al pettegolezzo, alla follia come degradazione, alla libidine ossessiva, all'illusione e alla regressione.

La prova più evidente che Ovidio ha applicato sino in fondo il principio della metamorfosi è il fatto che le regole del gioco cambiano mentre la lettura procede e il poema entra in conflitto con le sue stesse idee guida: le anime trasmigrano (il discorso di Pitagora nel libro XV con le sue rivelazioni universali) o i corpi e le forme cambiano (il poema mitologico)? I quattro elementi che compongono la realtà possono garantire un ordine o sono, nella loro instabilità, le fonti stesse del flusso imprevedibile? Il tempo fa cambiare le cose poco a poco, *nec species sua cuique manet*, o un istante di intensità assoluta può dissolvere una forma in un'altra, come nella metamorfosi più tipica narrata in questo poema? Non è lo stesso: anche se è vero che Empedocle – influenza a volte dimenticata dai critici di Ovidio – aveva combinato una fisica basata sui quattro elementi e una visione metamorfica della realtà, con effetti visivi sublimi e grotteschi che a volte anticipano la visionarietà ovidiana¹. Le frequenti evocazioni di Lucrezio hanno un effetto spiazzante², dato che manca poi la teoria razionale che dovrebbe unificare e motivare la varietà dei fenomeni. Ovidio riprende quindi da Lucrezio capacità di osservazione del reale e intensità di sensazioni, ma poi a sorpresa sottrae al lettore l'argomentazione scientifica che dovrebbe spiegare e contenere il

¹ L'importanza di Empedocle per Ovidio è stata riscoperta da Hardie 1995, che scrive senza ancora poter conoscere alcuni impressionanti testi del «nuovo Empedocle» edito da Martin – Primavesi 1999.

² Manca ancora uno studio sistematico: per la metodologia è fondamentale Hardie 2002b, pp. 150-63, che sviluppa alcuni aspetti del suo studio su Lucrezio in Virgilio (Hardie 1986).

miracoloso e il fantastico. Il gesto tipico di Lucrezio è la sfida nei confronti del mirabile («non ti stupire che ... io ti mostrerò la causa, e ti guiderò oltre le tue paure»), quello di Ovidio è la sfida o la trasgressione nei confronti del quotidiano e della routine: «conoscete tutti la pianta sacra ad 'Apollo – vi dimostrerò che era una ragazza nell'estremo del pericolo».

La metamorfosi offre un'analogia emotiva con il processo creativo: trattando di poesia antica non bisogna mai dimenticare che le origini del nostro termine poeta – latino *poeta*, greco ποιητής – esprimono una forte unità tra poesia e «fare». Dato appunto che la metamorfosi appare nel poema come «fare» in senso forte, produzione di nuovi oggetti e manufatti o di nuove specie e formazioni naturali, l'effetto è quello di confondere il limite tra natura e artificio, e tra la rappresentazione poetica e il suo oggetto: anche da questo punto di vista si stabiliscono poi analogie tra il poeta come narratore/facitore di metamorfosi e l'artista che trasforma la realtà materiale (famose le storie di Dedalo, Pigmalione, Aracne, e di altre tessitrici)¹.

Dato che il tema dell'opera è la trasformazione di ciò che è stato creato, si è parlato anche di processo della lettura del poema come «percorso delle parole attraverso la persona» del lettore (Calvino), come se il libro leggesse il nostro corpo, mentre la nostra mente legge il libro: di sicuro poche opere letterarie fanno appello con tanta energia al presupposto, che altrove è spesso inerte o sottoutilizzato, per cui noi lettori abbiamo un corpo e anche con esso – con tutto il corpo, non solo con occhi e mente, o con orecchi occhi e mente – leggiamo.

La metamorfosi consente di guardare al processo creativo in due sensi: insegna a guardare alla fanciulla Dafne che si trasforma in lauro, con una crisi del verosimile narrativo; insegna a guardare alla natura come risultato di storie, guardare il lauro come risultato della storia di Dafne. Riassumendo, Ovidio ha scelto per la sua opera un tema che coinvolge insieme il processo creativo e quello

¹ Sull'autoriflessività nel poema ved. il lavoro sistematico di Spählinger 1996; per la metodologia, soprattutto Hinds 1998.

della ricezione: a questo si può ricondurre il fatto che «metamorfosi» sia poi diventato una sorta di cliché nell'arte di avanguardia dell'età moderna, anche al di là di specifiche allusioni a Ovidio e anche senza alcuna consapevolezza del precedente ovidiano.

Il trattamento della metamorfosi¹ è mimetico: gran parte della letteratura antica dipende dalla mimesi della natura, ma qui, per paradosso, si tratta di mimesi della metamorfosi, cioè di una natura «non naturale», quindi la natura è colta in forme strane e non credibili, perché in transizione. Il paradosso di fondo è che il narratore sa coinvolgere i propri lettori in un modo realistico, addirittura segnato da un'identificazione fisica e non solo da un punto di vista, proprio nei momenti cruciali della storia in cui viene messa in crisi la credibilità e la verosimiglianza: i momenti della metamorfosi vera e propria. Può sembrare che questo conflitto sia solo una proiezione indotta dalla nostra cultura moderna, dato che in fondo concetti come «realismo» e «legge di natura» sono moderni più che antichi. Ma se si guarda a come la metamorfosi viene trattata nella letteratura e nella teoria letteraria antica, si nota che questo è proprio il momento più comunemente identificato come «fantastico», il fantastico per eccellenza: marcato da sospensione di verosimiglianza, esitazione fra naturale e soprannaturale, trattato con diffidenza o strategie «difensive» nei grandi classici dell'epica e della tragedia², classificato come tema né abbastanza eroico per la letteratura alta, né abbastanza verosimile per molti tipi di rappresentazione artistica. Nonostante tutte le ovvie differenze di epoca e di cultura, l'effetto di questo conflitto fra convenzioni di lettura antagonistiche non è troppo di-

¹ Per uno sguardo d'insieme ved. soprattutto A. Feldherr, in Hardie 2002a, pp. 163-79; in prospettiva comparatistica ved. in particolare Barkan 1986; H. Skulsky, *Metamorphosis: the mind in exile*, Cambridge Mass.-London 1981; Warner 2002; Kilgour 1991, tutti saggi di grande energia teorica e respiro interdisciplinare.

² Cfr., da punti di vista ben diversi tra loro, J. Griffin, *The epic cycle and the uniqueness of Homer*, «JHS» XCVII 1977, pp. 39-53; P. Hardie, «Augustan poets and the mutability of Rome», in Powell 1992, pp. 59-82; D.C. Feeney, «Towards an account of the ancient world's concepts of fictive belief», in C. Gill - T.P. Wiseman (edd.), *Lies and fiction in the Ancient world*, Exeter 1993, pp. 230-44; A. Laird, *Fiction, bewitchment and story-worlds*, *ibidem*, pp. 147-74. Non ho potuto vedere Ch. Zgoll, *Phänomenologie der Metamorphose. Werwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tübingen 2004.

verso da quello che nel nostro mondo usiamo chiamare «realismo magico» (una tendenza letteraria che del resto mostra spesso una notevole attenzione verso il modello ovidiano)¹. Come nel realismo magico contemporaneo, il punto di equilibrio fra queste istanze viene spesso raggiunto rafforzando la presenza del narratore nel testo: il narratore risulta indispensabile proprio perché la sua arte di manipolatore e funambolo è l'unico strumento che il lettore abbia per portare ordine in un mondo che non è retto da convenzioni stabili e condivise – non a caso, nel realismo magico, si tratta spesso di scenari cosmopoliti o postcoloniali, che inducono smarrimento e perdita di identità. Stabilendo che la metamorfosi è l'unica legge strutturale di quest'opera, Ovidio non lascia che il lettore dimentichi quanto la metamorfosi sia per sua natura priva di leggi.

Parte proprio da qui la straordinaria avventura del testo di Ovidio come produttore di letture che spesso appaiono devianti, ma che sono comunque motivate da una dinamica che parte già dalla composizione del poema e dalle sue prime letture. Come abbiamo visto, la resistenza del mondo narrato alla razionalizzazione e alla prevedibilità funziona da innesco di sempre nuove letture che «rigenerano» il testo nei diversi contesti storici. A questo si aggiunge un notevole grado di ambiguità politica, e non solo poetica: la rivelazione fondamentale che la realtà è flusso e cambiamento investe i lettori con un messaggio potenzialmente liberatorio o sovversivo, ma nel poema c'è anche una visione dura e oggettiva dei rapporti di forza, che insegna, dopo ogni metamorfosi, ad accettare la stabilità dei risultati e a sottomettersi all'ordine². Neppure se si sposta l'attenzione al livello divino si ottiene una risposta univoca: gli dèi in Ovidio sono padroni assoluti ma sono anche irresponsabili, e il poeta non fa nulla per giustificare con una legge o con una convenzione condivisa la loro gestione del mondo.

¹ Ho appena il tempo di fare i nomi di Salman Rushdie, Lawrence Norfolk, Christoph Ransmayr, David Malouf, Alex Shkar: su questi narratori ved. p. es. D. Kennedy, in Hardie 2002a; Ziolkowski 2005; S. Hinds, *Defamiliarizing Latin literature, from Petrarch to Pulp Fiction*, «TAPhA» CXXXV 2004, pp. 49-81 (in particolare su Shkar, che forse è l'unico contemporaneo significativo che sia sfuggito alla sorprendente «agenda ovidiana» dei secoli XX-XXI di Theodor Ziolkowski).

² T. Habinek, in Hardie 2002a, pp. 54-5, vede solo un lato dell'ambiguità.

I corpi sono di regola bellissimi e attraenti, anche quando non sono descritti, perché agisce in questo senso l'analogia pervasiva con le convenzioni espressive dell'arte greca: dio, dea, ninfa, eroe, sono parole sufficienti a connotare una fisicità ammirata e desiderabile, che però in questo poema spesso si rivela in situazioni di precarietà o di distorsione metamorfica, in transito verso altre forme. Il mondo del brutto e del grottesco, che in Ovidio ha uno spazio considerevole rispetto all'epos canonico, si rivela di solito in aree marginali dello spazio epico, sorta di *intermundia* della mitologia: il mondo di Fame, Invidia, e di certe divinità minori e comiche.

Romanizzare, ellenizzare

Alcune vicissitudini della ricezione, come abbiamo accennato, sono indipendenti dal significato originario dell'opera – ad esempio la genesi del «paganesimo» e del «classico»; ma non tutte, alcune hanno radici nelle condizioni culturali della Roma augustea: idee e costrutti quali ellenizzazione e romanizzazione sono fondamentali per interpretare quest'opera. È un punto importante da capire per noi moderni, che partiamo spesso da un preconceito sull'unità armoniosa di cultura greca e romana. Proprio perché questa unità greco-romana è alla base della nostra costruzione del classico, attraverso la scuola e lo studio dell'antico, dobbiamo diffidarne: le opere di autori come Virgilio, Ovidio e Cicerone sono contributi che portano verso questa sintesi greco-romana ma sono anche, per dirlo con chiarezza, mistificazioni del mondo circostante, mondi idealizzati in cui riconciliazione, traslazione, assimilazione prendono il posto di scontri, disarmonie e incomprensioni. Per leggere Ovidio è fondamentale rendersi conto che «greco» e «romano» (entrambi, fra l'altro, a loro volta costrutti artificiosi e travagliati) non sono due stabili essenze poste in osmosi reciproca: piuttosto, è il poema stesso che invita il lettore a lavorare su analogie e differenze, senza dimenticare quanto ancora divide le due culture¹. Da

¹ Importanti osservazioni in H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1996 (citato da Schmitzer 2001, p. 140).

questo punto di vista, si potrebbe recuperare proprio uno dei giudizi più negativi che si siano dati del poema: sullo slancio del nuovo gusto nazionale e popolare in Germania, Herder, che non sopportava il profondo interesse naturalistico di Goethe per il cosmo metamorfico, sbottò in un commento sprezzante: Ovidio è insopportabile, questa non è né Grecia, né Roma. «Non c'è verità immediata in questo poema: qui non c'è né Grecia, né Italia, né un mondo primitivo, né un mondo civilizzato; piuttosto, tutto è manieristica imitazione di ciò che già esisteva, quello che ti aspetteresti da una mente coltivata in eccesso.»¹ Come spesso nella storia della ricezione di Ovidio, le critiche più aggressive vanno a colpire un bersaglio che non è periferico o sviante, ma si trova piuttosto al cuore della poetica di Ovidio, e corrisponde alle sue intenzioni. Un poeta infantile (Quintiliano). Né Grecia, né Italia (Herder). Umiliazioni dell'umano (Hegel)². Con dei nemici così, non c'è bisogno di amici.

Il poema controlla una materia mitica che i Romani non concepiscono interamente come propria e originaria, e perciò si crea una «distanza estetica» rispetto all'esperienza «dall'interno» che viene attribuita, non senza idealizzazione, ai Greci e ai loro musei a cielo aperto – e questo scollamento fra mito greco e fruizione attuale diventa una delle matrici di quella che si può definire «fantasia europea». Si comincia così a vedere che la qualità per cui l'opera di Ovidio è stata spesso incriminata e messa all'indice dai sostenitori di una letteratura seria e impegnata, cioè la sistematica «estetizzazione» del reale, ha le sue radici in una condizione storica ben precisa: è una poetica che mistifica, come ogni altra poetica, e che è destinata a produrre manierismo e convenzione, ma è anche capace di esprimere condizioni sociali e materiali che chiedono spazio e attenzione. Non stupisce che il cosmo di Ovidio, con la sua estetica del piacere e della crudeltà, della natura e dell'artificio, sia stato così fruttuoso per la concezione europea di

¹ J.G. Herder, in Goethe, «Dichtung und Wahrheit», in *Goethes Werke*, Hamburg 1957, IX, p. 413.

² G.W.F. Hegel, «Vorlesungen über die Aesthetik», in *Werkausgabe*, Frankfurt 1970, p. 39.

una «seconda identità» da affiancare a quella cristiana, una riserva di simboli e di immagini a cui si può sempre attingere accanto alla continuità di tradizioni religiose e nazionali: una riserva a cui nel mondo moderno si rifanno successivamente le tendenze dell'arte, dello spettacolo, della psicanalisi, con i loro tentativi di riforma dell'immaginario collettivo.

Gli studiosi del mito greco sanno benissimo che quei miti sono solo ufficialmente dei modi di immaginare il passato, che è imm modificabile e lontano, ma sono anche, di fatto, dei modi di dare senso a un presente che cambia¹. Ovidio si inserisce in questa doppia funzionalità del mito con una importante modifica: adesso il presente che cambia non appartiene più alla stessa cultura che ha nutrito il mito. Si tratta della Roma di Augusto non più della *polis* ateniese: il mito deve continuare ad agire e a interagire mentre è viva la coscienza del suo essere sradicato e traslato in Italia e a Roma. Non c'è da stupirsi che il trattamento dello spazio nelle *Metamorfosi* sia un'illustrazione di questa stessa logica: il mondo umano «comincia in Grecia», e non ci sono storie italiche sino alla metà della terza pentade del poema; poi una serie di racconti di viaggio e dislocazione (Enea, ma anche Circe, Glauco, Virbio, Pitagora, Esculapio) si incaricano di mostrare come la cultura greca fu trasferita verso Roma. Insomma, ellenizzazione e romanizzazione non sono solo contesti storici che devono essere ricreati, ma sono funzioni attive nella trama del poema.

Con notevole autoironia, il testo interpella i lettori padroni della lingua greca e dimostra loro come possa funzionare e rimotivarsi a livello di storia ciò che linguisticamente non funziona più, a causa del passaggio dal greco al latino: le pietre di Deucalione diventano popoli anche se nel testo latino non sussiste più la connessione linguistica tra «pietre» e «popoli» che faceva da sostegno al racconto greco (ved. la nota a I 400); Licaone diventa un *lupus*, e non c'è più bisogno della naturale alleanza linguistica tra Lykaon e λύκος (ved. la nota a I 216-9): la poetica delle *Metamorfosi* consente una visione autosufficiente, tutta latina, dei fe-

¹ Cfr. p. es. R. Buxton, *The complete world of Greek mythology*, London 2004, p. 129.

nomeni narrati, come pure autorizza il lettore dotto a ripensare *in absentia* ciò che è stato «perso in traduzione». È significativo in questa luce prendere sul serio la stranezza del titolo «Metamorfosi»: non sarà un caso che il poema si presenta non solo con un titolo greco, ma con un titolo greco che non sembra avere uno stabile corrispondente nella lingua latina, certamente non nella lingua della poesia. Il titolo, insomma, ha già in sé la tensione che Ovidio vuole istituire tra la necessità dei modelli greci e la volontà di sostituirli¹. Basta cominciare a leggere i primi versi del libro I, e il titolo ricompare «metamorfosato» in un nuovo tipo di lessico latino, *in noua ... mutatas ... formas corpora*: un linguaggio semplice e limpido in apparenza, ma sottoposto a una torsione grammaticale che fa intuire la presenza/assenza del modello greco². Ancora pochi versi, e scopriremo che per far cominciare la storia dalle origini del mondo c'è bisogno di una parola greca che il latino non può sostituire senza una parafrasi; una parola che qualcuno in passato (ma quando? non certo ai tempi del caos primigenio) ha usato e reso definitiva: *quem dixere Chaos*³.

Diventa interessante chiedersi se e come le coordinate del racconto cambiano quando la vicenda del poema si trasferisce dalla Grecia all'Italia. Come vedremo fra poco, la questione si affronta meglio se si tiene conto della cronologia che soggiace all'intero poema, collegando insieme le più antiche età umane a partire dalla creazione e le recenti cronache dello stato romano. Per ora, si può osservare che la metamorfosi non sembra essere indifferente al mutamento di luogo. Si è notato che solo nella parte collocata in Italia la metamorfosi assume una vera e propria svolta «ascensionale» e positiva⁴. Alla grande varietà di storie greche, spesso trattate in termini di disumanizzazione, umiliazione, e trasgressio-

¹ Come osserva Ziolkowski 2005, p. 75.

² La parola chiave, *forma*, non è solo una traduzione ma anche una sorta di anagramma (Ahl 1985, p. 59) della parola chiave greca iscritta nel titolo, μορφή.

³ In realtà questo tipo di glossa bilingue non è affatto tipico del poema di Ovidio, il quale si lascia indietro la strategia del «come dicono i Greci»: forse non è un caso che la glossa bilingue, con inserimento di un lessema greco e spiegazione latina, fosse stata tipica dell'ormai superata epica di Ennio.

⁴ D. Porte, «L'idée romaine et la métamorphose», in J.M. Frécaut – D. Porte (edd.), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles 1985, pp. 175-98.

ne, subentra una selezione di episodi in cui appare dominante l'idea di un passaggio verso entità più alte, con un crescente ricorso all'idea di apoteosi.

La metamorfosi permette al poeta di passare da un ideale di varietà statica, la ποικιλία alessandrina (collezionismo, antologia, libri fatti di pezzi staccati a contrasto), a uno di trasformazione dinamica, cinematografica: ogni storia è leggibile come trasformazione di altre storie.

A I 32 un artefice primario, che non può essere conosciuto, stabilisce un reticolo di confini, ma dopo questo atto fondante, che corrisponde a una sorta di centuriazione del cosmo, la violazione dei confini pervade subito l'intera opera. Il testo non è davvero una sequenza lineare. La metafora della metamorfosi affolla il testo e crea relazioni che non possono essere controllate in uno schema continuo e progressivo: il discorso di Pitagora nel libro XV, un discorso di metamorfosi che non è più narrazione lineare, ne è la verifica estrema¹; l'acqua circola ovunque e confonde, come nel diluvio, e le storie alimentano e «avvelenano» altre storie², le storie sono piene di altre storie, e d'altra parte in questo poema proprio l'identità individuale è di continuo resa problematica. Forse è vero che la mente umana è come un palinsesto di reincarnazioni (come argomenta Pitagora nel libro XV). D'altra parte, mentre tutto viene travolto dal mutamento, il poeta non garantisce alcuna verità trascendente: la sua metamorfosi finale in spirito igneo che vola più alto delle stelle significa di fatto, come è stato più volte osservato, che l'esito finale è la trasformazione di Ovidio stesso nel suo libro³. Nella misura, però incerta, in cui il poema garantisce la permanenza del passato, solo l'autorità del passato mitologico può rappresentare un valore stabile da preservare.

Fare un breve elenco di questi confini violati è un esercizio utile, dato che in pratica corrisponde a una sorta di indice analitico (e patologico) dell'intero poema. Dopo aver sperimentato i miti di Ovidio, si arriva a mettere in discussione le più elementari opposi-

¹ Kilgour 1991, pp. 28-9.

² Kilgour 1991, p. 32.

³ Barkan 1986, p. 88; Feeney 1991, p. 249.

zioni che sorreggono ogni cultura: divino e umano, umano e animale, cacciatore e cacciato, nutrimento e fruitore, io e un'altra persona, soggetto e oggetto, falso e autentico, maschio e femmina, vivo e morto, incesto e amore, parentela ed estraneità, matrimonio e guerra, artificio e natura. Non si tratta di una ricerca della perversione fine a sé stessa né di scelte occasionali: infatti la stessa dinamica trasgressiva si verifica anche nella poetica dell'opera. A livello letterario, la più raffinata ripercussione di questa tendenza è la messa in questione della linea che divide imitatore e modello¹: il nuovo poeta si insedia come modello dei suoi stessi predecessori. Nel complesso, il poema dà un forte contributo alla scoperta della letteratura come dimensione virtuale in cui si esplora la trasgressione dei confini, e lascia ad altri il compito di controllare il limite tra la letteratura e l'ordine di cose reale. Ci troviamo all'incontro fra due modi di pensare l'immaginario in letteratura, uno che ci è familiare – «in questo mondo, tutto può succedere» – e uno che è invece tipico della mentalità antica – «solo quello che è successo in passato merita di essere tramandato a ogni prezzo».

Composizione erudita

Progressivamente il *carmen perpetuum* soppianta i suoi modelli e la percezione di un testo che trasforma i suoi modelli diventa la percezione di un testo che trasforma sé stesso²: alla fine della lettura sarà difficile voler risalire ai singoli modelli canonici, quando il poeta ci ha saputo imporre un'opera-mondo in cui Medea e Circe sono ormai la Medea ovidiana, la Circe ovidiana, e come tali si assomigliano, o si differenziano.

L'opera è in realtà satura di dottrina, anche se ambisce a sostituire le proprie fonti: Ovidio usa fonti mitografiche precise e dettagliate, e ne ha più bisogno di altri poeti: si può pensare che,

¹ Le *Metamorfosi* forniscono non a caso ispirazione all'analisi di Hinds 1998, pp. 104-22, secondo cui si può arrivare in questo poema a un'inversione provocatoria tra imitazione e modello: l'*Eneide* di Ovidio, le *Metamorfosi* di Virgilio.

² S. Hinds, *s.u.* «Ovid», in *Oxford Classical Dictionary* (1996³), sottolinea bene questa tendenza autoreferenziale.

viste le dimensioni del suo progetto e il continuo ricorso a rimandi cronologici, geografici e genealogici, non disdegnasse il ricorso a manuali ed epitomi in prosa¹. D'altra parte – conviene dirlo con chiarezza dato che spesso gli studiosi rifuggono dal formulare un principio generale, anche negativo – il poeta non «segue»² *nessuna fonte unita per nessuna storia individuale*, tratta le singole fonti con libertà assoluta, e dalle fonti vuole versioni accreditate ma vuole anche varianti tra loro conflittuali³; deve aver consultato qualcosa di sistematico, non troppo diverso dal modello della *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, che è quanto di meglio a noi è rimasto per avere una visione d'insieme del mito greco, e usa questo modello «manualistico» come intelaiatura⁴ ma non vuole (come vedremo meglio fra poco) che la mitografia gli imponga il suo tipico bagaglio: le genealogie elleniche con il loro peso culturale.

Non bisogna disdegnare la produzione erudita e didascalica se si vuole capire il progetto di Ovidio. Certo, il suo stile e i suoi interessi artistici non hanno nulla in comune con i trattati mitografici: ma il suo poema presuppone un mondo in cui la prosa sta ormai trionfando come mezzo di accumulazione del sapere antiquario, un mondo in cui circolano veri e propri repertori o dizionari di metamorfosi, quali un papiro greco che ci conserva frammenti di un repertorio metamorfico⁵, ὑπομνήματα, scolî, commentari, parafrasi mitografiche, cataloghi e liste, elenchi di categorie e di quesiti per noi stravaganti ma utili per l'insegnamento e per le conversazioni simposiali: quali dèi si mutarono in animale? quali donne furono possedute da quali dèi⁶? La riscrittura di Ovidio nella delirante poetica di *Lemprière's Dictionary*

¹ Cameron 2004, pp. 269-70.

² Questo è confermato in tutti i casi in cui siamo abbastanza ben informati sulla tradizione preesistente, persino nel caso di modelli come Omero e Virgilio, rispetto ai quali si verificano sempre divergenze e libertà. Il principio generale è enunciato *en passant* da Cameron 2004, p. 84.

³ Cfr. p. es. Cameron 2004, p. 271.

⁴ Cameron 2004, p. 283.

⁵ Il papiro è edito da T. Renner, cfr. Cameron 2004, pp. 42-3.

⁶ D. Obbink, in D. Armstrong et alii, *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, Austin 2004; Cameron 2004, pp. 238 sgg., 261 sgg.

appare a questo punto quasi un atto dovuto¹. Il poeta ormai anticipa e manipola il tipo di curiosità erudita e professionale che fa da tramite per la lettura «colta» di modelli greci quali Callimaco e lo stesso Omero².

Ovidio condivide con Callimaco e altri poeti ellenistici una passione per le voci narrative inserite nel racconto primario. Si tratta di una tendenza significativa anche nell'*Odissea* e nell'*Eneide*, ma in Omero e Virgilio è molto maggiore il controllo strutturale e funzionale che il narratore primario esercita sui personaggi narranti: si tratta di solito di integrazioni importanti per lo sviluppo dell'azione, o comunque di *flash-backs* che servono a coprire vicende anteriori allo sviluppo della trama. In Ovidio invece la proliferazione di narratori interni sfugge a una logica centralizzata. Dato che la trama del poema abbraccia, almeno potenzialmente, qualsiasi evento dall'origine del cosmo sino al catasterismo (collocazione tra gli astri) di Giulio Cesare, l'uso di ripetizioni narrative non ha alcuna giustificazione funzionale. Il poeta ha un evidente interesse per l'atto di narrare e lo mette al centro dell'azione epica, mentre entra in crisi la distinzione fra trama principale e digressioni episodiche. Per avere un senso complessivo dello sviluppo del poema bisogna ricorrere a una visione sdoppiata, spostando lo sguardo dalla varietà dei temi e delle transizioni verso una sorta di apparato erudito che però rimane solo implicito.

Genealogia, cronologia: ordine e disordine

Il tentativo di scoprire un ordine soggiacente in quello che è sempre apparso un intreccio capriccioso e irrazionale di racconti ha una storia che è rappresentativa di una certa evoluzione degli studi classici. In una prima fase, a cavallo tra Ottocento e Novecento, si è

¹ Sul notevole romanzo di Lawrence Norfolk ved. p. es. Ziolkowski 2005, pp. 190-2.

² Significativi, anche per altri testi ovidiani, i titoli di due lavori di S. Casali (*Ovidio e la pre-conoscenza della critica*, «Philologus» CXLII 1998, pp. 93-113; *Apollo, Ovid and the foreknowledge of criticism*, «CJ» XCIII 1997-98, pp. 19-47).

cercato con molta semplicità di individuare la fonte antiquaria di Ovidio, usando esattamente gli stessi metodi che erano stati verificati sugli storici, sui mitografi e sugli attidografi. Il risultato di questi studi, poi per lungo tempo trascurati, non è affatto disprezzabile, ed è senz'altro migliore rispetto a quello di certi lavori successivi, che tendevano a sezionare il testo a seconda del tipo di modelli «letterari» o del tipo di tonalità dominante. Si era arrivati così a capire che per Ovidio – come probabilmente per ogni Romano che fosse interessato al passato – aveva avuto notevole influsso il tipo di costruzione cronologica e sincronica che era stato elaborato da Castore di Rodi (nel secondo quarto del I secolo a.C.) e poi prontamente recepito, in modo decisivo per la cultura romana, forse da Cornelio Nepote e certamente da Varrone. Se questa scoperta notevole¹ è stata poi accolta da una certa freddezza si deve probabilmente a tre difficoltà di diverso ordine: a) la riluttanza dei moderni a capire quanto grande² e difficile sia stata la conquista di un sistema cronografico «multiculturale», che permette di tracciare una continuità tra mito e storia, e di fare ponte tra civiltà diverse con i loro diversi sistemi di calendario e computo annuale, quale quello di cui possiamo farci un'idea attraverso le tavole comparative di Girolamo e la sua versione del *Chronicon* di Eusebio; b) il fatto che l'approccio alla poesia di Ovidio si era spostato dalla critica delle fonti verso un apprezzamento formale e spesso formalistico del testo: i nessi tonali ed emozionali tra gli episodi contavano più dell'impianto erudito; c) il fatto, più difficile da controbattere, che con ogni evidenza il narratore delle *Metamorfosi* «si fa beffe» di tale impianto cronografico, offrendo al lettore false indicazioni, introducendo inversioni, biforcazioni e contraddizioni, mettendo in dubbio la possibilità degli stessi personaggi di portare ordine e chiarezza nel passato del loro mondo e della loro genealogia, e altro ancora.

¹ Sulla storia della ricerca in questo campo ved. l'attento riesame di T. Cole, *Ovid, Varro and Castor of Rhodes: the chronological architecture of Ovid's Metamorphoses*, «HSCPh» CII 2004, pp. 355-422 (che utilizzo anche nel seguito di questa discussione).

² L'opera di D.C. Feeney, *Charts of Roman time*, in corso di stampa, è dedicata appunto a una definitiva rivalutazione di questa ricerca e della sua importanza per la cultura romana.

Quest'ultima considerazione, tuttavia, non dovrebbe essere insormontabile, se si comincia con l'accettarne la validità. Tanto per cominciare, si è ormai rinunciato a dare alla critica delle fonti un peso che non può avere: così come nessun episodio ha, in Ovidio, una singola fonte poetica, l'intera struttura dell'opera non *dipende* da un unico manuale o testo di riferimento riconoscibile; se mai, incorpora e soppianta questi modelli: ciò che si riconosce è invece una struttura «vuota», che poteva essere fatta propria e trasformata in vari modi – le tavole cronologiche e sincroniche. Se si parte dall'idea che Castore di Rodi e Varrone forniscono l'impianto del poema, si può sviluppare una sorta di struttura ideale dell'opera, ma si finisce anche per prendere questa struttura un po' troppo sul serio e per attribuirle un potere esplicativo che non ha¹. Ma dovrebbe essere legittimo allora partire proprio dalle numerose ironie di Ovidio e mettere a fuoco ciò che egli fa subire alla tradizione cronografica: l'analisi della struttura delle *Metamorfosi* diventa allora l'analisi di un disfare, di un trasformare l'ordine in dissonanza. In questo senso, gli studi più recenti del problema del tempo in Ovidio² si sono dimostrati superiori ai loro predecessori positivisti: questi studiosi lavorano sì a ricostruire la cronologia «rispettabile» che soggiace al poema, ma sono altrettanto interessati alla manipolazione di questo impianto da parte del poeta: la conclusione importante non è che Ovidio è impreciso o indifferente nei confronti della storia e del mito *perché è un poeta*, ma che egli è interessato a utilizzare una ricostruzione globale della cronologia umana, e a far partecipare i lettori a questa idea di tempo, perché questo interesse si lega al progetto di narrare storie che portano caos e illusionismo in un mondo di equilibri e corrispondenze faticosamente conquistate dagli studiosi antichi.

¹ Per questo il tentativo «serio» di W. Ludwig (1965) non ha avuto risultati stabili, anche se fornisce utili confronti tra Ovidio e la strategia delle «storie universali», un genere in piena espansione nella prima età augustea: non a caso al tentativo di Ludwig ha fatto seguito la proposta strutturale di B. Otis (1970), molto più attenta al tessuto poetico, e piuttosto indifferente nei confronti della trama storico-mitografica.

² Feeney 1999, pp. 13-30, ha aperto la strada, dimostrando ad esempio l'importanza del *de gente populi Romani* di Varrone; sono seguiti i lavori di Cameron; Cole; Farrell (indipendenti e in parte convergenti tra loro).

Il lettore quindi deve compiere un duplice lavoro: deve partecipare all'idea di una cronologia globale che lega insieme mito e storia, Greci e Romani, ma deve anche apprezzare le molteplici ironie che nascono nel vivo della narrazione. Entrambe queste posizioni corrispondono all'orgoglio di una civiltà che si sente matura: da un lato il faticoso controllo sul tempo di una mitistoria multinazionale, dall'altro l'atteggiamento sprezzante di chi sa di percorrere un labirinto narrativo dove i segnali cronologici appaiono e scompaiono in un attimo.

Del resto anche il più antico tentativo che Ovidio conosceva di legare insieme la memoria mitica, il *Catalogo delle donne* di Esiodo, non era affatto una composizione semplice, ripetitiva e lineare, come si potrebbe immaginare. Gli studi sul *Catalogo* hanno riconosciuto da tempo che un'organizzazione genealogica non può che portare a una notevole complessità narrativa. Ogni albero di grandi famiglie delle origini comincia da mitici stupri compiuti da dèi su donne dei tempi eroici, ma basta progredire un po' su strada rettilinea perché si creino biforcazioni, agganci diagonali, ritorni indietro e digressioni¹. Il *Catalogo* verrà letto non solo come un repertorio dei rapporti di famiglia tra le stirpi greche e i loro dèi, ma anche come un laboratorio narrativo, fonte di ispirazione per la poesia ellenistica. Già a questo livello della tradizione si coglie un aspetto antagonistico e ironico della rielaborazione di Ovidio. Circola infatti nel poema romano una sorprendente ostilità verso il «naturale» tema della nascita e della riproduzione. Come ha notato argutamente uno studioso², il lettore di Ovidio fatica a immaginare, mentre legge una storia di dèi, eroi e uomini dalle origini al presente, come mai stirpi e popoli abbiano potuto propagarsi e proliferare. Quello che ci viene offerto è una sorta di catalogo delle donne spogliato di regolari nascite e genealogie. Le

¹ Per la storia del riconoscimento di queste complicazioni strutturali sulla base dei frammenti papiracei, ved. soprattutto M. West, «Gnomon» XXXV 1963, pp. 752-9; Id., *The Hesiodic Catalogue of women*, Oxford 1983, pp. 34-5; I. Rutherford, in M. Depew - D. Obbink, *Matrices of genre*, Cambridge Mass.-London 2000, pp. 81-96; R. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of women. Constructions and reconstructions*, Cambridge 2003.

² C. Burrow, in C. Martindale (ed.), *Ovid renewed*, Cambridge 1988, pp. 99-100.

dinastie regali appaiono spezzettate e travolte da incidenti prodigiosi, le gravidanze sono insidiate da trasformazioni e prodigi, gli amori portano a incesti, ermafroditismo, transessualità, omoerotismo, violenze, voti di castità, tragedie coniugali, fughe nell'immaginario. Popoli interi nascono da pietre, denti di drago, formiche, sangue dei giganti. Nulla in questo poema sembra interessare più dell'anomalo, e la fecondità delle famiglie porta di solito allo sterminio e alla solitudine¹. Certo, è una scelta a favore del meraviglioso e del paradossale, ma è anche un modo di fare i conti in negativo con la tradizione genealogica.

Un esempio di rilievo è offerto da un personaggio umano che scavalca con la sua prodigiosa longevità diverse generazioni eroiche e le connette fra loro. In XII 193-5 il vecchissimo Nestore non ricorda più la cronologia esatta delle nozze di Peleo e Teti. Eppure Nestore è il longevo eroe che (cfr. XII 186-8 *nunc tertia uiuitur aetas*) può connettere con la sua testimonianza il libro VIII al XII; eppure il connubio di Peleo e Teti è l'evento decisivo per i rapporti fra dèi, eroi e mortali². Viene così invocata, attraverso la fallibilità della memoria individuale, la necessità di un manuale che abbracci tutto l'intreccio delle genealogie eroiche.

Le cinque liste regali di Castore – assira dal 2123 all'862 a.C., ovviamente nel nostro computo, sicionia (2123-1162), argivo-micenea (1856-1105), e latino-troiana (1181-509) – rappresentano un tentativo sofisticato e motivato di legare insieme da un lato l'età eroica e la storia umana (i tempi) e dall'altro le vicende dello spazio e del potere nel Mediterraneo. Lavorando alla luce della ambiziosa sistemazione dell'Asia operata da Pompeo, e sotto la pressione del trionfante imperialismo romano, Castore arriva a

¹ Per alcune osservazioni in questo senso – su come l'aspettativa di una genealogia continua venga evitata o ironizzata – vedi le note a I 163-239; 400; 452-657; 481-2; 568-746; 658-60; 748-50.

² Per l'importanza del nesso fra Catullo 64 e il *Catalogo*, cfr. F. Pontani, *Catullus 64 and the Hesiodic Catalogue: a suggestion*, «Philologus» CXLIV 2000, pp. 267-76; specificamente su Ovidio e le ironie della memoria, cfr. M. Musgrove, *Nestor's centaureomachy and the deceptive voice of poetic memory* (*Ovid, Met. 12. 182-535*), «CPh» XCIII 1998, pp. 223-31, che a p. 226 richiama il conflitto tra Apollonio, Callimaco, Ennio e Catullo; N. Zumwalt, *Fama subversa: Theme and structure in Ovid's Metamorphoses 12*, «CSCA» X 1977, pp. 209-22.

offrire ai Romani una sintesi su cui è possibile subito mettersi a lavorare, come fanno Nepote e Varrone ma anche, in un certo senso, Virgilio, Ovidio, e lo stesso Augusto. Questa costruzione si salda con gli annali dello stato romano e con i fasti consolari, offrendo una dimostrazione grafica di come una pluralità di tempi e di nazioni vanno a sfociare nell'appropriazione romana del tempo e dello spazio, che così diventa davvero (per annessione imperiale) comune ai vari popoli. Nell'elaborazione di Castore saltano all'occhio due categorie davvero tendenziose, perché non hanno riscontro neppure in leggende o immaginazioni tradizionali: la lista di Sicione, necessaria per motivi pratici ma priva di riscontri persino nel mito eroico greco, e di fatto evitata da Ovidio, e la lista latino-troiana, un artificioso e subdolo prodotto della necessità di inserire le origini di Roma nel grande filone della cronologia «ecumenica», e di conciliare le date ormai acquisite della distruzione di Troia e della fondazione dell'Urbe. Questa seconda lista, per un nuovo giro di vite imposto dal destino politico, diventa non un riempitivo ma un elemento portante anche a livello ideologico quando la famiglia Giulia si sostituisce alle fortune di Pompeo il Grande, e pone il cambiamento di regime politico a Roma e nel mondo romano sotto il segno della «dinastia troiana». D'altra parte, Castore aveva già portato le sue liste, con uno spettacolare colpo di mano interculturale, a innestarsi direttamente sui fasti consolari romani che permettevano di identificare «alla romana» gli anni dal 508 a.C.¹ sino al punto d'arrivo prescelto, la scadenza «pompeiana» del 61 a.C. Il significato politico di questa ripresa della cronografia greca non va sottovalutato. Il senso dell'operazione, per Castore di Rodi, era aver portato la storia dalle liste reali di Assiria in Grecia e fino a ricongiungersi con le liste consolari e i fasti romani. Nella sua opera tarda *de gente populi Romani*, Varrone aveva sintetizzato parte

¹ L'unico evento databile di storia repubblicana incluso nel poema, la traslazione di Esculapio a Roma, è ironicamente preceduto da un appello alle Muse, il solo nell'intera opera, e la data calendariale della fondazione del tempio, al 1 di gennaio, agisce da innesco per l'avvio dell'altra grande opera dell'Ovidio maturo, i *Fasti* (cfr. Barchiesi 1994, p. 254).

del lavoro di Castore in quattro libri, e sappiamo che nella sua visione era importante il travaso di conoscenze e costumi da un popolo all'altro (*quid a quaque traxerint gente per imitationem*, Servio, *ad Aen.* VII 176). Il contenuto del trattato, a giudicare dai frammenti, denota un interesse per collegamenti temporali spericolati, tali da scavalcare intere epoche e connettere Roma con le più diverse civiltà. In più, i frammenti permettono di discernere un interesse che ha poco di innocente per un autore che scrive a cavallo tra l'età di Cesare e quella di Ottaviano: l'apoteosi di figure eccezionali del passato monarchico in Grecia e a Roma, la tradizione di attribuire onori divini a chi ha fondato o rigenerato una comunità¹. Un frammento di eccezionale importanza (Arnobio, *ad nationes* V 8) permette di capire che Varrone aveva menzionato nell'opera non solo la cronologia del passato, ma anche il momento della sua pubblicazione: il 43 a.C., l'anno dei consoli Irzio e Pansa, veniva misurato rispetto alla data del diluvio di Deucalione. Una coincidenza notevole lega questa stessa data alla cronologia dell'opera di Ovidio, dato che il poeta promette di condurci dalle origini del mondo ai «suoi» tempi (I 4), e di fatto l'ultimo evento rappresentato nell'opera è la comparsa della cometa Giulia nel 43 a.C., che è anche, per ulteriore coincidenza interessante, l'anno di nascita di Publio Ovidio Nasone.

Nel poema di Ovidio, i re e le genealogie appaiono e scompaiono in modo capriccioso, ma rimane significativo il loro legame con le famiglie «semidivine» iniziate dagli amori e dai ratti che legano dèi e donne mortali. Questa implicita tessitura di rapporti genealogici diventa però tendenziosamente centrale quando Ovidio passa a trattare – facendo i conti ora con l'*Eneide* piuttosto che con Varrone – dell'Italia, di Roma, e della famiglia Giulia.

¹ L. Ross Taylor, *Varro's de gente populi Romani*, «CPh» XXIX 1934, pp. 221-9, nel sottolineare *en passant* che anche Varrone dava spazio, come Ovidio, a tradizioni pitagoriche che connettono la cultura greca alle origini di quella romana, ha dimostrato che anche Ovidio, come Varrone, propone una combinazione unica di elementi greci e romani nello spazio unitario definito dalla cronografia di Castore (cfr. T. Cole, *Ovid, Varro and Castor of Rhodes: the chronological architecture of Ovid's Metamorphoses*, «HSCPh» CII 2004, pp. 355-422).

Rimane da vedere meglio come il trattamento della genealogie e della cronologia in Ovidio è indirizzato da una sorta di appropriazione comparativa¹ della grecità. Come abbiamo già notato più volte, i Greci riorganizzano il loro patrimonio mitologico secondo categorie geografiche e temporali non solo per potenziare i loro strumenti di conoscenza del tempo e dello spazio, ma anche per offrire una stabile intelaiatura al loro crescente (e laborioso) senso di una globale «ellenicità». Non si può quindi vedere l'adattamento ovidiano di queste strutture come una scelta che sia solo funzionale a fini artistici o espositivi. Quello che va perso nella nuova struttura è proprio il rendimento di ogni singola storia rispetto alla genealogia complessiva dei popoli greci. Ovidio recepisce i nomi più importanti del sistema genealogico greco, capostipiti quali Deucalione, Inaco, Io, Europa, Perseo, Teseo, Eracle, ma mostra anche regolarmente di voler rinunciare al valore «comunitario» di queste vicende: si trattava, conviene ripeterlo, di un valore comunitario specificamente greco. La trasposizione di queste storie in latino non agisce solo sui livelli dello stile e della cultura, ma anche su quello del valore genealogico ed eziologico. Il lettore delle *Metamorfosi* è portato da una Grecia assai estesa, tale da abbracciare gran parte del Mediterraneo, verso l'Italia e verso Roma: nel corso di questo viaggio narrativo, egli regolarmente seleziona miti e figure eroiche non in base alla loro rendita genealogica, ma in base a categorie ben diverse, che includono di solito lo spettacolare, l'esemplare, e ciò che si può generalizzare come «umano». Questa operazione non va solo vista come lavoro di mediazione interculturale: è anche una sistematica scomposizione della ellenicità del mito greco. Si spiegano così le frequenti ironie e omissioni che colpiscono sia la genealogia che l'eziologia. Basti pensare al fatto che vere e proprie sequenze genealogiche sono rare nella lunga parte «greca» dell'*epos*, mentre compare con scrupolosa (anch'essa ironica) evidenza una lista genealogica romano-

¹ Su questo aspetto è importante il lavoro di J. Farrell, *Ovid the mythographer* (in corso di stampa), di cui anticipo alcune osservazioni. Ved. anche, per somiglianza di impostazione nell'analisi di un caso particolare, A. Zissos – I. Gildenhard, *Ovid's «Hecale»: deconstructing Athens in the Metamorphoses*, «JRS» XCIV 2004, pp. 47-72.

italica, quella dei re Albani¹. Si tratta, non a caso, di un equivalente romano delle laboriose liste regali tipiche dell'erudizione storico-mitologica greca, ma non solo di questo: la lista, a differenza delle altre, non fa solo da ponte tra il passato eroico e il presente comunitario, ma funziona anche come *pedigree* dell'unico personaggio ormai decisivo per lo stato di cose presenti: Cesare-Augusto. Ironicamente, si tratta della più fantasiosa e impoverita fra le liste regali, là dove gli alberi genealogici di Eraclidi ed Eacidi erano stati invece affollati di miti e memorie leggendarie, e buoni fornitori di questo vorace narratore epico.

Si è notato sinteticamente che nel mito greco c'è più interesse per le origini delle varie comunità elleniche che per l'origine dell'intera razza umana²: Ovidio dipende quindi da una costruzione del passato da cui deriva il particolare valore di essere, ad esempio, Tebani o Arcadi, Ateniesi o Spartani, con il vantaggio di potersi immaginare, in quanto Greci, come un po' tutti imparentati. Nel racconto di Ovidio, questa continuità genealogica viene sommersa, o si blocca in quadri di stupro e metamorfosi a cui non segue alcun esito «generativo», tale da bilanciare un poco la crudeltà di certi eventi. Viceversa, il movimento complessivo del racconto dalla Grecia a Roma non si incarica affatto di spiegare *chi siano e da dove vengano* i cittadini romani del nuovo impero; viene solo offerta una visione, peraltro ironica, della continuità genealogica da Venere ad Augusto. I Greci sono in qualche modo tutti parenti: i Romani sono definiti soprattutto dalla loro appartenenza a un impero mondiale che ha origini divine, e che finisce col monopolizzare l'idea stessa di metamorfosi.

In questo quadro si possono armonizzare parecchie delle anomalie che abbiamo notato in ambiti diversi: il disinteresse per una

¹ XIV 609-23: Enea, Ascanio, Silvio, Latino, Epito, Capeto, Capi ... anzi, precisa Ovidio, in realtà prima Capi, poi Capeto, Tiberino, Remolo, Acrota, Aventino, Proca. Per un altro tipo di ironia, non rara nei rapporti di Ovidio con il principato, questa lista di re dipende tutta dal nome del figlio di Enea che *non* è capostipite del ramo «giulio», Silvio e non Ascanio-Iulo.

² Cfr. R. Buxton, *The complete world of Greek mythology*, London 2004, p. 60. Su genealogie ed etnicità in Grecia arcaica e classica ved. p. es. J. Hall, *Ethnic identity in Greek antiquity*, Cambridge 1997.

spiegazione del mondo basata sulle origini degli dèi e dei loro poteri, come si vede nel trattamento di un modello quale la *Teogonia* di Esiodo; la scomposizione delle genealogie eroiche, come documentato dalla riscrittura aggressiva di modelli quali il *Catalogo delle donne* esiodeo e i testi mitologici greci (attidografi, cronografie, manuali mitologici); la perdita di interesse per eziologie e localizzazioni, quali erano proposte sia da Nicandro sia dal celebrato modello degli *Aitia* callimachei; l'ironia che colpisce spesso, in modo autoriflessivo, demarcazioni e confini temporali, divisioni in grandi blocchi narrativi e confini di libro, cioè tutto quello che serviva ai trattati greci per portare ordine e organizzazione nel materiale mitologico¹. L'effetto cumulativo non è apparso evidente a molti studiosi solo perché a noi moderni europei il risultato maggiore del poema sembra essere il perpetuarsi in altre lingue e culture di una tradizione ellenica. Questa sopravvivenza è, dopotutto, il presupposto stesso della cultura classica, cioè greco-romana, nell'Europa moderna, e l'ispirazione dei dipartimenti di filologia classica in cui la ricerca continua a essere ambientata.

D'altra parte, la visione convenzionale del poema come apogeo del processo di ellenizzazione della cultura romana non è in contraddizione con la linea che abbiamo seguito fin qui. L'idea di un poema ellenizzante è la risposta a un'altra importante condizione e costrizione culturale, necessaria per lo sviluppo della nuova opera. L'ellenizzazione, a Roma, era sempre stata una pratica, e a volte un mito, che trae spinta da un processo di competizione interna. Per quanto diversi tra loro, tutti gli autori, da Livio Andronico in poi, e senza escludere Catone o Ennio o Catullo, hanno puntato il proprio prestigio culturale o estetico sulla capacità di dare nuovi indirizzi e nuove forme di controllo al processo ellenizzante. In questa prospettiva, Ovidio è un continuatore della competizione repubblicana: il suo poema offre di più dei predecessori come «capitale culturale» greco, e fa apparire i predeces-

¹ Per quest'ultimo aspetto ved. p. es. Fowler 2000, pp. 258-9 (confini di libro); Barchiesi 1994, pp. 246-7 (autoriflessività, transizioni sottolineate in modo ambiguo, immagini di ordine non lineare o non segmentabile, come il labirinto, il fiume Meandro, l'arcobaleno), e le precisazioni di L. Morgan, «JRS» XCIII 2003, pp. 66-91.

sori come insufficientemente ellenizzati¹; l'operazione, come abbiamo visto, comporta una riscrittura attiva e aggressiva dei modelli greci. Il segno di questa riscrittura sta nel trattamento del tempo e dello spazio; il segno complementare dell'ellenizzazione si legge invece nel trattamento ironico che viene riservato al modello dell'*Eneide* virgiliana. Proprio quando il nuovo poema si misura con l'*Eneide* come «mito di fondazione» del passaggio dalla Grecia a Roma, la storia si affolla di personaggi greci, vaganti fuori contesto, o mostruosi e paradossali, che contendono a Enea il primato sul passaggio a occidente e distraggono il lettore: Glauco, Circe, Scilla, il compagno di Ulisse, Diomede, più tardi Ippolito-Virbio e Pitagora. Il poeta non ha bisogno di una dominante virgiliana e romana perché è lui stesso l'arbitro del passaggio dalla Grecia al nuovo mondo latinizzato.

Moralità e giustizia

L'espulsione dell'immaginario cristiano medievale dalla ricezione del poema, processo che caratterizza la prima età moderna in Europa, ha come conseguenza non solo l'indebolirsi di modi di lettura allegorici (che comunque rientreranno per altre vie) ma anche quella di occultare possibili letture del poema in chiave di «moralità» anche solo implicita. Dato che di norma questi cambiamenti vengono vissuti in modo quasi automatico dai lettori moderni², vale la pena di interrogarsi non solo su quanto è stato rivelato, ma anche su quello che si è perso in questa trasformazione.

Da qui si è sviluppata una certa immagine di Ovidio come autore cinico, mondano, frivolo e amorale: un'immagine che ha alienato certi lettori ma ne ha conquistati altri, permettendo ad esempio un recupero del testo in ambienti decadenti e postmoderni. Le parole chiave sono a questo punto «l'arte per l'arte» e il distacco dell'immaginario dalla morale. Se si guarda alla realtà contemporanea, i

¹ Limpido quadro d'insieme in Hinds 1998, pp. 52-83.

² Il commento di Anderson è tra le poche letture moderne dell'opera che tenti di tenere viva una sorta di vigilanza morale sul racconto e i suoi personaggi.

fattori che continuano a tenere vivo un interesse per l'opera sono non tanto queste poetiche, quanto la presenza di tendenze della vita materiale e della tecnologia, che sembrano (per quanto possa apparire anacronistico) ricollegare la metamorfosi ovidiana a un mondo ultramoderno, più che solo moderno. Sono tutte tendenze che hanno a che fare con le trasformazioni e correzioni del corpo e dell'identità individuale: chirurgia estetica, droghe e psicofarmaci, intelligenze artificiali, realtà virtuale, ingegneria genetica, clonazione, manipolazione dell'immagine, biotecnologie. (Può sembrare un patetico tentativo di sollecitare interesse per il testo di cui mi occupo, ma non sarebbe difficile indicare almeno un episodio ovidiano che faccia da mitologema per ognuna di queste innovazioni.) Se questo è, per ora, il nuovo contesto per la ricezione del poema, conviene fermarsi a riflettere un attimo: non sembra che le questioni sollevate dalla nuova interazione fra umano e artificiale siano destinate a una totale eclissi dei problemi morali. Se dovessi scommettere su una categoria di intellettuali moderni che avranno in futuro qualche motivazione propria per rileggere Ovidio, azzarderei gli studiosi di bioetica.

In realtà, l'esilio della morale dalla fruizione del poema potrebbe essere stato prematuro. La metamorfosi cambia significato, per scelta dell'autore, a seconda della prospettiva narrativa: può essere vista dalla parte dell'agente, di solito una divinità, o dalla parte del paziente, di solito una creatura umana. Nel primo caso, può nascere un senso di complicità, che è un effetto corrosivo ad esempio nei racconti di violenza sessuale; nel secondo, ansia, quando ci allineiamo come lettori con la vittima di un potere arbitrario. La visione si complica anche se partiamo dallo statuto degli dèi nel racconto. Nella prima parte del poema prevalgono interventi divini che seguono una logica di violenza sessuale, punizione, vendetta, o sanatoria, in qualche caso di pietà non sempre benefica – ma emergono poi storie come quella di Tereo, in cui il desiderio e il principio attivo sono esclusivamente umani, e la metamorfosi si presenta come punto di rottura di un equilibrio insostenibile. Gli dèi detengono il principio di auto-trasformazione, possono impersonare o naturalizzarsi (Giove, Mercurio), ma ci sono anche esseri mutanti e personaggi umani che cercano di

valicare i confini dell'identità e perfino del reale. Come avviene nella tragedia greca, dove gli umani non solo agiscono o subiscono ma si interrogano, nell'azione del poema sono già inseriti principî di ermeneutica e valutazione morale¹ che contrastano con la varietà incontrollabile dei casi e delle contingenze.

In effetti, in tutta l'opera vengono violati – ma anche presupposti, provocatoriamente – i due principî di responsabilità che Platone (*Resp.* 379a-383c) aveva posto alla base di una città ideale: la nuova legge vieta di dire – in particolare, vieta ai poeti di dire – che gli dèi a) sono ingiusti b) possono mutarsi a piacimento e vogliono mutarsi a piacimento. La questione è stata vista di solito dal punto di vista del decoro nella rappresentazione del divino, e delle restrizioni che il genere letterario poneva al narratore². Ma non è vietato chiedersi perché il poema, nonostante tutto l'ingenuo umorismo e la dissacrazione che vi circola, non ha posto una moratoria su questo proliferare di dubbi morali, che coinvolgono sia i personaggi sia il narratore e vanno poi a incidere sulla problematica distinzione tra fantastico e reale. (Come si è visto, la moralità della metamorfosi sembra per gli autori greci l'ultima delle preoccupazioni.) Una conclusione, almeno provvisoria, è che l'antropologia di Ovidio costruisce un mondo in cui non è più possibile vivere. In un mondo in cui l'identità individuale non è stabilmente garantita, si può smettere di credere alle leggi. D'altra parte ogni azione è potenzialmente colpevole, in un mondo in cui non solo l'animale può essere reincarnazione, che sarebbe pitagorismo regolare, ma anche l'albero può essere cosciente e capace di soffrire³. Quanto dire che neppure il piacere estetico sprigionato dalla poesia sembra avere tacitato la possibilità di una lettura più responsabile.

¹ Cfr. Feeney 1991 (il più ricco fra gli studi sul rapporto fra epica e rappresentazione del divino).

² L'analisi di Heinze 1960 (1919), pp. 382-5 sulla dignità divina preservata da Ovidio dimostra solo che egli conosce queste restrizioni; ci sono tuttavia numerose infrazioni volontarie al «decoro epico» nella rappresentazione del divino.

³ Kilgour 1991, p. 28.

Stile, genere, carriera

Il poema è metamorfico non solo nel soggetto ma anche nello stile¹; va fatta però una differenza: Ovidio ha creato comunque uno stile unitario, nel ritmo (veloce e leggero, piuttosto uniforme a contrasto con la costruzione sinfonica di Virgilio), nell'uso della voce narrante, nell'adattamento della sensibilità elegiaca, nelle tendenze del lessico, anzi è sorprendentemente unitario nelle scelte metriche e lessicali: quello che è metamorfico è il potere di riadattare modelli e generi differenti, lasciandone solo accennata la diversa matrice stilistica. Si è detto perciò che il poema è «un'antologia di generi»², una buona definizione, nel senso che la presenza di certi registri travalica l'allusione a un testo specifico e si fa riferimento «di genere» (bucolico, elegiaco, innico, epigrammatico), ma forse è una definizione un po' statica. Certo, non si può mettere limite al virtuosismo del narratore, che si apparenta via via con epica, elegia d'amore, lirica, tragedia, epigramma, bucolica, piccolo epos neoterico, poesia didascalica, declamazione, commedia, mimo, inno, favola, catalogo, paradossografia, annalistica, epistola, epillio e lamento funebre (per citare solo qualche esempio). Ma è importante cogliere il significato dinamico di questo gioco di registri e di generi: la voce unica e coerente del narratore passa da un registro all'altro secondo una logica spettacolare³, con un costante richiamo alle esigenze del racconto.

Se si guarda all'epica eroica come norma, è importante la fusione di ciò che l'epica tiene separato: nella poetica omerica, l'eroe domina l'azione, e la similitudine è uno spazio dedicato all'animale o alla natura. In questo poema, la barriera che separa gli eroi dalla natura non è formale ma tematica. A ogni dato momento, in un crescendo di tensione, i personaggi che agiscono possono trapassare nel mondo naturale, e la narrazione si può apprendere in descrizione. Se si guarda all'elegia, anche qui si tratta di un riferimento importante, che però dà luogo a un effetto di sorpresa para-

¹ P. es. Segal 1991, p. 10.

² Kenney 1986, p. XVIII.

³ Sul poema come «esibizione» resa unitaria dal rapporto tra voce narrante e pubblico ved. Barchiesi 2001, p. 49; Wheeler 1999.

dossale: mentre, rispetto all'epica viene trasgredito il confine tra azione eroica e similitudini animali, rispetto all'elegia si trasgredisce il confine tra sensibilità «moderna» ed *exempla* mitologici: i poeti elegiaci d'amore (Catullo, Propertio) usavano micro-narrazioni o immagini mitologiche come *exempla*, ora invece è la sensibilità elegiaca che satura il racconto e stinge sugli *exempla* che si animano, e la personalità del poeta elegiaco, espulsa dalle convenzioni epiche, rientra «dall'interno».

Se l'epica e l'elegia si sono dimostrati fondamentali per le letture del poema in chiave di genere letterario¹, ci sono anche, come vedremo fra poco, dei generi non letterari da tenere presenti: i generi dello spettacolo, della *performance* e della cultura materiale. Prima, però, conviene accennare ad altri generi che sono fondamentali per l'epica ovidiana. Il primo è la tragedia. Nel momento in cui il teatro romano affronta una complessa transizione², l'epos di Ovidio si offre come sbocco a tutta la tradizione della tragedia greca e latina. Più che analizzare singole riprese e riadattamenti³, è utile limitarsi a una riflessione generale. Le dimensioni del poema sono tali da proporre una sorta di lettura globale e comparativa dei vari miti tragici che vi sono incorporati. L'effetto è notevolmente «moderno» perché presuppone lettori che siano da un lato spettatori abituati alla scena (come lo sono i lettori ideali dell'*Ars poetica* di Orazio) ma dall'altro anche, appunto, lettori di testi tragici, che abbiano consuetudine con l'effetto cumulativo che nasce dai *corpora* di autori quali Sofocle o Euripide. Secondo una dinamica che è già importante nella poesia ellenistica⁴, la nuova poesia narrativa provoca il confronto non solo con mo-

¹ I capitoli principali della discussione sono Heinze 1960 (il saggio era apparso nel 1919), Otis 1970, Knox 1986, Hinds 1987.

² Prima di transitare dall'elegia all'epos, il poeta aveva mostrato interesse per un recupero del teatro tragico con il suo unico capolavoro perduto, la *Medea*.

³ Alcuni episodi importanti, che saranno documentati nel commento, sono le riprese contenute nelle storie di Fetonte, nell'intero ciclo tebano dei libri III-IV, nei miti di Andromeda, Tereo, Meleagro ed Ecuba. Una trattazione complessiva degli intertesti tragici di Ovidio sarebbe oggi un progetto utile.

⁴ Lo ha notato a proposito degli *Inni* di Callimaco S. Heyworth, in M.A. Harder et alii, *Callimachus II*, Groningen 2004, pp. 156-7.

delli individuali di tragedia, ma con l'esperienza di confrontare e contrastare un gran numero di testi tragici recepiti in forma di libro. Questo tipo di esperienza provoca una riflessione morale che ha qualcosa di vertiginoso: una folla di personaggi si misura con la propria ascesa e caduta, o con la propria caduta e salvezza, mentre cresce l'interrogativo sui rapporti di giustizia e di violenza che legano insieme il mondo umano a quello degli dèi. La continuità narrativa del poema porta il lettore a comparare i destini che le singole opere tragiche tengono in certa misura separati, e a rivisitare il rapporto tra azione umana e dominio divino. In questo senso appare difficile negare alle *Metamorfosi* una dimensione morale che trova il suo limite solo nella dissoluzione fantastica operata dalle metamorfosi conclusive.

L'altro filone che merita di essere tenuto presente è quello dell'inno. La critica ha messo in luce più volte l'importanza di modelli greci che si inquadrano nel genere dell'inno, ma lo ha fatto di solito limitandosi a singoli episodi. È possibile allargare il discorso¹, se si tiene presente una premessa generale. Il tipo di narrazione preferito da Ovidio comporta un intreccio di azioni umane e divine che può essere in genere paragonato a quello dell'epos omerico e virgiliano. Ma l'attenzione portata al mondo degli dèi, alle loro motivazioni e psicologie, e persino alla loro vita quotidiana, va spesso oltre lo spazio loro attribuito nei poemi di gesta eroiche. Si capisce quindi che Ovidio, soprattutto nei libri iniziali della sua opera, fosse interessato all'inno come lo vediamo testimoniato nella raccolta degli *Inni omerici* (e più tardi in Callimaco): un genere di poesia narrativa che ha il compito di definire e testimoniare le storie individuali e i campi d'azione delle singole divinità. In Ovidio, non solo il narratore, ma anche gli dèi, che sono instancabili

¹ Allo stato attuale sono state riconosciute ad esempio estese imitazioni dagli inni omerici a Demetra, ad Apollo, a Ermes, e altri ancora: per una breve rassegna, con osservazioni di metodo, ved. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999 (anche per la possibilità che Ovidio conoscesse non solo gli inni presi singolarmente, ma anche la silloge: è naturale pensare che l'esistenza di una raccolta stabilizzata avesse conseguenze per la ricezione di quei modelli); Y. Syed, in A. Barchiesi et alii, *Rituals in ink*, Stuttgart 2004, pp. 99-113.

nel promuovere e rivendicare le proprie prerogative, sembrano avere accesso a una sorta di repertorio teologico che ha già in sé la funzione del celebrare e dell'ammonire. Anche qui, insomma, come nel caso della tragedia, la caratteristica seriale e cumulativa del procedimento epico ha conseguenze interessanti per il modo con cui un'intera tradizione «di genere» viene riassunta e trasformata.

Importante, e contraddittorio, è anche il rapporto che si instaura con l'epos didattico di Lucrezio. Ovidio evoca il linguaggio scientifico del materialismo in contesti paradossali che hanno bisogno della precisione visionaria di Lucrezio ma non ne rispettano i presupposti dottrinari. Già Virgilio usa Lucrezio in modo conflittuale, restaurando attraverso un sublime linguaggio lucreziano le visioni apocalittiche che Lucrezio aveva combattuto¹, ma qui l'effetto è più surreale e a volte «freddo»: non si tratta, come in Virgilio, di restaurare un fantastico che crea anche paura e dolorosi dubbi, ma di far convivere «a freddo» scelte alternative. Il mondo delle metamorfosi è ironico e consapevole delle illusioni che crea, spesso in un gioco di nomi, apparenze e assenze², e la presenza di Lucrezio tiene aperta la possibilità alternativa di un'analisi scientifica dei fenomeni naturali.

Ambivalente è anche la ricezione di un filone poetico che non ha una vera e propria etichetta antica, quello che noi tendiamo a indicare come «epillio». Tra i modelli di singoli episodi, hanno una presenza molto significativa epiche «brevi», ellenistiche o neoteriche, quali l'*Ecale* di Callimaco, il carme 64 di Catullo (l'unico di questi testi a esserci pervenuto: per gli altri si tratta di frammenti e di congetture ricostruttive), l'*Io* di Calvo e la *Zmyrna* di Cinna. Una parte di questa tradizione è confluita in un famoso passo della sesta egloga di Virgilio (31-86), di cui spesso si è detto che presenta il più preciso antecedente del progetto ovidiano³. Virgilio adombra in pochi versi una sorta di cronaca favolosa che

¹ Ved. p. es. Hardie 1986; M. Gale, *Virgil on the nature of things*, Cambridge 2000.

² Rosati 1983; Hardie 2002b, *passim*.

³ Cfr. Otis 1970, pp. 48-9; Knox 1986, pp. 10-4.

parte dalle origini del mondo e abbraccia alcuni miti di passione e di trasgressione: l'impianto grandioso, sia pure ironicamente miniaturizzato in Virgilio, fa pensare a Ovidio, e l'assorbimento di un certo tipo di miti greci presuppone la poetica neoterica. È difficile dare un quadro riassuntivo di questi rapporti, ma forse si possono far notare due coincidenze generali. Da questa tradizione Ovidio sembra aver ripreso un certo modo di rendere presente il mito, come pure di distanziarlo. Per il primo aspetto, basta dire in breve che questi «epilli» si distinguono per la resa patetica della vicenda e per lo sviluppo di istanze soggettive, ad esempio attraverso lo sviluppo di monologhi e discorsi emozionali, l'attenzione verso le donne e la vita privata, la ricerca di psicologie non convenzionali. Per il secondo, che in parte è antitetico al primo, ciò che più sembra interessare a Ovidio è il trattamento del tempo tipico di questa tendenza della poesia narrativa. Se si guarda ad esempio al carme 64 di Catullo, di cui è nota l'intera struttura, possiamo vederlo come una sorta di distorsione del tempo mitico: i rapporti tra passato e presente e la visione dell'età eroica sono volutamente distorti e problematizzati. Ovidio riprende questa ricerca artistica su una scala incomparabilmente più vasta. Le distorsioni temporali devono convivere con un impianto di tipo cronachistico, anche se paradossale. Le digressioni, che nell'epillio si ribellano alla gerarchia narrativa tradizionale, sono ormai difficilmente distinguibili dalla linea principale del racconto, dato che non esiste più una distinzione operativa tra ciò che è essenziale e ciò che è incidentale: il narratore trova spazio per catalogare i nomi di tutti i cani di Atteone (o almeno per trentasei), ma dedica solo un esametro alla fondazione di Roma. Il rapporto di Ovidio con le sperimentazioni dell'epillio è particolarmente importante perché il suo poema non opera affatto un taglio netto con le grandi strutture dell'epos tradizionale: anche per questo il suo poema si propone come una *summa* di tutta la poesia precedente, anche e soprattutto quando il rapporto con la tradizione genera contraddizioni e asimmetrie.

Per sintetizzare, la poetica di Ovidio presuppone un sistema dei generi già formato e stabile: è data per acquisita la formazione di una letteratura romana che ormai compete con la canonicità

dei modelli greci¹. Ovidio è il primo poeta latino canonizzato che non dichiara e non insinua di essere un «nuovo Omero» (nuovo Alceo, Callimaco, Menandro, Teocrito, Esiodo) – se mai il suo programma suona come un «posso competere alla pari» con una pluralità di altri autori, e indica poi, al limite, Virgilio, non un greco, come parametro di successo letterario. Inoltre, in tutta la sua opera, Ovidio si distingue per essere il primo poeta romano che coltiva un rapporto diretto con il vasto pubblico dei lettori² senza passare attraverso patroni o cerchie ristrette di destinatari selezionati.

L'importanza storica del poema non è disgiunta dal posto che occupa nella carriera poetica dell'autore: anzi, l'idea stessa di carriera poetica è in buona parte un'invenzione ovidiana, dipendente da Virgilio e Orazio, ma più autoconsapevole nel suo organizzarsi di opera in opera. Dinamicamente, Ovidio costruisce una carriera di tipo virgiliano. La sequenza *Bucoliche* – *Georgiche* – *Eneide* viene imitata e parodiata nella progressione da opere «leggere» a tema amoroso, *Amores* e *Heroides*, verso un poema didascalico, l'*Ars amatoria* completata dai *Remedia* (cioè quattro libri che rispondono ironicamente alle *Georgiche*), sino a un'epica matura che è la prima anti-*Eneide*. La poesia dell'esilio innova la sequenza ascendente, e fornisce alla letteratura europea un esempio di «decadenza» che si può vedere come alternativa al *cursus honorum* canonizzato.

¹ M. Labate, «Da Catullo a Ovidio: forme della letteratura, immagini del mondo», in A. Schiavone – A. Momigliano (edd.), *Storia di Roma* II 1, Torino 1990, pp. 923-65, in particolare pp. 960-2.

² Come emerge dalla discussione sistematica di M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari 1995.

Retorica poetica

Il grande *topos* di Ovidio poeta decadente si alimenta soprattutto in funzione del ruolo che la retorica assume nel suo lavoro poetico. Solo in poche fasi della fortuna di Ovidio l'importanza della retorica è stata assunta come valore positivo e abilitante. Sembrano maturi i tempi per accettare il ruolo della retorica senza sminuirlo, o vederlo come un prezzo da pagare, il frutto di un'educazione costrittiva. Se abbiamo imparato a capire l'estetica della formularità omerica, non dovrebbe essere difficile accettare che la retorica è costitutiva della cultura romana: l'articolazione retorica del discorso è una necessità dello stile ma anche del pensiero, come lo è la ripetizione nel lessico omerico. È vero, la declamazione fornisce a Ovidio un catalogo di perversioni che corrisponde esattamente ai suoi temi preferiti. Ma è altrettanto importante capire che il sistema retorico su cui è basata la declamazione non era solo una collezione di casi-limite e di pittoresche esagerazioni¹: si trattava di un sistema di costruzione del discorso che era pianificato sin dalla prima educazione e che aveva come obiettivo di insegnare a impersonare qualcun altro da sé per poi potenziare e disciplinare le capacità di comunicazione e persuasione dell'individuo. Va solo aggiunto che in tutto il poema la pratica del discorso persuasivo è tematizzata auto-ironicamente come fallimento: i personaggi che esercitano l'arte verbale a scopi pratici sono condannati alla sconfitta o all'equivoco, con la significativa eccezione dell'individuo che fa da testa di ponte per l'infiltrazione della retorica nell'*epos*, Ulisse².

Per Ovidio, a dimostrazione di quanto profonda sia questa dimensione del linguaggio, esiste una retorica anche a livello narrativo: le storie, fra loro, entrano in relazione di trasformazione re-

¹ Cfr. p. es. D.A. Russell, *Greek declamation*, Cambridge 1983, pp. 1-3 (anche sui limiti della prospettiva che Seneca retore ci fornisce).

² Sul fallimento della retorica come grande tema ovidiano cfr. Tarrant 1995. A. Barchiesi, «Poeti epici e narratori», in G. Papponetti (ed.), *Metamorfosi*, Sulmona 1997, pp. 121-41, osserva che tra tutti i narratori del poema (e sono parecchi) hanno successo solo quelli che non si prefiggono un risultato di vantaggio immediato, con una forte accentuazione del «dilettevole» rispetto all'«utile», e una contraddizione fra piacere di narrare e pratica oratoria.

torica, e il principio della variazione retorica si estende oltre il livello della frase, governa i rapporti tra una storia e un'altra. Una storia, rispetto a un'altra, può porsi come metonimia e metafora, sillessi, zeugma, poliptoto, aposiopesi, ellissi¹. Ellissi, perfino: fra le tante storie tebane del libro III, una, famosa, brilla per la sua assenza: quella di Edipo re. Eppure le due grandi metamorfosi che concentrano l'interesse nella parte centrale del libro sono la storia di uno che sarà felice se non conoscerà sé stesso, e la storia di uno che scopre a sue spese come gli dèi non distinguono la colpa dall'errore. Narciso e Atteone si dividono fra loro la parte di Edipo, che compare solo per ellissi, ma continua a esercitare il suo potere funesto su Tebe.

L'altra via maestra per il recupero della retorica² si è rivelata il confronto fra la metafora e la metamorfosi. Per la sua affinità con la figura retorica della metafora, la metamorfosi permette di passare ciclicamente dalla forma al contenuto alla forma (anche in questo senso con notevole serietà lucreziana!) e non tratta solo di eziologie ma di analogie.

Arte e spettacolo nel paesaggio epico

Se si decide di leggere il testo nell'ambito della cultura romana, le analogie che più colpiscono sono quelle con la civiltà dello spettacolo pubblico³ che pervade la Roma di Augusto. Queste analogie si possono vedere a molti livelli. Quasi nessun critico negherebbe che il gusto per la visualità e lo spettacolo che pervade il poema, e che è

¹ Cfr. Hopkinson 2000, pp. 5-6.

² Cfr. l'importante studio di E. Pianezzola, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, confluito in Pianezzola 1999, che prende le mosse dal recupero e dalla versione italiana (prima versione in una lingua occidentale: due diverse traduzioni in «Lingua e Stile» IV 1969, pp. 53-68, e in R. Faccani – U. Eco [edd.], *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano 1969, pp. 131-50) di uno studio sfuggito a molti antichisti del formalista russo Jurii Scevlov; importante anche Hardie 2002b, che rivisita la questione in un contesto esplicitamente postmoderno invece che strutturalistico.

³ Per una visione più ampia della dimensione spettacolare ved. Rosati 1983.

presupposto e coltivato nei suoi lettori, ha a che fare con lo sviluppo urbano delle arti visive nelle generazioni tra Catullo e Ovidio a Roma. Altrettanto intuitivo è leggere il poema alla ricerca di equivalenti verbali dello spettacolo, nelle sue forme collettive. Le grandi cacce di animali nell'arena ci rimandano alle belve zodiacali incontrate da Fetonte, alla lotta di Perseo col mostro marino, all'eroismo teatrale della battuta al cinghiale di Meleagro, alla confusione tra uomo e animale nell'orrenda centauromachia. La passione della corsa dei carri nel Circo trova un estremo e cosmico auriga nello stesso Fetonte. Ancora più efficace è forse l'analogia che si può intravedere se si confronta la più nuova tra le forme di spettacolo della Roma augustea, il pantomimo¹. Nel pantomimo, sceneggiature mitologiche già note, e spesso familiari attraverso il teatro «parlato», venivano rese in quadri mitologici dove la coreografia e l'espressione corporea, insieme alla musica, sostituivano la comunicazione poetica. La discussione più articolata (seppure molto posteriore) di questo genere teatrale, il trattato *Sulla danza* di Luciano, permette di intravedere non poche analogie con la poetica di Ovidio. La metamorfosi è grande protagonista tra i temi mitologici indicati da Luciano, e comunque una gran parte dei personaggi ricorrono anche in Ovidio. Il bisogno di espressività coreografica sembra importante per il tipo particolare di fisicità dinamica, emozionale, propria del racconto ovidiano. La frequenza di tematiche sessuali e transessuali connette il poema alla poetica «effeminata» ed erotizzata della danza pantomimica, spesso oggetto di attacchi moralistici. Infine, la smisurata competenza mitologica necessaria ai librettisti e agli impersonatori di pantomimo sembra quasi riecheggiare l'impianto del poema ovidiano: «fino dal caos e dalle origini prime del mondo, l'artista dovrà conoscere tutto, sino alla storia di Cleopatra l'egizia» (*de saltatione* 27).

L'ammirazione per monumenti e opere d'arte è una costante che neppure richiede esempi: connette insieme personaggi e lettori del poema. Si possono però, se si guarda all'arte figurativa, fare

¹ Spunti importanti in Galinsky 1996, pp. 265-6; T. Habinek, in Hardie 2002a, pp. 52-3.

osservazioni più dettagliate e scoprire prospettive che portano in direzioni diverse. Se si parte dal paesaggio, che è una forza attiva nel poema e non solo uno sfondo decorativo, si possono stabilire collegamenti con quanto è noto dalla pittura pompeiana. Nell'evoluzione degli stili pittorici, in rapporto con l'architettura domestica, si notano pannelli separati con richiami impliciti fra l'uno e l'altro (garantiti dalla competenza mitologica dei fruitori) ed equivoci illusionistici che vanno a crearsi tra inserti e cornici, fra elementi decorativi interni ed esterni al singolo «quadro». È chiaro allora che le strategie narrative del poema, con quadri mitologici staccati ma uniti da transizioni paesaggistiche, possono richiamare le tecniche di ambientazione della pittura negli spazi privati, e il gusto per simmetrie e variazioni stabilisce analogie tra programmi narrativi e programmi figurativi. La dinamica del racconto, nella sua mobilità da un «quadro» all'altro, può essere compresa meglio se si guarda all'importanza che il «percorso» assume negli studi attuali di arte romana, una dimensione potenziata dai nuovi strumenti di visione cibernetica e persino di realtà virtuale (sviluppi tecnologici tutt'altro che estranei alla permanente voga di Ovidio).

Di altri sviluppi della pittura siamo troppo poco informati: si direbbe che il gusto per la visione dall'alto e la frequente comparsa di personaggi volanti (Mercurio, Perseo, Medea, Dedalo) sia una semplice predilezione ovidiana, ma la recente comparsa di una veduta di città al colle Oppio¹ suggerisce l'esistenza di una tradizione antica della veduta «a volo d'uccello», che aiuterebbe a inquadrare questa dimensione viva in modo meno avventuroso. Tutto il discorso comparativo è di certo destinato a discussioni più articolate².

Ancora più promettente è un esame, anche sintetico, dello spazio visivo che più di ogni altro fa da contraltare all'immaginario poetico di Ovidio: il giardino di sculture, in villa, o in parchi urba-

¹ Il ritrovamento è analizzato da E. La Rocca, in E. Fentress (ed.), *Romanization and the city*, «JRA» Suppl. XXXVIII 2000, pp. 57-71.

² Un crescente grado di integrazione tra studio della pittura e della poesia romana emerge p. es. dai lavori di E.W. Leach, *The rhetoric of space*, Princeton 1988; *The social life of painting in ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge 2004.

ni attentamente pianificati¹. È importante capire che il giardino con sculture serviva da contesto materiale proprio per il tipo di immaginazione mitologica che sorregge l'intera poetica di Ovidio. La letteratura forniva sceneggiature mitologiche in cui identificarsi; paesaggi pianificati artificialmente offrivano scene in cui ambientare le stesse storie. Ninfe insidiate tra i cespugli, dee bagnanti seminude, eroine incatenate alla roccia; Odisseo avventuriero nella grotta minacciato dal Ciclope, gallerie di guerrieri tramutati in statue, Ino che sta per tuffarsi in mare. In Ovidio, queste due funzioni della cultura mitologica, lo spazio e il racconto, entrano in relazione reciproca, ma la relazione è altrettanto fondamentale per la cultura visiva dei *flaneurs* romani.

Paesaggi naturali possono essere visti come prodotti di grandi azioni mitiche, sorta di monumenti naturali a storie che vi si incorporano – un'isola che era un masso scagliato da un dio o un eroe, un picco roccioso con una fonte che era una donna in lutto, un ruscello che era un tenero fanciullo. Paesaggi possono essere associati con monumenti che ne rendono illustre la genealogia: la lupa di bronzo nella grotta del Lupercale a Roma, la statua di Eracle sul monte Eta. Tutto questo è Ovidio ma è anche la cultura di autori come Pausania o certi retori di età imperiale. Il poema testimonia la trasformazione di spazi naturali in luoghi speciali: alcuni di questi luoghi sono ormai, al tempo di Ovidio, monumentalizzati in attrazioni turistico-religiose. In entrambi i casi, un racconto autorevole si attacca a un luogo e aiuta a riconoscerlo e celebrarlo.

Ma a un altro livello, ancora più elementare, questo strano poema epico è un vero catalogo dell'intera cultura materiale dell'impero. Tra materiali, manufatti e beni di consumo, nessuno manca all'appello², e di alcuni viene celebrata la genealogia mito-

¹ Per questo tipo di analogia siamo debitori all'opera della storica dell'arte e della cultura romana A. Kuttner, di cui è attesa una specifica pubblicazione riguardante Ovidio. Fra gli studi attuali della cultura visuale nel poema emerge il saggio di S. Hinds, «Paesaggio con figure», in Hardie 2002a, pp. 122-49.

² Forse non è un caso che nel poema siano meno favoriti di altri i materiali che la cultura romana considera ormai come primitivi o arcaici: terracotta e legno. La presenza dell'arte coroplastica in terracotta, tipica per gli augustei del passato etrusco-italico e romano-arcaico, sembra limitata all'analogia che si affaccia nella similitudi-

logica: coralli, ambra, lira, penne di pavone; statue di pietra, marmo e avorio, affreschi, fregi e *trompe-l'oeil*, metallurgia e cesello; giardinaggio, parchi e fontane, ville rustiche, rupestri e marittime; gallerie d'arte e porticati, archi, templi, scalinate, tombe, cenotafi, cammei, arazzi, tessuti e filati, bassorilievi, oreficeria, ricamo, architettura in mattoni e (persino) tubi per l'acqua, teatri, finestre, frontoni, grotte artificiali/naturali, altari, porte, atri e camere da letto, iscrizioni, navi, cocchi, ceste di vimini, piscine e soprattutto – grande spazio unificante per l'intero poema – il paesaggio con immagini. La vitalità illusionistica dei manufatti fa già pensare alle descrizioni del romanzo greco di impostazione retorica: (Achille Tazio, II 3, 2) «lo cingeva una ghirlanda di viti, che sembravano nascere dal cratere stesso. Grappoli d'uva pendevano tutt'intorno, e quando il cratere era vuoto erano verdi, ma a mano a mano che vi si versava il vino prendevano colore, e da acerbi diventavano maturi. Vicino ai grappoli era intagliato Dioniso a coltivare la vite col vino». È chiaro che il fascino particolare delle descrizioni di Ovidio sta non solo nella loro qualità ecfrastica, sia pure illusionistica, ma nella capacità di vedere il simulacro in corso d'opera, come prodotto del racconto, non solo come suo corredo inerte. Più in profondità, si nota che la dinamica della metamorfosi può produrre non solo statue definitive, come nei numerosi casi di pietrificazione, ma anche delle statue *temporaneae*, quando le torsioni dei corpi e la definizione dei contorni sono descritte in modo da annullare – ma solo per istanti irripetibili – il confine tra il personaggio e il simulacro artistico¹.

ne di I 78-83 (ved. la nota a I 82-3), non a caso quindi a proposito della più antica fra le metamorfosi umane, la prima creazione dell'uomo dall'argilla. La statua di Pico nella villa di Circe è un moderno simulacro marmoreo (XIV 313-5), non, come succedeva nel modello virgiliano, un «primitivo» idolo sbizzato nel legno (cfr. *Aen.* VII 177-92: antico legno di cedro per la statua di Pico che anticipa obliquamente il gusto ovidiano per le statue come celebrazione di metamorfosi). Cfr. anche gli arcaici idoli in legno (X 693-5) che vengono profanati dalla sessualità di due amanti.

¹ L'idea che l'umano si rimodelli sull'artificiale può sembrare uno sviluppo modernizzante o addirittura postmoderno della poetica di Ovidio, ma la tesi dell'essere umano come «statua temporanea» di sé stesso è stata di recente proposta come interpretazione della più tradizionale fra le cerimonie romane, il trionfo, da parte dello storico delle religioni Jörg Rüpke.

Queste statue transitorie, a volte impossibili da realizzare per lo stato dell'arte ai tempi di Ovidio, esistono solo nella temporalità del racconto, e fanno da provocazione a future generazioni di artisti rinascimentali e barocchi. A un altro livello ancora, la narrazione ovidiana presuppone non solo un mondo di simulacri, ma anche problemi di interpretazione artistica: come leggere le immagini, come motivarle e spiegarle, quali nessi fra arte e potere, fra rappresentazione e divinità, fra localizzazione e immagine. Il poema descrive e alimenta non solo lo sviluppo dell'arte e dell'estetica, ma anche l'interazione fra finzione e critica d'arte, un nesso che anticipa le sperimentazioni di Petronio, di Apuleio, e del romanzo greco di élite.

Potere, ideologia, ricezione

Diverso l'effetto di un altro tipo di storicizzazione: il tentativo di leggere l'opera alla luce della politica augustea. A molti il poema è sembrato un'opera di evasione nel mito greco, senza l'impegno politico che caratterizza l'epica virgiliana. Abbiamo già visto che il problema del rapporto fra «greco» e «romano» non è, peraltro, solo una questione estetica, a meno che non si voglia limitare la politica di un testo romano al puro e semplice rapporto nei confronti del potere imperiale. In ogni caso, si deve ammettere che questo epos non vuole offrire risposte costruttive paragonabili all'intenso lavoro storico dell'*Eneide* o di Tito Livio.

I rapporti del poeta con Augusto sono una fonte infinita di discussioni. Prima di tutto, si pone il problema se guardare al testo alla luce dell'esilio, come Ovidio stesso farà poco tempo dopo aver completato il suo epos. Sarebbe forse più corretto non farlo, dato che l'Ovidio dei *Tristia* ha un conflitto di interessi come interprete del suo stesso poema epico: ma è spinoso decidere quanto di anticonformista ci fosse già nell'*Ars amatoria* e nei *Remedia*: il proemio al mezzo di questi ultimi, dopotutto, è una sorta di sfida all'autorità e alla tradizione, che lascerà tracce importanti in scrittori come Boccaccio. Non sappiamo insomma se possiamo isolare l'Augusto delle *Metamorfosi* dalle istanze politiche che ri-

guardano i testi elegiaci di Ovidio. Si può argomentare che il poema epico per sua natura richiedesse un certo tipo di immagine del principato, una poesia celebrativa, ma va anche ricordato che pure in questo poema Ovidio non ha patroni né destinatari privilegiati. L'unica apostrofe diretta al principe cade in un punto un po' particolare del poema (I 204-5) quando si tratta della *pietas* dei suoi sostenitori opposta, con scarso tatto, alla minaccia dei cospiratori e degli oppositori. Il termine di riferimento qui è il Giove irato che punisce Licaone e distrugge la razza umana: la casa di Giove sull'Olimpo è come il Palatino augusteo, una bella iperbole, ma anche un paragone a doppio taglio: come si fa a dissociare l'elogio «Giove è come Augusto» dal suo logico complemento «dunque Augusto è come il Giove che ci mostra questo poema»? Si ribatte che il linguaggio dell'encomio ha le sue convenzioni, e che siamo noi, illusi dalle nostre ideologie progressiste, a cercare illusorie consolazioni in immagini fasulle di poeti sempre pronti a resistere al potere dominante. Una critica che coglie nel segno, ma il problema è che quando si comincia a storicizzare non si ha poi il diritto di porre termine alla discussione in modo unilaterale. Se è vero che l'encomio comincia a essere il modo obbligato di rivolgersi all'imperatore e di rappresentarlo, ne deriva forse che il linguaggio dell'encomio è ormai standardizzato e privo di sfumature? Tutto al contrario: nella cultura imperiale il panegirico, proprio perché non ha alternative, si carica di notevoli responsabilità. Ogni suo dettaglio può essere scrutato ansiosamente, ogni intonazione e sfumatura può essere indicativa, e il messaggio coinvolge non solo il destinatario imperiale ma anche un pubblico più vasto.

Altri cercano di risolvere il problema con una sorta di scorciatoia «generazionale»: Ovidio, si argomenta, è per nascita il primo letterato augusteo che non abbia sperimentato altro regime che quello di Augusto, con la tranquillità seguita alle guerre civili. Ma il principato di Augusto è un'epoca travagliata, sperimentale, carica di tensioni e improvvisazioni. Allo stato delle nostre fonti, non sapremo mai quante diverse posizioni e interessi si scontravano sotto l'egida dell'età augustea: ma non è un buon motivo per dedurre un'ipotesi di consenso già acquisito, né è un buon modo di

fare storia. La nervosa concentrazione con cui Ovidio si dedica nel finale del poema al tema della successione¹ e del rinnovarsi del potere è un buon esempio di come la letteratura augustea sia più interessante e meno preconfezionata della prosa di tanti suoi storici.

Se proprio si vuole usare un modello generazionale, converrebbe non limitarne l'importanza a una pura e semplice immersione nella «pace augustea». È vero infatti che esisteva per la generazione di Ovidio un orizzonte nuovo e particolare. Nato nel 43 a.C., il poeta è fra i primi Romani che crescono senza aver conosciuto altro potere che quello di Ottaviano. Per una anomalia di rara importanza storica, il fondatore del potere imperiale ne fu anche (sino ai tempi di Teodosio!) di gran lunga il più longevo detentore: quando il poema viene pubblicato, nell'8 d.C., il principe è più che settantenne e quattro o cinque su sei fra i cittadini dell'impero non possono ricordare altro tempo che il suo. Quando il futuro imperatore Augusto aveva sposato Livia nel 38 a.C., la coppia aveva rispettivamente venticinque e venti anni: in base alle aspettative di vita dell'epoca, su un totale di sessanta coppie di quell'età che si fossero unite in matrimonio in quell'anno, solo una poteva essere ancora in vita dopo cinquant'anni: nel 13 d.C., Augusto e Livia erano diventati precisamente quell'unica coppia². Sarebbe ancora più giusto dire che Ovidio appartiene alla prima generazione che ha sempre conosciuto Ottaviano e Livia: prima della metà degli anni 30 a.C., quando Livia e Ottavia si affacciano sulla scena pubblica, non esiste donna che abbia un'immagine ufficiale a Roma, consacrata da statue, iscrizioni, monumenti e apparizioni pubbliche. Non esiste «famiglia» o «casa» che detenga il potere. Prima di Ovidio non esisteva un modo sicuro e condiviso di misurare il tempo: la riforma giuliana del calendario entra in vigore giusto un paio di mesi prima della sua nascita. Non esisteva una vera attenzione per la rappresentazione dello spazio: cartografia e geografia hanno uno sviluppo quasi improvviso sotto Au-

¹ Cfr. P. Hardie, «Questions of authority», in T. Habinek – A. Schiesaro (edd.), *The Roman cultural revolution*, Cambridge 1997, pp. 182-98.

² Cfr. W. Scheidel, *Emperors, aristocrats, and the Grim Reaper*, «CQ» XLIX 1999, pp. 279-80.

gusto. Non esisteva una separazione tra attività militare e cittadinanza: solo nella generazione di Ovidio interi strati sociali della cittadinanza romana cominciano davvero a guardare la guerra dall'esterno, come un'attività delegata ad altri, non più legata in modo obbligatorio all'avanzamento sociale, di fatto lontana e marginale, destinata a rappresentazioni e rievocazioni simboliche. Se si vuole riflettere sul rapporto tra potere e consenso nell'epoca di Ovidio, conviene allargare lo sguardo a questi fenomeni di lunga durata: controllo su tempo e spazio, professionalizzazione della guerra, emergere delle donne in una dimensione pubblica. Questi cambiamenti a noi evocano idee di sicurezza e stabilità, ma si tratta di una tipica illusione retrospettiva. L'immagine del potere che viene proiettata dal poema metamorfico è tutto fuor che rassicurante.

Un'ambiguità non diversa nasce dal trattamento esplicito della dinastia e dalla legittimazione del potere di Augusto nel libro XV del poema. Nessun poeta augusteo era andato così avanti nell'appropriarsi di un linguaggio encomiastico tipicamente alessandrino per illustrare e mistificare la natura della presa di potere di Augusto. Corpi di illustri condottieri romani vengono traslati al cielo, o anime vengono divise dai corpi: divinità femminili come Venere manipolano corpi e anime con ambrosia profumata e danno vita a stelle comete che riprendono la tradizione tolemaica del catasterismo. Una sorta di femminilizzazione della grande politica romana¹ circola nel libro XV, in sintonia con allusioni a raffinati poemi di corte, opere di Callimaco, Bione e Teocrito. Si può vedere l'operazione di Ovidio come una sorta di modernizzazione dell'ideologia augustea, ma abbiamo buoni motivi di sospettare che una rappresentazione «tolemaica» del potere imperiale non fosse ancora bene accetta a molti: Augusto, per quanto ci è dato di capire delle sue strategie spesso mutevoli e a volte occasionali, non ha alcuna intenzione di presentarsi come l'equivalente di un monarca ellenistico, anche e proprio quando le sue innovazioni vanno oltre i riferimenti che il mondo greco gli può offrire.

¹ Cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 117-23.

Tanto vale allora ammettere che le ambiguità politiche del poema non sono risolvibili, non solo da noi, ma forse nemmeno dai suoi primi lettori. Conviene subito aggiungere che questo modo tutto politico di rappresentarsi l'ideologia è solo uno fra i tanti di leggere il poema. Ci sono altri modi, anche più importanti, di guardare all'ideologia in un'opera di finzione. Perché cercare l'ideologia solo nell'esplicita comunicazione politica? Se andiamo al di là di quello che il poema ha da dire esplicitamente su Augusto, conviene notare che l'intera trama è pervasa da un senso duro e oggettivo dei rapporti di forza¹: quasi tutte le storie fanno pernio su conflitti di potere e disuguaglianze di *status*; il narratore appare a volte potente e capriccioso come un dio o un sovrano, ma continua anche a ricordarci con intensità che il dire è funzione di rapporti di potere. La dimensione imperiale dell'opera va ben al di là dei pronunciamenti espliciti, e anche dell'autocoscienza del narratore: l'intera concezione delle *Metamorfosi* è resa possibile da un'idea di impero come spazio unificato, come tempo unificato, come appropriazione di altre culture (lo abbiamo visto già visto in dettaglio). La poetica di Ovidio risponde a questo orizzonte ideologico producendo una costante ambiguità nell'identificazione con i vincenti e le vittime: spesso discussa in termini politicizzati di Augusteismo e anti-Augusteismo, questa doppia lettura è una reale componente del mondo romano: esibizione di dominio e trionfo insieme a vulnerabilità, sofferenza e umiliazione. Effetti del genere sono dominanti nell'arte figurativa, in monumenti di vittoria, giochi del circo, spettacoli trionfali, sacrifici, in tutte le azioni condivise che fondano l'identità collettiva². Ovidio ha creato per questa

¹ Notevoli in particolare i risultati ottenuti da uno studio semiotico dei discorsi riferiti, che mostra come i rapporti di potere arrivino a influenzare le strutture di superficie della narrazione: A. Laird, *Powers of expression, expressions of power*, Oxford 1999.

² Non può essere vero che gli spettatori antichi fossero indifferenti alle sofferenze degli animali nel sacrificio, come se lo trovassero un atto automatico: basterebbe la similitudine di II 623-5 a illustrare (ved. anche la nota *ad loc.*) questa ovvia realtà. Sulla spettacolarità di giochi e sacrifici nella Roma augustea come contesto per capire la narrazione di Ovidio ved. l'importante studio di A. Feldherr, *Metamorphosis*

Roma di vincitori e vinti uno stile distintivo, in cui si partecipa tanto all'umiliazione e alla sofferenza che allo sfruttamento e al dominio, e gli interrogativi morali che nascono da questa duplicità possono essere sospesi o riattivati a seconda della scelta del lettore, o della sua situazione contingente: distaccato godimento estetico, o ansiosa cattività tra le maglie del racconto¹.

and sacrifice in Ovid's Theban narrative, «MD» XXXVIII 1997, pp. 25-55. Di Feldherr ved. anche il volume di prossima pubblicazione *Playing Gods: The politics of Ovid's Metamorphoses*.

¹ Questa duplicità caratterizza anche la rappresentazione della differenza sessuale nel poema: per un importante dibattito sul significato degli episodi di violenza sessuale nell'opera alla luce di diverse idee dell'identità maschile e femminile e dei modi di storicizzarle, ved. soprattutto Curran 1978; Richlin 1992, pp. 158-79. In sintesi estrema il poema è il testo antico che dà più spazio ai sentimenti e alle sofferenze delle vittime di stupro – non solo in scene riguardanti esplicitamente la violenza su donne e ragazzi, ma là dove in modo metaforico la metamorfosi si configura come predazione e dominio nella sfera erotica – e che, al tempo stesso, porta avanti una vera e propria estetizzazione di queste immagini. La contraddizione o ambiguità è tra i principali motivi che spiegano la fortuna di Ovidio nelle arti figurative dell'età moderna. Le sue interpretazioni, che insistono unicamente su ironia e autoriflessività, oscurano il fatto che i miti greci sono per i Romani in notevole parte «storie di identità sessuale» e possono essere vissuti a seconda dei contesti come perturbanti o ridicoli, ripugnanti o godibili. Esagerando il controllo di Ovidio sulle sue stesse creazioni, secondo un invito che nasce dalle stesse strutture narrative, non si rende un buon servizio a un poema che è stato spesso svalutato da facili e meccaniche opposizioni tra passionale e galante, serio e frivolo, impegno ed evasione.

BIBLIOGRAFIA

Nota bibliografica

I titoli abbreviati si riferiscono alla bibliografia generale, che registra le opere più frequentemente citate o utilizzate nel corso del primo volume. Le indicazioni che seguono danno particolare evidenza ai titoli più recenti, per ragioni di economia di spazio, e da essi dovrebbe essere possibile risalire più indietro. Ricche e aggiornate bibliografie sono offerte in particolare da Hardie 2002b e Boyd 2002; si notino inoltre le bibliografie on-line curate con generosità (sperabilmente ancora per molto e allo stesso indirizzo) da Sean Redmond, www.jiffycomp.com/smr/rob, e da Ulrich Schmitzer, www.kirke.hu-berlin.de.

Del poema esistono alcune traduzioni italiane recenti di notevole valore: M. Ramous (Milano 1992: con un saggio di E. Pianezzola sulla fortuna recente del poema); G. Paduano (Torino 2000, accompagnata dal commento di L. Galasso su cui ved. *infra*, e con saggio introduttivo di A. Perutelli); G. Faranda Villa (Milano 1994, con importante saggio introduttivo di G. Rosati); meno affidabile la versione di P. Bernardini Marzolla, Torino 1979 (che però è abbinata a un saggio di I. Calvino, *Gli indistinti confini*, che rappresenta un momento di svolta nella fortuna del poema; Ovidio è anche, insieme a Lucrezio, l'autore classico più presente nelle sue *Lezioni americane*; cfr. E. Pianezzola, in Ramous 1992, pp. XLIX-LII).

La varietà di traduzioni circolanti in altre lingue moderne continua a essere notevole, e alcune delle versioni più antiche hanno acquisito lo *status* di classici esse stesse e hanno avuto vasta influenza sugli sviluppi della poesia e della critica: ad esempio si può segnalare la recente ristampa della versione di vari autori, tra cui John Dryden, edita nel 1717 da sir Samuel Garth (Wordsworth Classics of World Literature, 1998, con saggio introduttivo di G. Tissol; cfr. anche D. Hopkins, «Review of English Studies» XXXIX 1988, pp. 64-74), o la fortuna di quella di George Sandys (*Ovid's Metamorphoses Englished, Mythologiz'd, and represented in figures*, London 1632) e di Arthur

Golding (1565-67; ristampe moderne: *Shakespeare's Ovid*, ed. W.H.D. Rouse, London 1961; *Ovid's Metamorphoses: the Arthur Golding version*, ed. J.F. Nims, New York 1965), sino all'impressionante numero di traduzioni inglesi recenti, indizio di una buona presenza di Ovidio sul mercato librario e anche naturalmente della diminuita presenza del latino come lingua di lettura colta: ad esempio, le versioni di A.D. Melville (Oxford 1986, rist. 1998); di A. Mandelbaum, New York 1993; di D.R. Slavitt, Baltimore 1994; di M. Simpson, Amherst 2001; di C. Martin, New York-London 2004; di D. Raeburn, Penguin 2004 (con importante introduzione di D. Feeney). Un «nuovo classico» per il pubblico anglofono è l'antologia di autori vari edita da M. Hofmann – J. Lasdun, *After Ovid. New Metamorphoses*, London 1994, opera di notevole risonanza in cui alcuni maestri della poesia contemporanea interpretano in inglese episodi del poema, a cui ha fatto seguito una sorta di antologia personale curata da uno dei protagonisti della poesia inglese, Ted Hughes (*Tales from Ovid*, London 1997). Il fortunato adattamento teatrale di Mary Zimmerman è ora accessibile anche nel testo drammaturgico, M. Zimmerman – D.R. Slavitt, *Ovid, Metamorphoses*, Evanston 2002. Traduzione spagnola con ampia, aggiornata introduzione: C. Alvarez – R.M. Iglesias, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid 1995.

Difficile invece indicare una sistematica introduzione al poema in lingua italiana. Per un primo orientamento sul poeta e la sua opera conviene utilizzare i *Companions* curati da Hardie 2002a e da Boyd 2002; Schmitzer 2001 e Holzberg 2002 (versione inglese dell'originale tedesco, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997), entrambi con ottima bibliografia; sulle tendenze attuali della critica cfr. ad esempio Hardie – Barchiesi – Hinds 1999; è prevista entro due anni la pubblicazione di *Oxford Readings in Ovid*, antologia della critica edita da Peter Knox. La voce curata da Walther Kraus per la Pauly-Wissowa è riedita con aggiornamenti in von Albrecht – Zinn 1968, pp. 67-166. Sempre utile per concisione e chiarezza il profilo tracciato da S. Mariotti in un saggio del 1957, ora reperibile in Id., *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 123-53; esemplare anche la voce *Ovid* nella terza edizione dell'*Oxford Classical Dictionary* (S. Hinds); fra gli articoli di maggior respiro complessivo, p. es. A. Goddard Eliot, *Ovid and the critics*, «*Helios*» XII 1985, pp. 9-20; S. Hinds, *Generalising about Ovid*, «*Ramus*» XVI 1987, pp. 4-31; L. Morgan *Child's play: Ovid and his critics*, «*JRS*» XCIII 2003, pp. 66-91.

Fra i saggi brevi sulle *Metamorfosi* si segnala per lucidità e capacità di sintesi l'introduzione di E.J. Kenney all'edizione del poema nella serie *The World's Classics*, Oxford 1986 (più volte ristampata, con traduzione di A.D. Melville e note succinte ma importanti dello

stesso Kenney); utile anche l'edizione Tusculum, Zürich-Düsseldorf 1996, con ricchi indici, bibliografia, e una postfazione di N. Holzberg; ved. anche E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford-New York 2004 (succinta introduzione aggiornata), e tra i predecessori E.K. Rand, *Ovid and his influence*, London 1926; L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955; J. Barsby, *Ovid*, Oxford 1978; S. Mack, *Ovid*, New Haven 1988. Come introduzione dettagliata al poema ovidiano, Galinsky 1975 non è stato rimpiazzato (né, purtroppo, ristampato): ricche di spunti generali sono anche le monografie di Fränkel 1945 (un vero punto di svolta nella storia della critica per quanto riguarda gli studi classici); Due 1974; Solodow 1988; Fabre-Serris 1995; Wheeler 1999; inoltre, per citare studi su aspetti particolari del poema che però hanno assunto importanza più vasta come vere e proprie svolte metodologiche, Segal 1969a e 1991; Rosati 1983; Ahl 1985; Hinds 1987; Pianezzola 1999 e Hardie 2002b. I saggi di uno dei maggiori critici di Ovidio, Michael von Albrecht, sono rivisitati in gran parte nel volume *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000 (si desidera una raccolta parallela per i lavori ovidiani di E.J. Kenney: entrambi gli studiosi hanno avuto notevole influsso sulla generazione successiva).

Fra le edizioni dotte, hanno grande importanza storica quella di N. Heinsius (Amsterdam 1652 e 1659) e quella di P. Burman (Amsterdam 1727). L'edizione con ricco apparato curata da Hugo Magnus, Berlin 1914, rappresenta il punto di partenza della ricerca di un'edizione critica veramente moderna: subito criticata e dichiarata bisognosa di revisione, l'opera di Magnus fu veramente superata solo dall'edizione Teubner approntata in tempi rapidissimi, con meritoria energia, ma aprendo il fianco a nuove discussioni, da W.S. Anderson, Leipzig-Stuttgart 1977 (1982²; ristampa riveduta: 1993, poi München-Leipzig 2001), e più stabilmente dall'edizione Tarrant 2004, che forma la base della nostra edizione commentata.

Edizioni senza apparato ma con testo criticamente vagliato sono quelle curate da G.P. Goold per la Loeb, in due volumi, Cambridge Mass.-London 1977-84, e quella di Galasso 2000.

L'edizione di Galasso rappresenta inoltre, allo stato attuale, il migliore e più aggiornato commento completo al poema, per chiarezza e selettività. Il commento di massima ricchezza è quello di F. Bömer, I-VI, Heidelberg 1969-86, un'opera insieme fondamentale ed eccentrica, paziente nella raccolta di dati e reazionaria nell'impostazione culturale: ne è previsto un aggiornamento a cura di U. Schmitzer. Da considerare anche il commento ai libri I-V e VI-X offerto da W.S. Anderson, Norman (OK)-London 1996 (I-V) e Norman (OK) 1972

(VI-X): orientato in prevalenza sull'insegnamento americano, è opera per certi versi complementare a Bömer, con interessanti ma talora prolisse analisi letterarie, e poco spazio invece per l'aspetto erudito: quasi assente la discussione dei modelli greci, apprezzabile però l'intenzione di recuperare il testo di Ovidio a una discussione di tipo critico-letterario e non solo (come in Bömer) antiquario-grammaticale. Fra i commenti anteriori, l'opera che fornisce un bilancio della tradizione esegetica moderna, spesso con contributi notevoli all'esegesi, è quella iniziata da M. Haupt e poi più volte rielaborata sino alla revisione di M. von Albrecht (von Albrecht 1966).

Commenti di particolare significato a singoli libri, spesso con valide introduzioni generali al poema, sono quelli di Lee 1953 al I, di A.S. Hollis, Oxford 1970, all'VIII, e di N. Hopkinson al XIII, Cambridge 2000.

Raccolte di saggi a carattere miscelaneo: Herescu 1958; *Atti del convegno internazionale ovidiano*, Roma 1959; von Albrecht – Zinn 1968; J.W. Binns (ed.), *Ovid*, London-Boston 1973; G. Papponetti (ed.), *Metamorfosi*, Sulmona 1997; Schubert 1999; Hardie – Barchiesi – Hinds 1999.

Ricezione del poema: questo campo di studi è in espansione impetuosa e fornisce spesso contributi che hanno ricadute interessanti sullo studio «antichistico» del testo di Ovidio. Raccolte di studi ad ampio spettro (oltre a quelle citate nel paragrafo precedente, che spesso includono la fortuna nel loro programma) sono, p. es., R. Chevallier (ed.), *Présence d'Ovide*, Paris 1982; J.M. Frécaut – D. Porte (edd.), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles 1985; C. Martindale (ed.), *Ovid renewed*, Cambridge 1988 (di particolare importanza anche metodologica); AA.VV., *Ovidio, poeta della memoria*, Roma 1991; M. Picone – B. Zimmermann (edd.), *Ovidius redivivus*, Stuttgart 1994; H. Walter – H.J. Hörn, *Die Rezeption der Metamorphosen Ovids in der Neuzeit*, Berlin 1995; I. Gallo – L. Nicastrì (edd.), *Aetates Ovidianae*, Napoli 1995. Utile documentazione in W. Stroh, *Ovid im Urteil der Nachwelt*, Darmstadt 1969. Ved. anche R. Brewer, *Ovid's Metamorphoses and European culture*, Boston 1933-41; M. Giebel, *Ovid. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1991; K. Smolak, *Der verbannte Dichter*, «WS» XIV 1980, pp. 158-91. Assai insolito e significativo il fatto che sia apparso un volume sulla ricezione tale da abbracciare il Novecento e i primi anni del nostro secolo, Ziolkowski 2005 (ben pochi altri autori classici, forse solo Omero, Tucidide, Platone e Virgilio potrebbero dare spunto a una trattazione così cronachistica e aggiornata).

Aspetti fondamentali della tradizione manoscritta: una messa a punto aggiornata soprattutto nell'introduzione di Tarrant 2004 e

inoltre nel capitolo su Ovidio, curato da Tarrant, di L.D. Reynolds (ed.), *Texts and transmission. A survey of the Latin Classics*, Oxford 1993; ved. anche J. Richmond, in Boyd 2002, pp. 443-83. Catalogo dei manoscritti: F. Munari, *Catalogue of the Mss of Ovid's Metamorphoses*, «BICS» Suppl. 4, London 1957 (supplementi in F. Coulson, «RHT» XXV 1995, pp. 91-127; altri riferimenti in Tarrant 2004, p. VI nt. 7).

Sulla questione dei riassunti cosiddetti «lattanziani» ved. B. Otis, *The argumenta of the so-called Lactantius*, «HSCPh» XLVII 1936, pp. 131-63; R.J. Tarrant, «The Narrationes of "Lactantius" and the transmission of Ovid's Metamorphoses», in O. Pecere – M. Reeve (edd.), *Formative stages of Classical traditions*, Spoleto 1995, pp. 83-115; Cameron 2004.

Sull'importante ruolo giocato da N. Heinsius nella genesi del testo moderno di Ovidio ved. soprattutto E.J. Kenney, *The classical text*, Berkeley-Los Angeles 1974, pp. 57-63; M. Reeve, *Heinsius' manuscripts of Ovid*, «RhM» CXVII 1974, pp. 133-66 e CXIX 1976, pp. 65-78; R.J. Tarrant, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 286-300.

Altri aspetti generali della trasmissione: R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, I-II, Firenze 1967; D.A. Slater, *Towards a text of the Metamorphosis [sic] of Ovid*, Oxford 1927; R.T. Bruère, *The manuscript tradition of Ovid's Metamorphoses*, «HSCPh» L 1939, pp. 95-122; F.W. Lenz, *Ovid's Metamorphoses: Prolegomena to a revision of Hugo Magnus' edition*, Dublin-Zürich 1967; G. Luck, *Untersuchungen zur Textgeschichte Ovids*, Heidelberg 1969.

Influenza del poema in età imperiale romana: oltre a diversi contributi nelle raccolte di vari autori citate sopra, ved. G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970, pp. 238-47; R. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin 1988; Degl'Innocenti Pierini 1990; O. Zwierlein, *Die Ovid- und Vergil-Revision in tiberischer Zeit*, I, *Prolegomena*, Berlin 1999 (vivacemente controverso); J.-M. Claassen, *Displaced Persons*, Madison Wi. 1999; il numero monografico della rivista *Arethusa* XXXV 2002; S. Hinds, *Martial's Ovid*, «JRS» (in corso di stampa).

Notizie su ambienti culturali e fasi storiche della ricezione post-classica (con particolare riguardo alla cultura europea e ad autori cruciali): su Ovidio nella cultura medievale un punto di partenza è F. Munari, *Ovid im Mittelalter*, Zürich-Stuttgart 1960; fondamentale inoltre B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI et XII siècles*, I-III, Paris 1982-89; Id., *La réception de la littérature*

classique au Moyen Age, Copenhagen 1995; buoni cenni in M. von Albrecht, *Storia della letteratura latina*, II, Torino 1995, pp. 818-25.

In ambito medievale, soprattutto su vite, *accessus*, e insegnamento scolastico: S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, «Filologia Romanza» XI 1959, pp. 185-224; B. Bischoff, *Eine mittelalterliche Ovid-Legende*, «Historische Jahrbücher» LXXI 1952, pp. 268-73; F. Coulson, *Hitherto unedited Medieval and Renaissance lives of Ovid* (I), «Mediaeval Studies» XLIX 1987, pp. 152-207; Id., *The Vulgate commentary on Ovid's Metamorphoses*, Toronto 1991; F. Coulson – B. Roy, *Incipitarius Ovidianum*, Turnhout 2000; F. Ghisalberti, *Giovanni di Garlandia, Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII*, Messina-Milano 1933; F. Ghisalberti, *Medieval biographies of Ovid*, «JWCI» IX 1946, pp. 10-59; G. Glauche, *Schullektüre im Mittelalter*, München 1970; R. Glendinning, *Pyramus and Thisbe in the Medieval classroom*, «Speculum» LXI 1986, pp. 51-78; R.J. Hexter, *Ovid and Medieval schooling*, München 1986; Id., *Medieval articulations of Ovid's Metamorphoses: from Lactantian segmentation to Arnulfian allegory*, «Mediaevalia» XIII 1987, pp. 63-82; Id., in M. Desmond (ed.), *Ovid in Medieval culture*, Binghampton 1988, pp. 63-82; Id., «Ovid's body», in J.L. Porter (ed.), *Constructions of the Classical body*, Ann Arbor 1999, pp. 327-54; R.B.C. Huygens (ed.), *Accessus ad auctores*, Leiden 1970; P. Klopsch, *Pseudo-Ovidius, De vetula*, Leiden 1967; R. Levine, *Exploiting Ovid: Medieval allegories of the Metamorphoses*, «Medioevo Romanzo» XIV 1989, pp. 197-213; R.H. Lucas, *Medieval French translations of the classics to 1500*, «Speculum» XLV 1970, pp. 225-53; M. Manitius, *Beiträge zur Geschichte des Ovidius und anderer römischer Schriftsteller im Mittelalter*, «Philologus» Supplbd. VII 1900, pp. 723-68; J. Mc Gregor, *Ovid at school: from the ninth to the fifteenth century*, «CF» XXXII 1978, pp. 29-51; K.J. Mc Kinley, *Reading the Ovidian Heroine: Metamorphoses commentaries 1100-1618*, Leiden 2001; A.J. Minnis – A.B. Scott, *Medieval literary theory and criticism*, Oxford 1991; G. Pansa, *Ovidio nel medio evo e nella tradizione popolare*, Sulmona 1924; W.D. Reynolds, «Sources, nature, and influence of the *Ovidius moralizatus* of Pierre Bersuire», in J. Chance (ed.), *The mythographic art*, Gainesville 1990, pp. 83-99.

Autori e momenti singoli della produzione letteraria nell'Europa del Medioevo (una scelta ridotta rispetto al vasto campo dei riferimenti possibili): *Ovide moralisé*, ed. Ch. de Boer, Amsterdam 1954; P. Bersuire, *Ovidius moralizatus*, ed. J. Engels, Utrecht 1962; Th. Walsingham, *De Archana Deorum*, ed. R.A. van Kluyve, Durham 1968; G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, ed. V. Romano, Bari 1951; e fra gli studi in varie letterature europee: A. Arrathoon (ed.), *Chaucer*

and the cult of fiction, Rochester 1986; C. Baswell, *Virgil in Medieval England*, Cambridge 1995; G.A. Bond, *Locus amoris: the poetry of Baudri of Bourgueil and the formation of the Ovidian subculture*, «Traditio» XLII 1986, pp. 143-93; R. Blumenfeld-Kosinski, *Reading Myth: Mythology and its interpretations in Medieval French Literature*, Stanford 1997; T. Bouché, *Ovide et Jean de Meun*, «Le Moyen Age» LXXXIII 1977, pp. 71-87; H. Braet, «Note sur Marie de France et Ovide», in J. de Caluwé (ed.), *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem*, Liège 1978; V. Branca, *L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evermerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, «Studi sul Boccaccio» XXIV 1996, pp. 193-208; K. Brownlee – W. Stephens (edd.), *Discourses of authority in Medieval and Renaissance literature*, Hanover-London 1989; P. Cheney – F. De Armas, *European literary careers*, Toronto-Buffalo-London 2002; M. Desmond (ed.), *Christine de Pizan and the categories of difference*, Minneapolis-London 1998; K. Eisenbichler – A.A. Iannucci (edd.), *Petrarch's Triumphs*, Ottawa 1990; A.G. Elliott, *Orpheus in Catalonia: a note on Ovid's influence*, «CF» XXXII 1978, pp. 3-15; Ead., *Accessus ad auctores: twelfth-century introductions to Ovid*, «Allegorica» V 1980, pp. 6-48; J.M. Fyler, *Chaucer and Ovid*, New Haven-London 1979; F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel sec. XII*, «Memorie Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere» IV 1932, pp. 157-234; P. Godman, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London 1985; P. Godman – O. Murray (edd.), *Latin poetry and the Classical tradition*, Oxford 1990; R.W. Hanning, *Courtly contexts for urban cultus: responses to Ovid in Chrétien's Cligés and Marie's Guigemar*, «Symposium» XXXV 1981, pp. 34-56; M.P. Harley, *Narcissus, Hermaphroditus, and Attis: Ovidian lovers at the Fontaine d'Amors in Guillaume de Lorris' Roman de la Rose*, «PMLA» CI 1986, pp. 324-37; E. Hicks (ed.), *Le débat sur le Roman de la Rose*, Paris 1977; R. Hollander, *Boccaccio's two Venuses*, New York 1977; L.J. Kiser, *Telling classical tales. Chaucer and the "Legend of Good Women"*, Ithaca-London 1983; K. Knoespel, *Narcissus and the invention of personal history*, New York-London 1985; W.D. Lebek, *Love in the cloister*, «CSCA» XI 1978, pp. 109-25; F.W. Lenz, *Einführende Bemerkungen zu den mittelalterlichen Pseudo-Ovidiana*, «Altertum» V 1959, pp. 171-82; C.S. Lewis, *The allegory of love*, London 1938; S.B. Meech, *Chaucer and the Ovide moralisé – a further study*, «PMLA» XLVI 1931, pp. 182-204; A.J. Minnis, *A note on Chaucer and the Ovide moralisé*, «Medium Aevum» XLVIII 1979, pp. 254-7; E. Panofsky – F. Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, Paris 1990; D. Poirion, «Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose», in R.J. Cormier – U.T. Holmes (edd.), *Essays in honor of L.F. Solano*, Chapel Hill

1970, pp. 153-65; W. Schrötter, *Ovid und die Troubadours*, Halle 1908; E.F. Shannon, *Chaucer and the Roman poets*, Cambridge Mass. 1929; J. Simpson, *Breaking the vacuum: Ricardian and Henrician Ovidianism*, «Journal of Medieval and Early Modern Studies» XXIX 1999, pp. 325-54; S. Spence, *Texts and the self in the twelfth century*, Cambridge 1996; M.E. Steinle, *Versions of authority in the Roman de la Rose: remarks on the use of Ovid's Metamorphoses by Guillaume de Lorris and Jean de Meun*, «Mediaevalia» XIII 1989, pp. 189-206; A. Stackmann, *Ovid im deutschen Mittelalter*, «Arcadia» I 1966, pp. 231-54; S. Sturm-Maddox, *Petrarch's Metamorphoses*, Columbia 1995; S. Viarre, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des 12^e et 13^e siècles*, Poitiers 1966; J. Whitta, *Ille ego Naso: Modoin of Autun and the Renovatio of Ovidian poetry*, «Latomus» LXI 2002, pp. 703-31; J.A. Wisman, *Christine de Pizan and Arachne's metamorphoses*, «Fifteenth century studies» XXIII 1997, pp. 138-51.

Dante: T. Barolini, *Dante's truth*, Princeton 1984; Id., *Arachne, Argus and St John: transgressive art in Dante and Ovid*, «Mediaevalia» XIII 1989, pp. 207-26; L.K. Born, *Ovid and allegory*, «Speculum» IX 1934, pp. 362-79; K. Brownlee, *Ovid's Semele and Dante's metamorphosis*, «MLN» CI 1986, pp. 147-56; G. Brugnoli, «Forme ovidiane in Dante», in I. Gallo - L. Nicastrì (edd.), *Aetates Ovidianae: lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, pp. 239-59; Id., *Studi danteschi*, I-III, Pisa 1998; F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, «Giornale dantesco» XXXIV 1931, pp. 3-110; R. Palgen, *Dante e Ovidio*, «Convivium» n.s. XXVII 1959, pp. 277-87; Ch.A. Robson, «Dante's use in the *Divina Commedia* of the Medieval allegories on Ovid», in AA.VV., *Centenary essays on Dante by members of the Oxford Dante society*, Oxford 1965, pp. 1-38; L. Spitzer, in J. Freccero (ed.), *Dante: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs (N.J.) 1965, pp. 78-101; R. Jacoff - J.T. Schnapp (edd.), *The poetry of allusion*, Stanford 1991 (con ricca bibliografia su Dante e Ovidio); W. Ginsberg, *Dante, Ovid, and the transformation of Metamorphosis*, «Traditio» XLVI 1991, pp. 205-33; E. Paratore, s.u. «Ovidio», in *Enciclopedia Dantesca* IV, pp. 225-37; J. Pucci, *The full-knowing reader*, New Haven-London 1998; W.J. Kennedy, *Irony, allegoresis and allegory in Virgil, Ovid and Dante*, «Arcadia» VII 1972, pp. 115-34; M. Picone, *Dante, Ovidio e la poesia dell'esilio*, «Rassegna europea di letteratura italiana» XIV 1999, pp. 7-23; M.U. Sowell (ed.), *Dante and Ovid. Essays in intertextuality*, Binghamton 1991; R. Wilson, *Exile and relegation in Dante and Ovid*, «Annali di Italianistica» XX 2002, pp. 55-72.

Rinascimento e prima età moderna in Europa: D.C. Allen, *Mysteriously meant*, Baltimore 1970; G. Agamben, *Stanze*, Torino 1977; J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford 1993; M. Beissinger – J. Tylus – S. Wofford (edd.), *Epic traditions in the contemporary world*, Berkeley 1999; S.A. Brown, *The metamorphosis of Ovid: from Chaucer to Ted Hughes*, London 1999; C. Burrow, in A. Hadfield, *The Cambridge Companion to Spenser*, Cambridge 2001, pp. 217-36; P. Cheney, *Spenser's famous flight*, Toronto-Buffalo-London 1993; P. Cheney, *Marrow's counterfeit profession*, Toronto-Buffalo-London 1997; P. Cheney – F. De Armas, *European literary careers*, Toronto-Buffalo-London 2002; R.J. Durocher, *Milton and Ovid*, Ithaca-London 1985; L. Enterline, *The rhetoric of the body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge 2000; P. Garland-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, Genève 1994; Th.M. Greene, *The light in Troy*, New Haven-London 1982; B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Boppard 1981; Id., *Studien zur Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986; M.N. Holahan, *Iamque opus exegi: Ovid's changes and Spenser's brief epic of mutability*, «English Literary Renaissance» VI 1976, pp. 244-70; D. Javitch, «Rescuing Ovid from the moralisers: the liberation of Angelica, Furioso X», in A. Scaglione (ed.), *Ariosto 1974 in America*, Ravenna 1976, pp. 85-98; Id., *Ariosto classico*, Milano 1999; R. Lyne, *Ovid's changing worlds: English Metamorphoses 1567-1632*, Cambridge 2001; C. May, *D'Ovide à Racine*, Paris 1949; M. Moog-Grünwald, *Metamorphosen der Metamorphosen*, Heidelberg 1979; J.D. Mulvihill, *Jonson's Poetaster and the Ovidian debate*, «Studies in English Literature 1500-1900» XXII 1982, pp. 239-55; L. Percy, *The mediated Muse. English translations of Ovid, 1560-1700*, Hamden 1984; R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, «University of California publications in modern philology» IV 1913-16, pp. 1-268; J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris 1980²; A.B. Taylor (ed.), *Shakespeare's Ovid*, Cambridge 2000; J.M. Velz, *The Ovidian soliloquy in Shakespeare*, «Shakespeare Studies» XVIII 1986, pp. 1-24; E. Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1968².

Riscoperte moderne: M. von Albrecht, *Rom – Spiegel Europas*, Heidelberg 1983; Id., *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000; M. Beck – B. Simons, «Ovid und Benjamin Britten», in M. Baumbach (ed.), *Tradita et inventa*, Heidelberg 2000, pp. 531-48; J. Brodsky, *On grief and reason*, New York 1995; S. Brown, *The metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*, London 1999; L. Feder, «Pound and Ovid», in G. Bornstein (ed.), *Ezra Pound among the poets*, Chicago 1985, pp. 13-34; L. Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge Mass. 2002; D. Garri-

son, *Ovid's Metamorphoses in E.L. Doctorow's Ragtime*, «CML» XVII 1987, pp. 103-15; R. Glei, *Ovid in der Zeit der Postmoderne*, «Poetica» XXVI 1994, pp. 409-27; E.M. Glenn, *Pound and Ovid*, «Paideuma» X 1981, pp. 625-34; F. Harzer, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid, Kafka, Ransmayr)*, Tübingen 2000; S. Hinds, *Defamiliarizing Latin literature, from Petrarch to Pulp Fiction*, «TAPhA» CXXXV 2004, pp. 49-81; N. Kossman (ed.), *Gods and mortals: modern poems in Classical myths*, Oxford 2001; D. Lateiner, *The epigraph to Joyce's Portrait*, «CML» IV 1983-84, pp. 77-84; H. Laurenti (ed.), *Ovide chez les Scythes*, Montpellier 1997 (Centre Paul Valéry); Ch. Lichtenstern, *Metamorphose: vom Mythos zum Prozessdenken*, Weinheim 1992; G. Liveley, *Ovid. Love songs*, London 2004; B.R. Nagle, *Ovid: a poet between two novelists*, «Helios» XII 1985, pp. 65-73; D. Roessel, «Like Ovid in Thrace»: D.H. Lawrence's identification with a Roman poet, «CML» X 1989-90, pp. 351-7; J. Solomon, *The ancient world in the cinema*, New Haven-London 2001; P. Terry (ed.), *Ovid metamorphosed*, London 2000; H. Walter – H.J. Hörm, *Die Rezeption der Metamorphosen Ovids in der Neuzeit*, Berlin 1995; E. Zinn, *Viva vox: römische Klassik und deutsche Dichtung*, Frankfurt 1994; Ziolkowski 2005.

Trattazioni diacroniche della fortuna di singoli miti e figure: H. Anton, *Der Raub der Proserpina*, Heidelberg 1967; M.E. Barnard, *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Durham 1987; M. Beller, *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur*, Heidelberg 1967; F. Schmitt-von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe*, Heidelberg 1972; H. Dörrie, *Pygmalion*, Opladen 1974; A. Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur*, Heidelberg 1979; J. Hollander, *The figure of Echo: a mode of allusion in Milton and after*, Berkeley-London 1981; K.J. Knoespel, *Narcissus and the invention of personal history*, New York-London 1985; L. Loseff – V. Polukhina (edd.), *Brodsky's poetics and aesthetics*, London 1990; Rosati 1983 (sui miti di Narciso e Pigmalione); C. Segal, *Orpheus. The myth of the poet*, Baltimore-London 1989; L. Vinge, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Lund 1967.

Saggi sulla metamorfosi in prospettiva più ampia: O. Kern, «Die Metamorphose in Religion und Dichtung der Antike», in J. Walter (ed.), *Goethe als Seher und Erforscher der Natur*, Leipzig 1930, pp. 185-204; P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris 1974; I. Massey, *The gaping pig: literature and metamorphosis*, Berkeley 1976; H. Skulsky, *Metamorphosis: the mind in exile*, Cambridge Mass. 1981; Kilgour 1991; F. Harzer, *Erzählte Verwandlung*, Tübingen 2000; Warner 2002.

Abbreviazioni bibliografiche

- Ahl 1985
F. Ahl, *Metaformations*, Ithaca 1985.
- Albert 1988
W. Albert, *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt 1988.
- von Albrecht 1961
M. von Albrecht, *Zu Ovids Metamorphosenproem*, «RhM» CIV 1961, pp. 269-78.
- von Albrecht 1966
M. von Albrecht – M. Haupt – R. Ehwald, *Metamorphosen*, I-II, Dublin-Zürich 1966.
- von Albrecht – Zinn 1968
M. von Albrecht – E. Zinn (edd.), *Ovid*, Darmstadt 1968 (1948) (Wege der Forschung 92).
- Anderson 1972
W.S. Anderson (ed.), *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, Norman 1972.
- Anderson 1982
W.S. Anderson, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig 1982².
- Anderson 1996
W.S. Anderson (ed.), *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5*, Norman-London 1996.
- Andrae 2003
J. Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos*, Trier 2003.
- André 1975
J. André, *Ovide helléniste et linguiste*, «RPh» XLIX 1975, pp. 191-5.
- ANRW
Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Berlin-New York 1972 sgg.
- Axelson 1945
B. Axelson, *Unpoetische Wörter*, Lund 1945.

- Bakhtin 1968
M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, Cambridge 1968.
- Baldo 1995
G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- Bandini 1986
M. Bandini, *Il modello della metamorfosi ovidiana nel romanzo di Apuleio*, «Maia» XXXVIII 1986, pp. 33-9.
- Barchiesi 1991
A. Barchiesi, *Discordant Muses*, «PCPhS» XXXVII 1991, pp. 1-21.
- Barchiesi 1994
A. Barchiesi, *Il poeta e il principe*, Roma-Bari 1994 (trad. ingl. *The poet and the prince*, Berkeley-Los Angeles 1997).
- Barchiesi 2001
A. Barchiesi, *Speaking volumes*, London 2001.
- Bardon 1958
H. Bardon, «Ovide et le baroque», in N.I. Herescu (ed.), *Ovidiana*, Paris 1958, pp. 75-100.
- Barkan 1986
L. Barkan, *The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven-London 1986.
- Bartsch 1997
S. Bartsch, *Ideology in cold blood: A reading of Lucan's Civil War*, Cambridge Mass. 1997.
- Bernbeck 1967
E.J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967.
- Bömer
F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, I-VI, Heidelberg 1969-86.
- Boyd 2002
B.W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2002.
- Bretzigheimer 1994
G. Bretzigheimer, *Diana in Ovids Metamorphosen*, «Gymnasium» CI 1994, pp. 506-46.
- Brown 1987
R. Brown, «The palace of the Sun in Ovid's Metamorphoses», in M. Whitby et alii (edd.), *Homo Viator. Classical essays for J. Bramble*, Bristol-Oak Park 1987, pp. 211-20.
- Burkert 1983
W. Burkert, *Homo Necans*, Berkeley-Los Angeles 1983 (ed. orig. Berlin 1972).

- Cameron 2004
A. Cameron, *Greek mythography in the Roman World*, Oxford-New York 2004.
- Campbell 2003
G. Campbell, *Lucretius on creation and evolution: A Commentary on De Rerum Natura 5.772-1104*, Oxford 2003.
- Casali 1995
S. Casali, *P. Ovidi Nasonis Heroidum epistula IX*, Firenze 1995.
- CIL
Corpus Inscriptionum Latinarum, Berolini 1863 sgg.
- Conte 1986
G.B. Conte, *The rhetoric of imitation*, Ithaca 1986.
- Courtney 1993
E. Courtney, *The fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993.
- Crahay 1959
R. Crahay, «La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque», in *Atti del convegno internazionale ovidiano*, I, Roma 1959, pp. 91-110.
- Curran 1978
L.C. Curran, *Rape and rape victims in the Metamorphoses*, «Arethusa» XI 1978, pp. 213-42.
- Davis 1999
P.J. Davis, «Since my part has been well played»: conflicting evaluations of Augustus, «Ramus» XXVIII 1999, pp. 1-15.
- Degl'Innocenti Pierini 1990
R. Degl'Innocenti Pierini, *Fra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- Diggle 1970
J. Diggle, *Euripides, Phaethon*, Cambridge 1970.
- D. - K.
H. Diels - W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1974¹⁷.
- Downing 1990
E. Downing, *Anti-Pygmalion: The Praeceptor in Ars amatoria, Book 3*, «Helios» XVII 1990, pp. 237-49.
- Downing 1993
E. Downing, *Artificial I's: The self as artwork in Ovid, Kierkegaard, and Thomas Mann*, Tübingen 1993.
- Due 1974
O. Due, *Changing forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.
- Dunbar 1995
N. Dunbar, *Aristophanes, Birds*, Oxford 1995.

Ellis 1883

R. Ellis, *On some passages in Ovid's Metamorphoses*, «JPh» XII 1883, pp. 62-76.

EM

Etymologicum Magnum, rec. T. Gaisford, Oxford 1848, Amsterdam 1962.

Fabre-Serris 1995

J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1995.

Fantuzzi – Hunter 2002

M. Fantuzzi – R. Hunter, *Muse e modelli*, Roma-Bari 2002.

Farrell 1992

J. Farrell, *Dialogue of genres in Ovid's «Lovesong of Polyphemus» (Metamorphoses 13.719-897)*, «AJPh» CXIII 1992, pp. 235-68.

Feeney 1991

D.C. Feeney, *The gods in epic*, Oxford 1991.

Feeney 1999

D.C. Feeney, «*Mea tempora*. Patterning of time in the Metamorphoses», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 13-30.

FGrHist

Die Fragmente der griechischen Historiker, Berlin 1923.

Forbes Irving 1990

P. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford 1990.

Fowler 2000

D.P. Fowler, *Roman constructions*, Oxford 2000.

Fränkel 1945

H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945 (Sather Classical Lectures 18).

Frentz 1967

W. Frentz, *Mythologisches in Vergils Georgica*, Meisenheim am Glan 1967.

Galasso 2000

L. Galasso, «Commento», in *Ovidio, Opere II, Le Metamorfosi*, Torino 2000.

Galinsky 1975

G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An introduction to the basic aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.

Galinsky 1996

G.K. Galinsky, *Augustan culture*, Princeton 1996.

Galinsky 1998

G.K. Galinsky, *The speech of Pythagoras at Ovid Metamorphoses 15.75-478*, «PLLS» (=ARCA 38) X 1998, pp. 31-6.

- Gibson 2003
R.K. Gibson, *Ovid's Ars Amatoria III*, Cambridge 2003.
- Gilbert 1976
C.D. Gilbert, *Ovid Met. 1.4*, «CQ» XXVI 1976, pp. 111-2.
- Graf 1988
F. Graf, «Ovide, la métamorphose et la véracité du mythe», in C. Calame (ed.), *Métamorphose du mythe en Grèce antique*, Ginevra 1988, pp. 57-70.
- Hardie 1986
P. Hardie, *Virgil's Aeneid: cosmos and imperium*, Oxford 1986.
- Hardie 1988
P. Hardie, *Lucretius and the delusions of Narcissus*, «MD» XX-XXI 1988, pp. 71-89.
- Hardie 1990
P. Hardie, *Ovid's Theban history: the first "anti-Aeneid"?*, «CQ» XL 1990, pp. 224-35.
- Hardie 1995
P. Hardie, *The speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses XV: Empedoclean Epos*, «CQ» XLV 1995, pp. 204-14.
- Hardie 2002a
P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002.
- Hardie 2002b
P. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- Hardie – Barchiesi – Hinds 1999
P. Hardie – A. Barchiesi – S. Hinds (edd.), *Ovidian transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge 1999.
- Haupt – Korn – Ehwald 1966
M. Haupt – O. Korn – R. Ehwald (edd.), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, ed. rived. da M. von Albrecht, I-II, Zürich 1966.
- Heinze 1960 (1919)
R. Heinze, «Ovids elegische Erzählung» (1919), in Id., *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt 1960, pp. 308-403.
- Herescu 1958
N. Herescu (ed.), *Ovidiana*, Paris 1958.
- Hinds 1987
S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone*, Cambridge 1987.
- Hinds 1998
S. Hinds, *Allusion and intertext*, Cambridge 1998.
- Hirschberger 2004
M. Hirschberger, *Gynaikon Katalogos und Megalai Ehoiai*, München-Leipzig 2004.

Hollis 1970

A.S. Hollis (ed.), *Ovid, Metamorphoses, Book VIII*, Oxford 1970.

Hollis 1990

A.S. Hollis (ed.), *Callimachus, Hecale*, Oxford 1990.

Holzberg 1997

N. Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.

Holzberg 1998

N. Holzberg, *Ter quinque volumina as Carmen Perpetuum: The division into books in Ovid's Metamorphoses*, «MD» XL 1998, pp. 77-98.

Holzberg 2002

N. Holzberg, *Ovid. The poet and his work*, Ithaca-London 2002 (trad. ingl. di Holzberg 1997).

Hopkinson 2000

N. Hopkinson, *Ovid, Metamorphoses Book XIII*, Cambridge 2000.

Housman 1890

A.E. Housman, *Emendations in Ovid's Metamorphoses*, «TcPhS» III 1890, pp. 140-53 (= *Classical Papers I* 1890, pp. 162-72).

IG

Inscriptiones Graecae consilio et auctoritate Academiae litterarum Borussicae editae, Berolini 1873-1927 (editio minor 1913² sgg.).

ILS

Inscriptiones Latinae Selectae, I-III, curavit H. Dessau, Berolini 1892-1916.

Jacobsen 1984-85

G.A. Jacobsen, *Apollo and Tereus: parallel motifs in Ovid's Metamorphoses*, «CJ» LXXX 1984-85, pp. 45-52.

James 1986

P. James, *Crises of identity in Ovid's Metamorphoses*, «BICS» XXXIII 1986, pp. 17-25.

Johnson 1970

W.R. Johnson, *The problem of the counter-Classical sensibility and its critics*, «CSCA» III 1970, pp. 123-51.

Keith 1992

A.M. Keith, *The play of fictions*, Ann Arbor 1992.

Keith 1999

A.M. Keith, «Versions of epic masculinity in Ovid's Metamorphoses», in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 214-39.

Keith 2000

A.M. Keith, *Engendering Rome: women in Latin epic*, Cambridge 2000.

- Kenney 1973
E.J. Kenney, «The style of the Metamorphoses», in J.W. Binns (ed.), *Ovid*, London 1973, pp. 116-53.
- Kenney 1976
E.J. Kenney, *Ovidius prooemians*, «PCPhS» XXII 1976, pp. 46-53.
- Kenney 1986
E.J. Kenney, «Introduction», in A.D. Melville (transl. by), *Ovid, Metamorphoses*, Oxford 1986.
- Kenney 2002
E.J. Kenney, «Ovid's language and style», in Boyd 2002, pp. 27-89.
- Kilgour 1991
M. Kilgour, *From communion to cannibalism*, Princeton 1991.
- Knox 1986
P.E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*, Cambridge 1986.
- Kovacs 1987
D. Kovacs, *Ovid Metamorphoses 1.2*, «CQ» XXXVII 1987, pp. 458-65.
- Labate 1993
M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» XXX 1993, pp. 49-62.
- Lafaye 1904
G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904.
- Landolfi 1996
L. Landolfi, *Il volo di Dike (da Arato a Giovenale)*, Bologna 1996.
- Larson 2001
J. Larson, *Greek nymphs*, Oxford 2001.
- Leach 1974
E.W. Leach, *Ecphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, «Ramus» III 1974, pp. 102-42.
- Lee 1953
G. Lee, *Metamorphoses, Book I*, Cambridge 1953.
- Lightfoot 1999
J.L. Lightfoot, *Parthenius of Nicaea*, Oxford 1999.
- LIMC
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I sgg., Zürich-München 1981 sgg.
- Llewellyn 1988
N. Llewellyn, «Illustrating Ovid», in C. Martindale (ed.), *Ovid Renewed*, Cambridge 1988, pp. 151-66.

LorauX 1989

N. LorauX, «Le lit, la guerre», in Ead. (ed.), *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Paris 1989, pp. 29-53.

Luck 1958

G. Luck, *Zum Prooemium von Ovids Metamorphosen*, «Hermes» LXXXVI 1958, pp. 499-500.

Ludwig 1965

W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.

Martin – Primavesi 1999

A. Martin – O. Primavesi, *L'Empédocle de Strasbourg*, Berlin-New York 1999.

Massimilla 1996

G. Massimilla, *Callimaco, Aitia. Libri primo e secondo*, Pisa 1996.

Mc Keown 1998

J.C. Mc Keown, *Ovid: Amores, A commentary on book II*, Leeds 1998.

Michalopoulos 2001

A. Michalopoulos, *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented Lexicon*, Leeds 2001.

Miller – Goold 1984

F.J. Miller – G. Goold (edd.), *Ovid Metamorphoses*, I-II, Cambridge Mass.-London 1984.

Moore-Blunt 1977

J.J. Moore-Blunt, *A commentary on Ovid Metamorphoses II*, Uithoorn 1977.

Most 1992

G. Most, «*Disiecti membra poetae*: The rhetoric of dismemberment in Neronian poetry», in D.L. Selden – R.J. Hexter (edd.), *Innovations of antiquity*, New York 1992, pp. 391-419.

Myers 1994

S. Myers, *Ovid's causes*, Ann Arbor 1994.

Myers 1999

S. Myers, *The Metamorphosis of a Poet: recent work on Ovid*, «JRS» XCIX 1999, pp. 190-204.

M. – W.

R. Merkelbach – M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.

Nagle 1984

B.R. Nagle, *Amor, Ira, and sexual identity in Ovid's Metamorphoses*, «CA» III 1984, pp. 236-55.

Nelis 2001

D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001.

- Nisbet – Hubbard 1979
R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford 1979.
- Nisbet – Rudd 2004
R.G.M. Nisbet – N. Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford 2004.
- Norden 1970
E. Norden, *Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1970.
- Nugent 1990
G. Nugent, *This sex which is not one: De-constructing Ovid's Hermaphrodite*, «Differences» II 1990, pp. 160-85.
- O'Hara 1996
J.J. O'Hara, *True names*, Ann Arbor 1996.
- Oliensis 1991
E. Oliensis, *Canidia, Canicula, and the decorum of Horace's Epodes*, «Arethusa» XXIV 1991, pp. 107-35.
- OLD
Oxford Latin Dictionary
- Otis 1970
B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970².
- Perutelli 1996
A. Perutelli, *Ifigenia in Lucrezio*, «SCO» XLVI 1996, pp. 193-207.
- Pianezzola 1999
E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999² (1979).
- PMG
Poetae Melici Graeci, ed. D.L. Page, Oxford 1962.
- PMGF
Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, ed. M. Davies, Oxonii 1991.
- Powell
Collectanea Alexandrina, ed. I.U. Powell, Oxonii 1925.
- Powell 1992
A. Powell (ed.), *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*, Bristol 1992.
- RE
Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von G. Wissowa, W. Kroll, K. Mittelhaus, K. Ziegler, Stuttgart 1893 sgg.
- Reed 1997
J.D. Reed, *Bion of Smyrna*, Cambridge 1997.
- Richlin 1992
A. Richlin, «Reading Ovid's rapes», in Ead. (ed.), *Pornography and representation in Greece and Rome*, Oxford-New York 1992.

Robertson 1988

M. Robertson, «Europa», in *LIMC* IV 1, 1988, pp. 76-92.

Rosati 1983

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

Rosati 1994

G. Rosati, «Introduzione», in *Ovidio, Metamorfosi*, I-II, Milano 1994.

Schmidt 1991

E.A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt*, Heidelberg 1991.

Schmitzer 1990

U. Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*, Stuttgart 1990.

Schmitzer 2001

U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim-Zürich-New York 2001.

Schönbeck 1999

H.-P. Schönbeck, *Erfüllung und Fluch des Künstlertums: Pygmalion und Daedalus bei Ovid*, «Philologus» CXLIII 1999, pp. 300-16.

Schubert 1999

W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht*, Frankfurt 1999.

Segal 1969a

C.P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A study in the transformation of a literary symbol*, Wiesbaden 1969 (Hermes Einzelschriften 23).

Segal 1969b

C.P. Segal, *Myth and philosophy in the Metamorphoses, Ovid's Augustanism and the Augustan conclusion of book XV*, «AJPh» XC 1969, pp. 257-92 (= Segal 1991, pp. 95-130).

Segal 1978

C.P. Segal, *Ovid's Cephalus and Procris: myth and tragedy*, «GB» VII 1978, pp. 175-205 (= Segal 1991, pp. 131-64).

Segal 1984

C.P. Segal, *Senecan Baroque: The death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides*, «TAPhA» CXIV 1984, pp. 311-25.

Segal 1990

C.P. Segal, *Lucretius on death and anxiety: poetry and philosophy in De Rerum Natura*, Princeton 1990.

Segal 1991

C.P. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991.

- Segal 1993
C.P. Segal, *Euripides and the poetics of sorrow*, Durham 1993.
- Segal 1994a
C.P. Segal, «Philomela's web and the pleasure of the text: reader and violence in the Metamorphoses», in J.P. Sullivan – I.J.F. de Jong (eds.), *Modern critical theory and Classical literature*, Leiden 1994 (Mnemosyne Supplement 130), pp. 257-80.
- Segal 1994b
C.P. Segal, «Classical criticism and the Canon, or, why read the ancient critics?», in S. Lawall (ed.), *Reading world literature*, Austin 1994, pp. 87-112.
- Segal 1998
C.P. Segal, *Ovid's metamorphic bodies: art, gender and violence in the Metamorphoses*, «Arion» V 3, 1998, pp. 9-41.
- Segal 1999
C.P. Segal, *Ovid's Meleager and the Greeks: trials of gender and genre*, «HSCPh» XCIX 1999, pp. 301-40.
- Segal 2001
C.P. Segal, *Intertextuality and immortality: Ovid, Pythagoras, and Lucretius in Metamorphoses 15*, «MD» XLVI 2001, pp. 63-102.
- SH
Supplementum Hellenisticum, ediderunt H. Lloyd-Jones – P.J. Parsons, Berlin-New York 1983.
- Sharrock 1991a
A. Sharrock, *Womanufacture*, «JRS» LXXXI 1991, pp. 36-49.
- Sharrock 1991b
A. Sharrock, *The Love of creation*, «Ramus» XX 1991, pp. 169-82.
- Sharrock 1994
A. Sharrock, *Seduction and repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*, Oxford 1994.
- Skutsch 1985
O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985.
- Snell – Maehler
B. Snell – H. Maehler, *Bacchylidis Carmina cum fragmentis*, Leipzig 1970¹⁰.
- Solodow 1988
J.B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill 1988.
- Spählinger 1996
L. Spählinger, *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart-Leipzig 1996 (Beiträge zur Altertumskunde 83).

Stroh 1969

W. Stroh (hrsg.), *Ovid im Urteil der Nachwelt*, Darmstadt 1969.

SVF

Stoicorum Veterum Fragmenta, collegit I. von Armin, I-IV, Lipsiae 1905-24 (rist. Stutgardiae 1964).

Tarrant 1982

R.J. Tarrant, *Editing Ovid's Metamorphoses: problems and possibilities*, «CPh» LXXVII 1982, pp. 342-60.

Tarrant 1989

R.J. Tarrant, *Silver threads among the gold: a problem in the text of Ovid's Metamorphoses*, «ICS» XIV 1989, pp. 103-17.

Tarrant 1995

R.J. Tarrant, «Ovid and the failure of rhetoric», in D. Innes – H. Hine – C. Pelling, *Ethics and rhetoric. Classical essays for D. Russell*, Oxford 1995, pp. 63-74.

Tarrant 2000

R.J. Tarrant, *The soldier in the garden and other intruders in Ovid's Metamorphoses*, «HSCPh» C 2000, pp. 425-38.

Tarrant 2004

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

TGF

Tragicorum Graecorum Fragmenta, I, ed. B. Snell, Göttingen 1971; II, ed. R. Kannicht – B. Snell, Göttingen 1981; III (Aeschylus), ed. S. Radt, Göttingen 1985; IV (Sophocles), ed. S. Radt, Göttingen 1977; V (Euripides), ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.

ThLL

Thesaurus linguae Latinae

Tissol 1997

G. Tissol, *The face of nature*, Princeton 1997.

Tronchet 1998

G. Tronchet, *La métamorphose à l'oeuvre*, Louvain-Paris 1998.

Vernant 1989

J.-P. Vernant, «Mortels et immortels: le corps divin», in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1989, pp. 7-39.

Viarre 1964

S. Viarre, *L'image et la pensée dans les Metamorphoses d'Ovide*, Paris 1964.

Warner 2002

M. Warner, *Fantastic metamorphoses, other worlds*, Oxford 2002.

Watt 1999

W.S. Watt, *Notes on Ovid*, «C&M» L 1999, pp. 167-78.

- West 1966
M.L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966.
- West 1997
M.L. West, *The east face of Helicon*, Oxford 1997.
- Wheeler 1995
S.M. Wheeler, *Imago mundi: another view of the creation in Ovid's Metamorphoses*, «AJPh» CXVI 1995, pp. 95-121.
- Wheeler 1999
S.M. Wheeler, *A discourse of wonders*, Philadelphia 1999.
- Wheeler 2000
S.M. Wheeler, *Narrative dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000 (Classica Monacensia 20).
- Wills 1996
J. Wills, *Repetition in Latin poetry*, Oxford 1996.
- Wright 1981
M.R. Wright, *Empedocles: the extant fragments*, New Haven 1981.
- Zeitlin 1985
I. F. Zeitlin, *Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama*, «Representations» XI 1985, pp. 63-94.
- Zingerle 1869
A. Zingerle, *Ovidius und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen Römischen Dichtern*, Innsbruck 1869 (rist. Hildesheim 1967).
- Ziolkowski 2005
T. Ziolkowski, *Ovid and the moderns*, Ithaca-London 2005.
- Zissos – Gildenhard 1999
A. Zissos – I. Gildenhard, «"Somatic Economies": Tragic bodies and poetic design in Ovid's Metamorphoses», in Hardie – Bar-chiesi – Hinds 1999, pp. 162-81.

Sigle delle riviste

«AJPh»	American Journal of Philology
«A&R»	Atene & Roma
«BCH»	Bulletin de Correspondance Hellénique
«BICS»	Bulletin of the Institute of Classical Studies
«BSL»	Bulletin de la Société de Linguistique
«CA»	Classical Antiquity
«CF»	Classical Folia
«CJ»	The Classical Journal
«C&M»	Classica et Mediaevalia
«CML»	Classical and Modern Literature

«CPh»	Classical Philology
«CQ»	Classical Quarterly
«CR»	Classical Review
«CSCA»	California Studies in Classical Antiquity
«GB»	Grazer Beiträge
«HSCPh»	Harvard Studies in Classical Philology
«ICS»	Illinois Classical Studies
«JAC»	Journal of Ancient Civilizations
«JHS»	Journal of Hellenic Studies
«JPh»	Journal of Philology
«JRA»	Journal of Roman Archaeology
«JRS»	Journal of Roman Studies
«JWCI»	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
«LICS»	Leeds International Classical Studies
«MD»	Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici
«MDAI(A)»	Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts (Athenische Abteilung)
«MLN»	Modern Language Notes
«PCPhS»	Proceedings of the Cambridge Philological Society
«PLLS»	Proceedings of the Liverpool (Leeds) Latin Seminar
«PMLA»	Proceedings of the Modern Language Association
«RAL»	Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei
«RhM»	Rheinisches Museum
«RHT»	Revue d'Histoire des Textes
«RPh»	Revue de Philologie
«SCO»	Studi Classici e Orientali
«TAPhA»	Transactions and Proceedings of the American Philological Association
«TCPHS»	Transactions of the Cambridge Philological Society
«WJ»	Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft
«WS»	Wiener Studien
«ZPE»	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

NOTA AL TESTO

Il testo latino e l'apparato sono quelli costituiti nell'edizione critica di R.J. Tarrant (cfr. p. CLXVII), con le divergenze notate nella tabella che segue. L'edizione di Tarrant (Oxford Classical Texts) è la risposta a un'attesa di quasi un secolo, dato che all'inizio del XX secolo erano già maturati aspettative e lavori preparatori verso un rinnovato testo critico del poema, e che numerosi progetti si erano interrotti o erano rimasti parziali. Le sigle dei codici utilizzati sono spiegate a p. 3 sgg., e alla edizione di Tarrant rimandiamo per una ricca prefazione che documenta i rapporti tra i codici principali e le vicende della trasmissione.

Il nostro compito di commentatori è stato facilitato da numerosi commenti ed edizioni precedenti, tra cui un posto di rilievo spetta a un volume che non era ancora apparso quando il nostro progetto collettivo era già in cammino: il commento all'intero poema che rappresenta un vero *tour de force* per un singolo studioso (*expertis credite*), a opera di Luigi Galasso (Torino 2000 [Einaudi]). Per il suo uso lucido ed essenziale dell'erudizione, il lavoro di Galasso rappresenta un progresso su altri strumenti fondamentali dell'esegesi ovidiana, il monumentale commento completo in sei volumi di Franz Bömer, e il discorsivo commento scolastico di William Anderson (di cui si hanno i volumi corrispondenti ai libri I-X).

Nella sua opera dell'esilio, che spesso rappresenta una rilettura tendenziosa degli scritti precedenti, Ovidio ci dice (*Trist.* I 7) di aver tentato, prima della forzata partenza da Roma, di distruggere il testo del suo poema epico, a cui mancava ancora l'ultima mano. La partenza da Roma si colloca nell'8 d.C., e la maggior parte degli studiosi concorda nell'idea che il testo che ci hanno trasmesso i manoscritti medievali dipende in effetti da quello che Ovidio aveva lasciato dietro di sé ai tempi della partenza per Tomi. Esiste tuttavia il problema posto da alcuni segmenti di testo in cui sequenze di varianti sembrano comporre vere e proprie versioni alternative: per questi problemi si rimanda a Tarrant 2004, pp. XXXIV-XXXV, e alla discussione dei singoli brani nel commento (per il primo volume, si tratta di I 544 sgg.).

Il testo accolto in questo primo volume differisce da quello di Tarrant 2004 nei seguenti casi:

	QUESTA EDIZIONE	TARRANT, OCT [2004]
I 92	legebantur	ligabantur
190	temptata	temptanda
235	utitur	uertitur
344	[nel testo]	[espunzione]
638	[nel testo]	[espunzione]
II 226	[nel testo]	[espunzione]
278	siccaeque	fractaque
366	gestanda	spectanda
400	[nel testo]	[espunzione]
518	et uero quisquam	† est uero quisquam †
520	[nel testo]	[espunzione]
611	[nel testo]	[espunzione]
792	papauera	cacumina

I testimoni del testo ovidiano sono indicati alle pp. 3-6.

TESTO E TRADUZIONE

Sigla

A) *Fragmenta*

- Bern Bernense 363, saec. IX² (continet I 1-199, 304-9, 773-II 22, III 1-56)
 Lips Lipsiense 48, saec. IX (continet III 131-252)
 Par Parisinum lat. 12246, saec. IX (continet I 81-193, II 67-254)
 Urb Vaticanum Vrbinas lat. 342, saec. X med. (continet V 483-VI 45, VII 731-VIII 104)

RARO CITANTUR

- Leod Leodicense deperditum, aetatis incertae
 Caes Caesenas deperditum, aetatis incertae

B) *Codices antiquiores (et integri et mutili)*

- E Londiniensis Add. 11967, saec. X (continet II 833-III 510, IV 292-V 389, V 588-VI 411)
 H Londiniensis Harleianus 2610, saec. X (continet I 1-III 622)
 M Marcianus Florentinus 225, saec. XI² (continet I 1-XIV 830)
 N Neapolitanus IV. F. 3, saec. XI ex. uel XII in. (continet I 1-XIV 838, 839-51 a manu simili primae additos)
 N² = corrector Beneuentanus (saec. XII), N³ = corrector Gothicus (saec. XII/XIII), N⁴ et N⁵ = correctores saec. XIV et XV
 U Vaticanus Vrbinas lat. 341, saec. XI² (continet I 1-XV 493, 494-879 a manibus posterioribus additos) U² = corrector Beneuentanus, U³ = correctores Gothici, U⁴ = corrector humanisticus saec. XV
 S Spirensis deperditi quaternio Hauniae conseruatus (Ny kgl. S. 56 2^o), saec. XI² uel ex. (continet IX 324-X 707)
 (S) Spirensis deperditi lectiones ex Langermanni collatione haustae

- B Parisinus lat. 8001, saec. XII in. (I 1-VI 590) et XII² (VI 591-XV 879)
- F Marcianus Florentinus 223, saec. XI², nisi quod I 1-445, III 111-IV 39, IV 261-701 a manu saec. XV (= F⁴) additi sunt
- G Sangallensis 866, saec. XII (caret VIII 548-X 428)
- L Laurentianus 36.12, saec. XI/XII (continet I 1-XII 298)
- P Vaticanus Pal. lat. 1669, saec. XI² (multa in libris II-VI aut desiderantur aut non leguntur)
- T Tegernseensis, nunc Monacensis clm 29208 + cgm 4286, saec. XI² (continet uersus circiter MM ex libris I, II, IV, VI, VIII-XV)
- Mon Lectiones codicis deperditi ex lemmatibus commentarii in ff. 61^v-84 codicis Monacensis clm 4610 (saec. XI ex. uel XII in.) conseruati repetitae

C) *Codices recentiores (saec. XII uel XIII¹ praeter WZ d)*

- J Patauinus deperditus Sancti Iohannis in Viridario, saec. XII (ut uid.)
- R Neapolitanus IV. F. 2, saec. XII²
- W Vaticanus lat. 5859, a. MCCLXXV uel paulo ante
- Z Vindobonensis ser. nou. 12746, circa a. MCCCCLXX
- a Laurentianus Acq. e doni 434, saec. XII ex. uel XIII¹
- b Oxoniensis Bodl. Auct. F. 4, 30, saec. XII med.
- c Hauniensis Bibl. Reg. Gl. kgl. S. 2009 4^o, saec. XII ex.
- d Parisinus lat. 8008, saec. XIV
- e Erfurtensis Amplon. f. 1, saec. XII²
- f Francofurtanus Bibl. Ciu. et Vniu. Barth. 110, saec. XII/XIII
- g Graecensis Bibl. Vniu. 1415, saec. XII ex. uel XIII in.
- h Hauniensis Bibl. Reg. Gl. kgl. S. 2008, saec. XII ex. uel XIII in.
- k Londiniensis Bibl. Brit. King's 26, saec. XII¹
- l Lucensis Bibl. Gou. 1417, saec. XII¹ uel med.
- l₂ Lipsiensis B. Ciu. 45, saec. XII med.
- l₃ Laurentianus 36.10, saec. XII ex.
- l₄ Laurentianus 36.14, saec. XII ex.
- l₅ Lausannensis Bibl. Cant. et Vniu. 403, saec. XII ex.
- l₆ Londiniensis Bibl. Brit. Harl. 2737, saec. XII ex.
- m Monacensis clm 23612, saec. XII ex.
- o Leidensis Voss. lat. O. 51, saec. XII²
- p Heidelbergensis Pal. lat. 1661, saec. XII/XIII
- p₂ Parisinus lat. 8000, saec. XII ex.
- r Vaticanus lat. 11457, saec. XII²
- s Laurentianus Strozianus 121, saec. XII²
- v Vaticanus lat. 1593, saec. XII/XIII

v ₂	Vaticanus Ottob. lat. 3313, saec. XII ²
v ₃	Romanus Bibl. Vallicelliana F. 25, saec. XII ²
w	Guelferbytanus Bibl. Duc. 2942, saec. XII/XIII
z	Turicensis Bibl. Centr. Rhenouanus 46, saec. XII med./XII ²
Plan	Lectiones codicis Latini quo usus est Maximus Planudes, ex ipsius Graeca interpretatione restitutae

INSVPER HAEC SIGLA COMPENDIAQVE ADHIBITA SVNT:

Δ	consensus codicum UrbEHMNUS uel eorum qui unoquoque loco extant, praeter eos qui separatim laudantur
Σ	consensus codicum BFGLPT uel eorum qui unoquoque loco extant, praeter eos qui separatim laudantur
Ω	consensum fragmentorum uetustissimorum (Bern Lips Par Urb) codicumque EHMNUS BFGLPT uel eorum qui unoquoque loco extant, praeter eos qui separatim laudantur
δ	consensus codicum RWZ uel ex iis duorum
φ	lectio quae in tribus pluribusue codicibus recentioribus supra enumeratis (maximam partem saec. XII) inuenitur
χ	lectio quae in uno pluribusue codicibus saec. XIII inuenitur
ψ	lectio quae in uno pluribusue codicibus saec. XIV uel XV inuenitur
ς	lectio codicibus recentioribus ab editoribus tributa quam ipse nondum inueni
N ^{ac}	lectio codicis N ante correctionem
(N ^{ac})	lectio codicis N ante correctionem quae non plane legitur sed plus minusue probabiliter conici potest
N ^c	lectio codicis N post correctionem; N ^{2c} indicat correctionem a manu altera esse factam, et simili modo N ^{3c} , N ^{4c} , N ^{5c}
N ^g	glossema in codice N additum; N ^{2g} et cetera ut supra
N ^m	lectio in margine codici N addita; N ^{2m} et cetera ut supra
N ^s	lectio supra uersum in codice N addita; N ^{2s} et cetera ut supra
N ^v	uaria lectio in codice N addita; N ^{2v} et cetera ut supra
N ¹	lectio primae manus in codice N ubi etiam inest uaria quaedam lectio uel lectio in margine addita

In correctionibus notandis litterae erasae lineis inclinatis (///) designatae sunt.

(Heinsius) lectio ab Heinsio in notis suis probata quae in textum non est recepta.

P. OVIDII NASONIS
METAMORPHOSES

P. OVIDIO NASONE
METAMORFOSI

LIBER PRIMVS

In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

- 5 Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
unus erat toto naturae uultus in orbe,
quem dixere Chaos; rudis indigestaque moles
nec quidquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum.
10 nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan
nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe
nec circumfuso pendebat in aere Tellus
ponderibus librata suis nec brachia longo
margine terrarum porrexerat Amphitrite.
15 utque erat et tellus illic et pontus et aer,
sic erat instabilis tellus, innabilis unda,

1-75. Bern HMNU³ BF⁴GLP

1-III 622. adest H 1-199. exstant in Bern 1-445. deest F¹, suppl. F⁴ (saec. XV) 1-75. deest U¹, suppl. U³ (saec. XIV) 2. uos: di Bern H (B^{ac})GP | illa (scil. coepta) e^v U^{3c} (coni. Lejay), def. Kenney 1976: illas Ω 14. amphitrite Bern N^{4c} U^{4v}. -tes uel -des Ω 15. utque uel ut qu(a)e Bern Leod H^{ac}: ut qua H^{2c}U³ LP: quaque M^{2c} B^cF⁴, Porphyrio ad Hor. Carm. III 4, 29: atque ubi N | quaque fuit tellus Porphyrio (ut uid.) | aer Bern M^{2m}P: (a)ether Ω

LIBRO PRIMO

- A narrare di forme cambiate in corpi stranieri
mi spinge l'ingegno; al progetto, dèi, date respiro
(siete voi che lo avete cambiato) e guidate i miei versi a discendere <
dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni.
- 5 Prima del mare, dei campi, del cielo a coprire ogni cosa,
per l'universo mostrava la natura un'identica faccia,
il Caos, come l'hanno chiamata: una massa informe e confusa, <
nient'altro che un torpido peso e dentro,
ammucchiati e discordi, i germi di cose sconnesse.
- 10 Non c'era il Titano a elargire al mondo la luce,
né Febe rinnovava la falce crescente;
non stava sospesa, la Terra, con l'atmosfera a recingerla,
per proprio equilibrio, e Anfitrite <
non aveva disteso le braccia lungo le sponde.
- 15 Se c'erano la terra, il mare e l'aria,
la terra era instabile, l'onda innavigabile, l'aria

lucis egens aer; nulli sua forma manebat
 obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
 frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
 20 mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.

Hanc deus et melior litem natura diremit.
 nam caelo terras et terris abscidit undas
 et liquidum spisso secrevit ab aere caelum;
 quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo,
 25 dissociata locis concordi pace ligauit.
 ignea conuexi uis et sine pondere caeli
 emicuit summaque locum sibi fecit in arce;
 proximus est aer illi leuitate locoque;
 densior his tellus elementaque grandia traxit
 30 et pressa est grauitate sua; circumfluus umor
 ultima possedit solidumque coercuit orbem.
 sic ubi dispositam quisquis fuit ille deorum
 congeriem secuit sectamque in membra redegit,
 principio terram, ne non aequalis ab omni
 35 parte foret, magni speciem glomeravit in orbis.
 tum freta diffundi rapidisque tumescere uentis
 iussit et ambitae circumdare litora terrae.
 addidit et fontes et stagna immensa lacusque,
 fluminaque obliquis cinxit decliua ripis;
 40 quae diuersa locis partim sorbentur ab ipsa,
 in mare perueniunt partim campoque recepta
 liberioris aquae pro ripis litora pulsan.
 iussit et extendi campos, subsidere ualles,
 fronde tegi siluas, lapidosos surgere montes.
 45 utque duae dextra caelum totidemque sinistra
 parte secant zonae (quinta est ardentior illis),

27. *fecit* Bern M(S): *legit* Ω: de H n. 1.
 Bern), fort. recte

36. *diffundi* U³ ψ: *diffudit* Ω (-*ndit*

senza luce: niente riusciva a serbare la stessa forma
e ogni cosa cozzava con l'altra: in un unico corpo
combattevano il gelo col caldo, il bagnato con l'arido,
20 il morbido insieme col duro, il greve con l'imponderabile.

Questo conflitto appianarono un dio e una natura migliore:
prese a staccare le terre dal cielo, e dalle terre le onde,
divise il limpido cielo dall'atmosfera più fitta.
Sbrogliate le cose e strappatele al fosco groviglio,
25 assegnava un posto a ciascuna, stringendole in lacci concordi di
[pace,
Nel cavo del cielo s'accese, senza peso, l'essenza di fuoco
facendosi largo nei vertici supremi.

A lei subito sotto per leggerezza e per sede sta l'aria;
più densa di loro attrasse la terra, schiacciandoli sotto il suo peso,
30 i materiali massicci; l'acqua, versandosi in giro,
invase gli estremi confini e chiuse il mondo dei solidi.
Chiunque fosse quel dio, una volta spezzata e ordinata
la congerie, e plasmati quei pezzi in membra,
cominciò agglomerando la terra, per renderla uguale dovunque,
35 in forma di un globo grandissimo.

Poi ordinò agli oceani di dilagare e di gonfiarsi al soffio
[impetuoso dei venti,
di circondare le sponde, girando intorno alla terra.
Aggiunse poi le sorgenti, e le immense paludi e i laghi;
costrinse fra due rive sghembe il deflusso dei fiumi
40 che di regione in regione diverge, e qui l'assorbe la terra,
lì si spinge all'oceano e, raccolto dall'acqua più libera
di quella distesa, va a frangersi invece che a sponde agli scogli.
Quindi ordinò alle pianure di correre in largo, di sprofondare alle
[valli,
di coprirsi di foglie alle selve, di ergersi ai monti rocciosi.
45 E come, da destra e sinistra, due fasce tagliano
il cielo, e la quinta è più ardente di tutte,

- sic onus inclusum numero distinxit eodem
 cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
 quarum quae media est non est habitabilis aestu;
 50 nix tegit alta duas; totidem inter utrumque locauit
 temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.
 imminet his aer, qui, quanto est pondere terrae
 pondus aquae leuius, tanto est onerosior igni.
 illic et nebulas, illic consistere nubes
 55 iussit et humanas motura tonitrua mentes
 et cum fulminibus facientes fulgora uentos.
 his quoque non passim mundi fabricator habendum
 aera permisit. (uix nunc obsistitur illis,
 cum sua quisque regant diuerso flamina tractu,
 60 quin lanient mundum; tanta est discordia fratrum.)
 Euror ad Auroram Nabataeaeque regna recessit
 Persidaeque et radiis iuga subdita matutinis;
 Vesper et occiduo quae litora sole tepescunt
 proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque Triones
 65 horrifer inuasit Boreas; contraria tellus
 nubibus assiduus pluuioque madescit ab Austro.
 haec super imposuit liquidum et grauitate carentem
 aethera nec quidquam terrenae faecis habentem.
 uix ita limitibus dissaepserat omnia certis,
 70 cum quae pressa diu fuerant caligine caeca
 sidera coeperunt toto efferuescere caelo.
 neu regio foret ulla suis animalibus orba,

50. *utrumque* Bern o^v χ: -*amque* Ω: -*asque* ψ 53. *pondus aquae leuius* "codex peruetustus" Alex. Philumeni (teste Constantio Fanensi): *pondere aqu(a)e leuior* Ω (cf. Housman, ed. Luc., p. XXVII sqq.) 56. *fulgora* Bern: *frig-* Ω 59. *regant* M: -*t* Ω (*rotat* Bern) 64. *triones* Ω, Sen. Nat. quaest. V 16, 1, Diomedes, GLK I, p. 436: -*em* M (ut uid.) N^{ac} U³B^{ac}, cf. Verg. Geor. III 381 69. *diss(a)epserat* Bern Leod: *discerpserat* Ω (*discreu-* U³ φ) 70. *fuerant cal. c(a)eca* Bern N (*multa pro caeca*): *massa latuere sub ipsa* H^{2c} F⁴LP: *m. l. s. illa* MU³ BG (cf. Fast. I 107-8) 72. *animantibus* w (ut uid.) χ (Heinsius)

così, con lo stesso principio, l'impegno del dio suddivise
la massa al suo interno, e s'impressero in terra altrettante regioni.
La fascia centrale è rovente, perciò dimorarvi è impossibile;
50 la neve ricopre le estreme; fece spazio nel mezzo ad altre due
equilibrandone il clima e mischiando col gelo la fiamma.
A sovrastarle c'è l'aria, di tanto più greve del fuoco
quanto è più lieve del peso terrestre il peso dell'acqua.
Lì comandò di raccogliersi alle nebbie, alle nuvole e ai tuoni
55 destinati a sconvolgere la mente degli uomini,
ai venti, fabbri di lampi e di fulmini.
E non volle lasciarli spaziare, l'architetto del mondo,
per tutti i domini dell'aria: anche oggi
che ognuno governa col soffio una zona diversa,
60 quasi dilaniano il mondo, fratelli in profonda discordia.
Verso l'Aurora, nel regno dei Nabatei, tornò l'Euro, <
verso la Persia e le vette colpite dai raggi al mattino;
il Vespro e le spiagge scaldate dal sole al tramonto
sono i vicini di Zefiro; la Scizia e i paesi dell'Orsa
65 li invase il tremendo Borea; le terre all'incontro
l'Austro le bagna di pioggia e di nubi incessanti.
Sopra di loro posò, limpido e privo di peso,
l'etere, senza neppure un'ombra di feccia terrestre.
Bastò che così ripartisse le cose entro fermi confini
70 perché, troppo a lungo nascoste dentro la nebbia oscura,
prendessero ad accendersi stelle per tutto l'empireo.
In modo che non ci fosse regione immota da cose viventi,

astra tenent caeleste solum formaeque deorum,
 cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,
 75 terra feras cepit, uolucres agitabilis aer.

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

Aurea prima sata est aetas, quae uindice nullo,
 90 sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
 poena metusque aberant, nec uerba minantia fixo
 aere legebantur, nec supplex turba timebat
 iudicis ora sui, sed erant sine uindice tuti.
 nondum caesa suis, peregrinum ut uiseret orbem,
 95 montibus in liquidas pinus descenderat undas,
 nullaque mortales praeter sua litora norant;
 nondum praecipites cingebant oppida fossae;
 non tuba drecti, non aeris cornua flexi,
 non galeae, non ensis erat; sine militis usu

76-80. Bern HMNU BF⁴GLP

81-193. Bern Par HMNU BF⁴GLP

76. inc. U¹ 81-193. exstant in Par 82. *pluuialibus* Bern (cf. "Lactantii"
 narrationem, *terram imbre molliuit*): *flu-* Ω 91-3. hab. MN^{2m} B^{3m} F⁴ L^{1m}. om.
 Ω 91. *minacia* M^{ac} 92. *legebantur* F⁴ χ: *ligabantur* Ω, Tarrant 99.
erant Bern χ (Heinsius), cf. Tib. I 10, 9

occupano il campo celeste astri e figure di dèi,
le acque si aprirono e accolsero i lucidi pesci,
75 la terra si prese le bestie, la mobile aria gli uccelli.

Ma un animale più nobile, più degno di un alto intelletto
ancora non c'era, capace di imporsi su tutti.

E nacque l'uomo: che l'abbia foggiao da un seme divino
il Fabbro di tutte le cose, la Causa di un mondo migliore,

80 o che la terra neonata ancora recasse, strappata
appena dall'etere sommo, i germi fraterni del cielo
e che l'avesse plasmata, mischiandola all'acqua piovana, <
il figlio di Giàpeto a immagine degli dèi signori del Tutto.

Se gli altri animali contemplano a testa bassa la terra,
85 la faccia dell'uomo l'ha alzata, gli ha imposto la vista del cielo
perché levasse lo sguardo spingendolo fino alle stelle.

Così la terra, fin lì rudimentale e informe,
si trasformò, rivestendo le forme mai viste degli uomini.

Fiori per prima l'età dell'oro; e da sé, senza leggi, <
90 senza nessuno a difenderle, osservava giustizia e lealtà.

Ignoti le pene e il terrore: a nessuno accadeva di leggere
minacce incise nel bronzo né a gente implorante di tremare
di fronte a un giudice; senza nessuno a difenderla stava al sicuro.
Non ancora il pino reciso dai monti era sceso

95 nei limpidi flutti a esplorare un mondo straniero,
né i mortali avevano idea di plaghe più in là delle loro.
Non c'erano ancora, a recingere le città, profondi fossati,
non esisteva la tromba di bronzo diritto, né il corno di bronzo
ricurvo, né gli elmi e le spade; senza bisogno di eserciti,

- 100 mollia securae peragebant otia gentes.
 ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis
 saucia uomeribus per se dabat omnia tellus;
 contentique cibus nullo cogente creatis
 arbuteos fetus montanaque fraga legebant
 105 cornaque et in duris haerentia mora rubetis
 et quae deciderant patula Iouis arbore glandes.
 uer erat aeternum, placidique tepentibus auris
 mulcebant Zephyri natos sine semine flores.
 mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
 110 nec renouatus ager grauidis canebat aristis.
 flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 flauaque de uiridi stillabant ilice mella.
 Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
 sub Ioue mundus erat, subiit argentea proles,
 115 auro deterior, fuluo pretiosior aere.
 Iuppiter antiqui contraxit tempora ueris
 perque hiemes aestusque et inaequales autumnos
 et breue uer spatiis exegit quattuor annum.
 tum primum siccis aer feruoribus ustus
 120 canduit et uentis glacies astricta pependit;
 tum primum subiere domos (domus antra fuerunt
 et densi frutices et uinctae cortice uirgae);
 semina tum primum longis Cerealia sulcis
 obruta sunt, pressique iugo gemuere iuueni.
 125 Tertia post illam successit aenea proles,
 saeuior ingeniis et ad horrida promptior arma,
 non scelerata tamen. de duro est ultima ferro.
 protinus inrupit uenae peioris in aeuum
 omne nefas; fugere pudor uerumque fidesque,

114. *subiit* Bern Par H^{ac} (S) BG¹ P: *-iitque* Δ(N^c) G^{2s}: *-i(i)t hi(n)c* H^{2s} F⁴L

125. *illas* (B^{ac})L

100 tranquilli vivevano i popoli tempi beati di pace.

Anche la libera terra, dal rastrello inviolata e tuttora
non offesa dal vomere, scelse di dare da sola di tutto;
e appagati dai cibi prodotti senza forzarla, coglievano
frutti d'arbusti, corniole, sulle montagne le fragole,

105 appese a spinosi roveti le more, le ghiande
cadute dall'albero vasto di Giove.

<

La primavera era eterna: sfioravano placidi zefiri,
col loro tiepido soffio, fiori nati, ma mai seminati.

Senz'essere arata, in breve tempo la terra si ricopriva di messi;

110 campi non dissodati s'imbiancavano di gravidе spighe:
qui scorrevano fiumi di latte, lì fiumi di nettare
e biondo miele stillava dal tronco verde del leccio.

Ma quando, una volta scagliato Saturno nel Tartaro buio,

<

a regnare sul mondo fu Giove, sopraggiunse l'età dell'argento

115 che vale meno dell'oro, ma ha più pregio del bronzo rossiccio.

L'antica primavera, pensò Giove a contrarla nel tempo;
formò, contando, l'inverno, l'estate, l'autunno ineguale,
la corta primavera, un anno di quattro stagioni.

L'aria soltanto allora, arsa da asciutti bollori,

120 bruciava bianca, e colava il ghiaccio rappreso dai venti.

Solo allora cercarono case: e per case si presero grotte,
il folto delle frasche, i rami legati insieme da fibre.

E solo allora si misero a buttare i semi di Cerere
nei lunghi solchi, e gemettero oppressi dal giogo i giovenchi.

125 A questa seguiva per terza la generazione del bronzo

di mente più cruda e più facile alle armi terribili,
però non funesta. Ma l'ultima ha la durezza del ferro:
subito irruppe ogni infamia nell'età del metallo più vile,
fuggirono il pudore, la verità, la lealtà,

- 130 in quorum subiere locum fraudesque dolique
 insidiaeque et uis et amor sceleratus habendi.
 uela dabat uentis (nec adhuc bene nouerat illos)
 nauita, quaeque diu steterant in montibus altis
 fluctibus ignotis exsultauere carinae;
 135 communemque prius ceu lumina solis et auras
 cautus humum longo signauit limite mensor.
 nec tantum segetes alimentaue debita diues
 poscebatur humus, sed itum est in uiscera terrae
 quasque recondiderat Stygiisque admouerat umbris
 140 effodiuntur opes, inritamenta malorum.
 iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
 prodierat; prodit bellum, quod pugnat utroque,
 sanguineaue manu crepitantia concutit arma.
 uiuitur ex raptō. non hospes ab hospite tutus,
 145 non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est.
 imminet exitio uir coniugis, illa mariti;
 lurida terribiles miscent aconita nouercae;
 filius ante diem patrios inquirat in annos;
 uicta iacet pietas, et uirgo caede madentes
 150 ultima caelestum terras Astraea reliquit.

Neue foret terris securior arduus aether,
 adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas
 altaue congestos struxisse ad sidera montes.
 tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
 155 fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.
 obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
 perfusam multo natorum sanguine Terram
 immaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
 et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,

132. *dabat* M^{ac}NU F⁴GL^{ac}; -nt Ω
 ras Bern (Par) (M^{ac}) NU^{2c}P: -(a)e Ω
 L: -to Ω

134. *exsultauere* Bern φ: ins- Ω
 155. *subiect(a)e* Bern (M^{ac}) χ: -um M^{2c}F^{ac}

135. *au-*

- 130 e al posto loro arrivarono tradimenti e perfidie,
frodi, violenza e l'infame passione del possesso.
Ai venti diede le vele, mal conoscendoli ancora,
il marinaio, e le chiglie, dopo un lungo sveltare sui monti,
violarono flutti mai visti; e la terra, finora di tutti
135 quanto l'aria e la luce del sole, suggellò
dentro lunghi confini l'agrimensore prudente.
Non bastavano più le pretese poste ai campi sontuosi di messi
e dei frutti consueti: scesero dentro le viscere della terra
a scavare i tesori (alimento alle nostre sciagure)
140 che lei aveva nascosto e riposto fra le ombre dello Stige.
Ecco venire alla luce il ferro funesto e poi l'oro,
più funesto del ferro; ecco col ferro e con l'oro la guerra
squassare con mano sanguigna le armi sonore. [combattere,
Vivono di rapine: non è al sicuro dall'ospite l'ospite,
145 non il suocero dal genero: pure i fratelli s'amano poco.
Il marito spera che muoia la moglie: lei spia la morte di lui:
sinistre matrigne distillano il livido aconito; prima del tempo
il figlio indaga l'età di suo padre;
è a terra, sconfitto, l'affetto: la terra è bagnata di stragi
150 e l'ultima dei Celesti l'abbandona, la vergine Astrea. <
Non che fosse più quieta della terra, la vetta dell'etere:
narrano che i Giganti pretendessero al regno celeste,
e con i monti ammassassero cataste alte fino alle stelle.
Lanciò allora un fulmine, il padre onnipotente, e distrusse
155 l'Olimpo, buttando giù il Pelio dall'Ossa là messo a sorreggerlo.
Sepolti quei corpi mostruosi sotto la massa crollata,
la Terra, raccontano, fradicia del grande cuore dei figli,
s'impregnò di quel tiepido sangue, gli dette vita e ne fece,
perché restasse un ricordo della sua razza, una specie

160 in faciem uertisse hominum. sed et illa propago
contemptrix superum saeuaeque audissima caedis
et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.

Quae pater ut summa uidit Saturnius arce,
ingemit et, facto nondum uulgata recenti
165 foeda Lycaoniae referens conuiuia mensae,
ingentes animo et dignas Ioue concipit iras
conciliumque uocat; tenuit mora nulla uocatos.
est uia sublimis, caelo manifesta sereno;
Lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
170 hac iter est superis ad magni tecta Tonantis
regalemque domum. dextra laeuaque deorum
atria nobilium ualuis celebrantur apertis.
plebs habitat diuersa locis; hac parte potentes
caelicolae clarique suos posuere Penates.
175 hic locus est quem, si uerbis audacia detur,
haud timeam magni dixisse Palatia caeli.
ergo ubi marmoreo superi sedere recessu,
celsior ipse loco sceptroque innixus eburno
terrificam capitis concussit terque quaterque
180 caesariem, cum qua terram mare sidera mouit.
talibus inde modis ora indignantia soluit:
«non ego pro mundi regno magis anxius illa
tempestate fui, qua centum quisque parabat
inicere anguipedum captiuo bracchia caelo.
185 nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab uno
corpore et ex una pendebat origine bellum.
nunc mihi, qua totum Nereus circumsonat orbem,
perdendum est mortale genus; per flumina iuro

162. *natam* BG(L^{ac})et H^{ac}: -os MN^cU^{2c} LLact. Inst. I 16, 12: *a fr.* M^{2c}(U^{ac}) F⁴LP165. *mensae*: *cen(a)e* U P173. *hac parte* Bern: *hac fronte* Par H(M^{ac}?)NU^c BG,176. *caeli*: *regis* M^{2c}U^{2v} B^{2v} φ166. *animo et*: -o Σ(P^c): -os

160 con volto umano. Anche quella, tuttavia,
disprezzava i Celesti, era feroce, assetata di massacri oltre ogni altra
e violenta: erano figli del sangue, si capiva.

Ma appena la vede dal sommo della sua rocca, s'affligge
il padre Saturnio e, ricordando un delitto recente e ancora malnoto,
165 l'orrendo banchetto alla tavola di Licaone,

gli nasce nell'anima un'ira smisurata, degna di Giove,
e convoca il concilio: gli dèi convocati non tardano.
Esiste una via nell'empireo, visibile a cielo sereno:
si chiama via Lattea e s'impone per bianco fulgore. <

170 È il cammino che fanno gli dèi per recarsi alla regia dimora,
alla casa del grande Tonante. A destra e a sinistra, ospitali,
spalancano le porte i palazzi dei nobili dèi.

Altrove, disperse, le case del popolo; ma i loro Penati
li hanno messi, i Celesti potenti e illustri, in questo quartiere.

175 Se la battuta non fosse temeraria, non esiterei
a definire il quartiere il Palatino del cielo supremo. <

E dunque, una volta sedutisi gli dèi nel santuario di marmo,
e lui sistemato più in alto, appoggiato allo scettro d'avorio,
squassò con la testa tre e quattro volte i tremendi capelli

180 facendone sobbalzare la terra, l'oceano, le stelle.

Poi aprì la bocca sdegnato, con queste parole:

«Non ero tanto angosciato per il dominio del mondo
al tempo dei Piedi di Serpe, ognuno pronto a buttarsi
a imprigionare in cento braccia il cielo.

185 Certo, avevamo nemici feroci: ma pure, la guerra
la voleva soltanto una casta, dipendeva da un'unica causa.
Ma oggi devo mandare il genere umano a morire per tutto il globo
che cinge Nereo nei suoi flutti sonanti. Per i fiumi infernali

- infera sub terras Stygio labentia luco,
 190 cuncta prius temptata, sed immedicabile corpus
 ense recidendum est, ne pars sincera trahatur.
 sunt mihi semidei, sunt rustica numina nymphae
 Faunisque Satyrique et monticolae Siluani;
 quos, quoniam caeli nondum dignamur honore,
 195 quas dedimus certe terras habitare sinamus.
 an satis, o superi, tutos fore creditis illos,
 cum mihi, qui fulmen, qui uos habeoque regoque,
 struxerit insidias notus feritate Lycaon?».
- Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum
 200 talia deposcunt. sic, cum manus impia saeuit
 sanguine Caesareo Romanum exstinguere nomen,
 attonitum tanto subitae terrore ruinae
 humanum genus est totusque perhorruit orbis.
 nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum est
 205 quam fuit illa Ioui. qui postquam uoce manuque
 murmura compressit, tenuere silentia cuncti.
 substitit ut clamor pressus grauitate regentis,
 Iuppiter hoc iterum sermone silentia rupit:
 «ille quidem poenas (curam hanc dimittite) soluit;
 210 quod tamen admissum, quae sit uindicta docebo.
 contigerat nostras infamia temporis aures;
 quam cupiens falsam summo delabor Olympo
 et deus humana lustris sub imagine terras.

194-8. Bern HMNU BF⁴GLP
 HMN⁴U BF⁴GLP

198-9. Bern HMN⁴U BF⁴GLP

200-55.

190. *temptata* Bern (N^{ac}) L^{ac}, edd. multi: -*anda* Ω, Tarrant | *corpus* (scil. *caro*) Bern
 HM¹(N^{ac})U^{3v} B¹ G¹ L¹: *uulnus* Ω (ex X 189?) 193. *faunisque* et M^{2c} N^{1c} (S) U^{ac}
 BG: *et fauni* F⁴ L^{c?} | post 193 desinit Par 198-255. desunt in N folio amisso,
 suppl. N⁴; (N) = lectio codicis N ex apographo eius Laur. 36.5 restituta 199.
confremuere F⁴ φ: *non fr.* Bern: *contr.* Ω | post 199 desinit Bern 202. *tant(a)e*
subito H F⁴GL 206. om. HM^{ac} U^{ac} B^{ac}

- che scorrono sotto la terra nel bosco Stigio, lo giuro:
190 ho già tentato di tutto; ma una carne inguaribile
bisogna tagliarla col ferro perché non s'infetti la parte sana.
Devo anche pensare ai semidei, ai geni campestri: ninfe, <
Fauni e Satiri e, sulle montagne, i Silvani.
Se ancora non gli concediamo gli onori del cielo e gli diamo la terra,
195 facciamo che almeno ci vivano senza pericolo.
O vi illudete, Celesti, che stiano al sicuro, se
me, che ho il fulmine e domino voi
Licaone, una belva notoria, è riuscito a mettermi in trappola?». <
Rumoreggiano tutti e pretesero la consegna, bruciando di collera,
200 di chi aveva osato quel crimine. Così, quando un empio drappello <
inferì per estinguere il nome di Roma nel sangue di Cesare,
lasciò stordita l'orrore dell'improvvisa catastrofe
la specie umana, e percorse un brivido tutto il creato.
Tu non apprezzi meno l'affetto dei tuoi, Augusto,
205 di Giove, allora, dei suoi. Frenò, con il gesto
e la voce, il mormorio: tutti tacquero.
Appena cessato il clamore, represso dal prestigio del sovrano,
riprese a parlare Giove, rompendo il silenzio:
«Quanto a lui, l'ha pagata, non abbiate paura;
210 bisogna che vi narri che cosa ha commesso e come ne è stato
[punito.

La vergogna di questa stagione mi aveva colpito le orecchie;
speravo che fosse sbagliata. Scendo così dalle altezze dell'Olimpo,
e in immagine umana, restando dio, mi metto a girare la terra.

- longa mora est quantum noxae sit ubique repertum
 215 enumerare; minor fuit ipsa infamia uero.
 Maenala transieram latebris horrenda ferarum
 et cum Cyllene gelidi pineta Lycae;
 Arcadis hinc sedes et inhospita tecta tyranni
 ingredior, traherent cum sera crepuscula noctem.
 220 signa dedi uenisse deum, uulgusque precari
 coeperat; inridet primo pia uota Lycaon,
 mox ait "experiar deus hic discrimine aperto
 an sit mortalis, nec erit dubitabile uerum".
 nocte grauem somno necopina perdere morte'
 225 me parat: haec illi placet experientia ueri!
 nec contentus eo est; missi de gente Molossa
 obsidis unius iugulum mucrone resoluit
 atque ita semineces partim feruentibus artus
 mollit aquis, partim subiecto torruit igni.
 230 quod simul imposuit mensis, ego uindice flamma
 in domino dignos euerti tecta Penates.
 territus ipse fugit nactusque silentia ruris
 exululat frustra loqui conatur; ab ipso
 colligit os rabiem, solitaeque cupidine caedis
 235 utitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.
 in uillos abeunt uestes, in crura lacerti;
 fit lupus et ueteris seruat uestigia formae:
 canities eadem est, eadem uiolentia uultus,
 idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.
 240 occidit una domus, sed non domus una perire
 digna fuit; qua terra patet, fera regnat Erinys.

217. om. M^{ac} | *cyllene* M^{2m} χ: -no Ω (-neo U, *transire* B^{ac}G)
 MB(G^{ac}): -dos H^c U^c G^{2c}: -des F⁴ LP: -das (N)U^{ac} (Heinsius)
comparat (H^{ac}) (M^{ac}) U¹: *praep*- F⁴ 230. quos N^{4c} BL^c
 Ω | *dignos* HMN⁴ F⁴ P^c: *dignosque* (N)ULP^{ac}: *et dignos* BG
utitur HU F⁴L (cf. IV 270, XI 23), Tarrant

218. *arcadis* H^{ac}
 225. *me parat*:
 231. *domino* G: -um
 235. *utitur* Ω: *uer-*

- A fare l'elenco dei crimini che dappertutto ho incontrato
 215 vi prenderei troppo tempo: la realtà superava le voci.
 Avevo passato il Menalo, orrendo rifugio di belve,
 quindi Cillene e la fredda pineta del monte Liceo;
 entro così nel paese inospite e nella dimora
 del tiranno d'Arcadia, nel tardo crepuscolo ormai volto a notte.
- 220 Alludo all'arrivo di un dio: la gente si mette a implorarmi.
 Licaone, all'inizio, deride quelle preghiere devote;
 poi dice: "Se questo sia un dio o un mortale, lo voglio accertare
 mettendolo a pubblica prova. La realtà fugherà tutti i dubbi".
 La notte, mentre ero gravato dal sonno e senza sospetto,
 225 s'appronta a darmi la morte: era questa, la prova a suo genio.
 Non gli basta: ha lì degli ostaggi che gli hanno mandato i Molossi;
 a uno taglia la gola con la spada; non è ancora morto
 che gli butta una parte del corpo a stufare
 nell'acqua bollente e rosola il resto sul fuoco.
- 230 Non fa a tempo a metterlo a tavola che la mia fiamma lo vendica,
 rovesciandogli addosso la casa, i degni Penati di un simile padrone.
 Lui scappa atterrito, raggiunge il silenzio dei campi
 e si mette a ululare; inutilmente si sforza di parlare:
 la rabbia che l'agita gli si raccoglie nel gozzo: sfoga la voglia
 [consueta
 235 di ammazzare sui greggi, e continua anche adesso a gioire del
 [sangue.
 Si mutano in peli i vestiti, le braccia diventano zampe;
 diventa un lupo, ma serba un'ombra del volto di un tempo. <
 Il pelo grigio è immutato, immutato l'aspetto feroce;
 bruciano gli occhi immutati, e lui resta l'immagine stessa della
 [violenza.
- 240 È crollata soltanto una casa; ma merita la rovina ben più di una
 dovunque si estenda la terra, è il regno di Erinni crudele. [casa;

in facinus iurasse putes; dent ocius omnes
 quas meruere pati (sic stat sententia) poenas».

- Dicta Iouis pars uoce probant stimulosque frementi
 245 adiciunt, alii partes adsensibus implent.
 est tamen humani generis iactura dolori
 omnibus, et quae sit terrae mortalibus orbae
 forma futura rogant, quis sit laturus in aras
 tura, ferisne paret populandas tradere terras.
 250 talia quaerentes (sibi enim fore cetera curae) .
 rex superum trepidare uetat subolemque priori
 dissimilem populo promittit origine mira.

- Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras,
 sed timuit ne forte sacer tot ab ignibus aether
 255 conciperet flammam longusque ardesceret axis.
 esse quoque in fati reminiscitur adfore tempus
 quo mare, quo tellus correptaque regia caeli
 ardeat et mundi moles operosa laboret.
 tela reponuntur manibus fabricata Cyclopi;
 260 poena placet diuersa, genus mortale sub undis
 perdere et ex omni nimbo demittere caelo.
 protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris
 et quaecumque fugant inductas flamina nubes,
 emittitque Notum. madidis Notus euolat alis,
 265 terribilem picea tectus caligine uultum;
 barba grauis nimbis, canis fluit unda capillis,
 fronte sedent nebulae, rorant pennaque sinusque.
 utque manu late pendentia nubila pressit,
 fit fragor; hinc densi funduntur ab aethere nimbi.

256-303. HMNU BF^aGLP

255. *longusque* (cf. Verg. Geor. III 223): *totusque* N^{4v} F^{4c}GLP 256. *redit* N¹
 258. *moles*: *proles* HM¹ N¹ B¹ G¹ | *operosa*: *obsessa* HM¹N¹ B¹G¹ 269. *hinc*
 MN: *et* Ω

Sembra un patto giurato di crimini. Su, presto: che scontino tutti (per me, la sentenza è fissata) secondo quello che meritano».

- C'è chi appoggia a voce il discorso di Giove,
245 spronandone ancora lo sdegno; e c'è chi consente per dovere.
Ma a tutti fa male la rovina del genere umano:
dove andrà la bellezza, si chiedono, della terra senza i mortali,
chi verrà a portare l'incenso sugli altari? Che ordina Giove:
di consegnare la terra alle belve, perché la devastino?
250 Risponde, il re dei Celesti, che s'impegna a pensare a ogni cosa;
respinge i timori; promette che nascerà per prodigio
una specie diversa dal popolo più antico.

- Così, si prepara a lanciare su tutte le terre i suoi fulmini:
solo, ha paura che l'etere sacro possa avvampare di fiamme
255 con tanti fuochi, che bruci l'asse lunghissimo.
Inoltre, ricorda, verrà, secondo gli oracoli, l'epoca
in cui mare e terra arderanno, e le regge del cielo
saranno invase dal fuoco e la struttura elaborata del mondo ne
[soffrirà.

- Depone le frecce, lavoro dei Ciclopi,
260 e pensa a una pena diversa: mandare a morire nei flutti
il genere umano, lasciando scrosciare uragani per tutto il cielo.
E all'istante rinchiude Aquilone negli antri d'Eolo,
e ogni vento che scacci gli ammassi delle nuvole,
e fa uscire Noto. Sulle ali grondanti Noto s'involà,
265 col volto tremendo coperto da una nebbia di pece,
e la barba pesante di pioggia: cola l'acqua dai bianchi capelli,
le foschie gli si fermano in fronte, le ali e la veste gli grondano.
Basta che stringa nel pugno le nubi, sospese dovunque,
ed esplode un fracasso: dall'alto dell'etere scrosciano uragani
[violenti.

- 270 nuntia Iunonis uarios induta colores
 concipit Iris aquas alimentaue nubibus adfert;
 sternuntur segetes et deplorata colonis
 uota iacent, longique perit labor inritus anni.
 nec caelo contenta suo est Iouis ira, sed illum
- 275 caeruleus frater iuuat auxiliaribus undis.
 conuocat hic amnes; qui postquam tecta tyranni
 intrauere sui, «non est hortamine longo
 nunc» ait «utendum. uires effundite uestras
 (sic opus est), aperite domos ac mole remota
- 280 fluminibus uestris totas immittite habenas».
 iusserat; hi redeunt ac fontibus ora relaxant
 et defrenato uoluuntur in aequora cursu.
 ipse tridente suo terram percussit; at illa
 intremuit motuque uias patefecit aquarum.
- 285 exspatiata ruunt per apertos flumina campos
 cumque satis arbusta simul pecudesque uirosque
 tectaue cumque suis rapiunt penetralia sacris.
 si qua domus mansit potuitque resistere tanto
 indeiecta malo, culmen tamen altior huius
- 290 unda tegit pressaeque latent sub gurgite turre.
 iamque mare et tellus nullum discrimen habebant;
 omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto.
 occupat hic collem, cumba sedet alter adunca
 et ducit remos illic ubi nuper ararat;
- 295 ille supra segetes aut mersae culmina uillae
 nauigat, hic summa piscem deprendit in ulmo;
 figitur in uiridi, si fors tulit, ancora prato,
 aut subiecta terunt curuae uineta carinae;

272-3. 285. 290. 292. 304. carptim et turbato ordine citat Sen. Nat. quaest. III 27, 13-28, 2 272. *colonis* Ω, Seneca: -ni HN^{sc} BG 290. *latent*: *labant* codd. Senecae fere omnes 292. *erat* Ω, codd. Senecae fere omnes (cf. XV 529): *erant* M B^{2c} 294. *arabat* (N^{sc}) c (-*abant*) χ 298. *terunt* (M^{sc}) N¹ U L^{1v} P: *teg*- Ω

- 270 Vestita di molti colori, Iride, la messaggera <
di Giunone, raccoglie gli umori e li porta a nutrire le nuvole.
Sono abbattute le messi, e i contadini le piangono,
a terra le loro speranze: va in rovina la vana fatica di un lungo anno.
E non basta, alla rabbia di Giove, il suo cielo:
275 ma l'appoggia il fratello ceruleo, che chiama le onde in aiuto.
Convoca i fiumi e gli dice, quando giungono a casa
del despota: «Non serve una lunga orazione.
Dovrete spiegare le forze:
aprite le vostre dimore, rompete le dighe
280 e lanciate a briglia sciolta i torrenti».
Sentito l'ordine, tornano e allentano il morso alle fonti:
in corsa sfrenata si buttano in mare.
Ma il dio ha battuto per terra il tridente;
la terra ha tremato, e scuotendosi ha aperto il cammino alle acque.
285 Straripano i fiumi e s'avventano in piena campagna:
travolgono messi e arbusti, le greggi, la gente,
le case coi loro santuari. Se pure una casa è rimasta,
riuscendo a resistere senza crollare all'immane disastro,
l'acqua, più alta di lei, le copre il tetto,
290 e l'assalto dei flutti nasconde le torri.
Non c'è più confine fra il mare e la terra:
è oceano ogni cosa, e perfino l'oceano si sente mancare le sponde.
Qualcuno è salito su un colle; un altro è seduto a remare,
su una barchetta ricurva, là dove ha arato da poco.
295 C'è chi naviga sopra le messi o sul tetto di casa
sott'acqua; c'è chi prende un pesce su un olmo.
Se capita, gettano l'ancora nel verde di un prato;
le curve carene dilaniano col peso le vigne;

et, modo qua graciles gramen carpsere capellae,
 300 nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae.
 mirantur sub aqua lucos urbesque domosque
 Nereides, siluasque tenent delphines et altis
 incursant ramis agitataque robora pulsant.
 nat lupus inter oues, fuluos uehit unda leones,
 305 unda uehit tigres; nec uires fulminis apro,
 crura nec ablato prosunt uelocia ceruo;
 quaesitisque diu terris ubi sistere possit,
 in mare lassatis uolucris uaga decidit alis.
 obruerat tumulos immensa licentia ponti
 310 pulsabantque noui montana cacumina fluctus.
 maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit,
 illos longa domant inopi ieiunia uictu.

Separat Aonios Oetaeis Phocis ab aruis,
 terra ferax dum terra fuit, sed tempore in illo
 315 pars maris et latus subitarum campus aquarum.
 mons ibi uerticibus petit arduus astra duobus,
 nomine Parnasos, superantque cacumina nubes.
 hic ubi Deucalion (nam cetera texerat aequor)
 cum consorte tori parua rate uectus adhaesit,
 320 Corycidas nymphas et numina montis adorant
 fatidicamque Themis, quae tunc oracla tenebat.
 non illo melior quisquam nec amantior aequi
 uir fuit aut illa metuentior ulla deorum.
 Iuppiter, ut liquidis stagnare paludibus orbem

304-9. Bern HMNU BF⁴GLP

310-412. HMNU BF⁴GLP

299. *qua* U^c B^{lv} F⁴ G: *quo* Ω 304-9. exstant in Bern 304-5. *fuluos ... tigres*
 om. HM^{nc}(N^{ac}); habet Bern, sed ordine turbato (*nat ... oues nec uires f. apro / unda*
u. tigres, fuluos ... leones) 313. *Oetaeis* Delrius ad Sen. Herc. fur. 1164: *act-*
 Ω 316. *petit* (st. H): *ferit* schol. Luc. III 173 in cod. Bern. 370 (saec. IX)
 317. *superantque cacumina* MN: *-atque -mine* HU^c Σ

- dove or ora brucavano l'erba le capre sottili
300 oggi posano il corpo deforme le foche.
Sott'acqua, stupite, contemplano boschi, città e case
le Nereidi, e i delfini hanno invaso le selve, si avventano
in cima ai rami, rimbalzano contro le querce e le squassano.
Fra le pecore nuotano i lupi, l'onda porta i fulvi leoni, <
305 l'onda porta le tigri; non servono al cinghiale la forza del fulmine,
al cervo travolto le zampe veloci; l'uccello ramingo,
che a lungo ha cercato una terra dove fermarsi,
precipita in acqua, una volta spossate le ali.
L'arbitrio sfrenato del mare ha sepolto le alture:
310 ondate mai viste tempestano i picchi dei monti.
L'acqua trascina moltissimi; su quelli a cui l'acqua perdona
ma manca ogni cibo, il lungo digiuno ha la meglio.
Divide dai campi Etei gli Aonî la Focide:
una fertile terra, fin quando era terra, ma all'epoca
315 un braccio di mare, una piana vastissima di acque inattese.
Vi sorge un monte scosceso, che leva due vette alle stelle:
si chiama Parnaso, e sovrastano le cime le nuvole.
Qui Deucalion (nient'altro lasciava scoperto l'oceano)
sbarcò da una piccola zattera insieme alla moglie:
320 si prosternano alle ninfe Coricie, ai numi dei monti, <
a Temi profetica, all'epoca custode degli oracoli.
Non esisteva a quel tempo un uomo migliore di lui,
né più amante del giusto, o una donna che più temesse gli dèi.
Ma quando vide il mondo allagato da chiare paludi,

- 325 et superesse uirum de tot modo milibus unum
 et superesse uidet de tot modo milibus unam,
 innocuos ambo, cultores numinis ambo,
 nubila disiecit nimbisque Aquilone remotis
 et caelo terras ostendit et aethera terris.
- 330 nec maris ira manet positoque tricuspide telo
 mulcet aquas rector pelagi, supraque profundum
 exstantem atque umeros innato murice tectum
 caeruleum Tritona uocat conchaeque sonanti
 inspirare iubet fluctusque et flumina signo
- 335 iam reuocare dato. caua bucina sumitur illi,
 tortilis in latum quae turbine crescit ab imo,
 bucina quae, medio concepit ubi aera ponto,
 litora uoce replet sub utroque iacentia Phoebo.
 tum quoque, ut ora dei madida rorantia barba
- 340 contigit et cecinit iussos inflata receptus,
 omnibus audita est telluris et aequoris undis
 et quibus est undis audita coercuit omnes.
 iam mare litus habet, plenos capit alueus amnes,
 flumina subsidunt collesque exire uidentur,
- 345 surgit humus, crescunt iuga decrescentibus undis;
 postque diem longam nudata cacumina siluae
 ostendunt limumque tenent in fronde relictum.

Redditus orbis erat; quem postquam uidit inanem
 et desolatas agere alta silentia terras,

- 350 Deucalion lacrimis ita Pyrrham adfatur obortis:
 «o soror, o coniunx, o femina sola superstes,
 quam commune mihi genus et patruelis origo,

325. *uirum*: *uidet* N^{2c} U B^{2v}

conch(a)equae H L^{ac}: *-aque* Ω

secl. Riese, Tarrant (ante 343 posuit Merkel) | *colles* (om. *-que*) ce χ (Heinsius)

345. *iuga* Slater (prob. Watt 1999, coll. Sil. I 274): *loca* Ω: *sola* Heinsius, Housman 1890

332. *tectum*: *tinctum* φ (coni. Bentley)

340. *receptus* H(M^{ac}) (G^{ac}): *recessus* Ω

333.

344.

- 325 e solo un uomo rimasto di tante migliaia,
e solo una donna rimasta di tante migliaia,
l'uno e l'altra innocenti, l'uno e l'altra devoti agli dèi, Giove
fece a brandelli le nuvole, e con l'Aquilone scacciò gli uragani.
Al cielo fa vedere la terra e l'etere alla terra.
- 330 Non dura, la rabbia del mare; posa la lancia tricuspide,
il re dell'oceano, placa le acque e fa emergere, chiamandolo,
sopra gli abissi, l'azzurro Tritone, le spalle coperte
di concrezioni di murici; gli ordina di soffiare
nella conchiglia sonora per dare finalmente ai flutti e ai fiumi
- 335 il segnale di ritirarsi. Tritone afferra la concava tromba,
la tromba ritorta che cresce a spirale e dal basso s'allarga,
e, appena animata dal fiato là in mezzo all'oceano,
empie di musica i lidi sotto il primo e l'ultimo Febo.
Bastò che toccasse le labbra bagnate del dio
- 340 sotto la barba grondante, e cantasse a gran voce
l'ordine di ritirata, perché l'ascoltasse ogni flutto
per terra e per mare e frenasse ogni flutto in ascolto.
Il mare ritrova le rive, rientrano gonfi nel letto
i fiumi, le acque si abbassano, si vedono colli che spuntano;
- 345 la terra s'innalza e più calano i flutti più crescono i dossi
e dopo un giorno lunghissimo, i boschi mettono a nudo
le cime e il fango rimasto attaccato alle foglie.

Il mondo è tornato. Ma appena Deucalione lo vide deserto
e abbandonate le terre a un silenzio profondo,

350 gli vengono agli occhi le lacrime, e così parla a Pirra:
«Sorella, moglie, che ormai sei l'unica donna superstite,
cui mi lega una stessa famiglia, il rapporto fraterno dei padri,

- deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,
 terrarum, quascumque uident occasus et ortus,
 355 nos duo turba sumus; possedit cetera pontus.
 haec quoque adhuc uitae non est fiducia nostrae
 certa satis; terrent etiamnum nubila mentem.
 quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,
 nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem
 360 ferre modo posses? quo consolante doleres?
 namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,
 te sequeretur, coniunx, et me quoque pontus haberet.
 o utinam possim populos reparare paternis
 artibus atque animas formatae infundere terrae!
 365 nunc genus in nobis restat mortale duobus
 (sic uisum superis) hominumque exempla manemus».

- Dixerat, et flebant. placuit caeleste precari
 numen et auxilium per sacras quaerere sortes.
 nulla mora est; adeunt pariter Cephisidas undas,
 370 ut nondum liquidas, sic iam uada nota secantes.
 inde ubi libatos inrorauere liquores
 uestibus et capiti, flectunt uestigia sanctae
 ad delubra deae, quorum fastigia turpi
 pallebant musco stabantque sine ignibus arae.
 375 ut templi tetigere gradus, procumbit uterque
 pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo;
 atque ita «si precibus» dixerunt «numina iustis
 uicta remollescunt, si flectitur ira deorum,
 dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri
 380 arte sit et mersis fer opem, mitissima, rebus».
 mota dea est sortemque dedit: «discedite templo

360. *doleres* M^{2c} M^{2v} NU B¹⁷ P^c: *dolores* HM^{ac} B^{c7} GL (P^{ac}): *dolorem* F^d 361.
quoque: modo N^s (qua manu n. l.) U 363. *possim* HM^{1c7}N: -em Ω 366. *ui-*
sum est M^{1s} L 370. *ut* (H^{ac}) (M^{ac}) (N^{ac}) G: *et* Ω (*iam* B^c, *sed* F^d L) | *sic* (H^{ac7})
 (M^{ac}) N^{ac} (U^{ac}): *sed* Ω

poi il matrimonio, e mi legano adesso le prove subite,
tutte le terre che guardano a occidente e a oriente
355 siamo noi due a popolarle; gli altri se li è presi il mare.
Perfino la vita che abbiamo, non possiamo ancora fidarcene
con certezza; anche ora, le nuvole ci gettano il panico in cuore.
Che proveresti, adesso, a trovarti strappata al destino
senza di me, disgraziata? In che modo potresti, da sola,
360 sopportare il terrore? Un conforto al dolore, a chi andresti a
[richiederlo?

Quanto a me, credi pure, se il mare si fosse preso anche te
ti seguirei, moglie, e il mare si prenderebbe anche me.
Ah, se potessi, con l'arte di mio padre, rimettere in piedi <
le genti, plasmare la terra e soffiarci le anime dentro!

365 Adesso il genere umano dipende soltanto da noi;
così hanno voluto i Celesti: restiamo a campione degli uomini».

Così disse: e piangevano. Scelsero d'invocare i poteri celesti,
consultando gli oracoli sacri per averne un soccorso.

Senza indugio, si mettono insieme per via verso le onde del Cefiso,
370 non limpide ancora, ma tornate a solcare il solito letto.

Qui attingono l'acqua e ne spruzzano il capo e le vesti,
volgendo poi i passi al santuario della gran dea, dai frontoni
macchiati di lurido muschio: gli altari spogli di fuoco,
ma ancora in piedi. Raggiunti i gradini del tempio,

375 lui e lei si prosternano, la faccia a terra e tremanti;
baciaron la pietra gelata e dissero: «Se le preghiere
dei giusti sono capaci di conquistare gli dèi
e intenerirli, se possono stornare l'ira divina,
rivelaci, Temi dolcissima, il mezzo per compensare

380 la morte del genere umano, soccorri il mondo sommerso!».

La dea si commosse, e concesse un responso: «Uscite dal tempio,

- et uelate caput cinctasque resoluite uestes
 ossaque post tergum magnae iactate parentis».
 obstipuerunt diu rumpitque silentia uoce
- 385 Pyrrha prior iussisque deae parere recusat
 detque sibi ueniam pauido rogat ore timetque
 laedere iactatis maternas ossibus umbras.
 interea repetunt caecisque obscura latebris
 uerba datae sortis secum inter seque uolunt.
- 390 inde Promethides placidis Epimethida dictis
 mulcet et «aut fallax» ait «est sollertia nobis
 aut pia sunt nullumque nefas oracula suadent.
 magna parens terra est; lapides in corpore terrae
 ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur».
- 395 coniugis augurio quamquam Titania mota est,
 spes tamen in dubio est; adeo caelestibus ambo
 diffidunt monitis. sed quid temptare nocebit?
 discedunt uelantque caput tunicasque recingunt
 et iussos lapides sua post uestigia mittunt.
- 400 saxa (quis hoc credat nisi sit pro teste uetustas?)
 ponere duritiam coepere suumque rigorem
 molliorque mora mollitaque ducere formam.
 mox ubi creuerunt naturaque mitior illis
 contigit, ut quaedam, sic non manifesta, uideri
- 405 forma potest hominis, sed uti de marmore coepta,
 non exacta satis rudibusque simillima signis.
 quae tamen ex illis aliquo pars umida suco
 et terrena fuit, uersa est in corporis usum;
 quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa;

384. *rumpitque* HMN^{ac} F⁴; *rupitque* N^c U Σ 386. *pauido*: *timido* ο ψ (Heinsius)
 | *timetque* χ (cf. II 66): *pauetque* Ω: *cauetque* Gronovius: *pigetque* Shackleton Bailey
 1981 388. *c(a)ecisque* H L(P^{ac}): *c(a)ecis* Ω 389. *dat(a)e*: *de(a)e* HM(N^{ac})
 (U^{ac}): *uerba deae, sortis* dist. Magnus 390. *inde* U(S) F^{4c} P, Priscianus II 37:
hinc Ω 397. *nocebat* HNU L^{ac} P 398. *descendunt* M P^{ac}

velatevi il capo e sciogliete la cinta degli abiti;
le ossa della gran madre, buttatele dietro le spalle».

<

- Restarono a lungo smarriti: la prima a spezzare il silenzio
385 è Pirra: rifiuta, dichiara, di mettere in atto il comando,
implora, con labbra tremanti, perdono: le manca il coraggio
di oltraggiare lo spettro materno buttandone in giro le ossa.
Ma dentro di loro ritornano al responso sentito, e fra loro
rimuginano quelle sentenze, oscure di occulti segreti.
390 Finché, per assicurare la figlia di Epimeteo, il figlio di Prometeo
pronuncia frasi di conforto: «O la ragione mi inganna,
o il responso rispetta la devozione filiale, e non vuole invitarci a
[un crimine.

La grande madre è la terra; la terra ha un corpo, e suppongo che
[i sassi si possano dirne le ossa.

Secondo il comando, questi dobbiamo buttarci dietro le spalle».

- 395 Sebbene l'abbia colpita la profezia del marito,
la figlia del Titano ha ancora paura a sperare: a tal punto diffidano
i due dei comandi celesti. Ma a fare una prova, rischio non c'è.
Si allontanano, si velano il capo, si sciolgono la tunica e,
seguendo il comando, man mano che procedono si buttano dietro
[dei sassi.

- 400 E i sassi (chi lo crederebbe, se ad attestarlo non fosse
la tradizione?) perdettero via via la durezza e il rigore,
si fecero molli col tempo e assunsero, molli, una forma.
Quindi, una volta ingrossatisi e presa un'essenza più docile,
comincia a potervisi scorgere una sorta di immagine umana,
405 ancora non chiara: li diresti abbozzati nel marmo,
piuttosto imprecisi e assai somiglianti a rozze sculture.
La parte dei sassi impregnata di qualche umore
e di terra si muta in materia corporea,
la parte inflessibile e solida si cambia in ossa:

- 410 quae modo uena fuit, sub eodem nomine mansit;
 inque breui spatio superiorum numine saxa
 missa uiri manibus faciem traxere uirorum
 et de femineo reparata est femina iactu.
 inde genus durum sumus experiensque laborum,
 415 et documenta damus qua simus origine nati.

- Cetera diuersis tellus animalia formis
 sponte sua peperit, postquam uetus umor ab igne
 percaluit solis caenumque udaeque paludes
 intumuere aestu fecundaque semina rerum,
 420 uiuaci nutrita solo ceu matris in aluo,
 creuerunt faciemque aliquam cepere morando.
 sic, ubi deseruit madidos septemfluus agros
 Nilus et antiquo sua flumina reddidit alueo
 aetherioque recens exarsit sidere limus,
 425 plurima cultores uersis animalia glaebis
 inueniunt; et in his quaedam perfecta per ipsum
 nascendi spatium, quaedam modo coepta suisque
 trunca uident numeris, et eodem in corpore saepe
 altera pars uiuit, rudis est pars altera tellus.
 430 quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,
 concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;
 cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes
 res creat et discors concordia fetibus apta est.
 ergo ubi diluuio tellus lutulenta recenti
 435 solibus aetheriis altoque recanduit aestu,

413-45. HMNU² BF⁴GLP

412. *uirorum*: *uirilem* χ 413-70. def. U¹ folio amisso, suppl. U² 414. *unde*
 "Probi" comm. in Verg. Geor. I 63 426-7. *perfecta* ... *modo coepta* van
 Leeuwen (apud Hartman), coll. Diod. I 10, 7 (*imperfecta* ... *modo c.* von Winterfeld
 teste Magno, coll. Pomp. Mel. I 9, 52): *modo c(o)ep̄ta* ... *imperfecta* Ω, Lact. Plac. in
 Stat. Theb. IV 704 (*modo* ... *qu(a)edam* om. H^{ac} M^{ac} N^{ac}, *coepta*: *nata* M^{2c} U^{2c} B^{2v} G^v
 P) 428. *numeris* M^{2v} F⁴P: *hum-* Ω

- 410 le vene di prima conservano il nome;
così, per volere celeste, in breve tempo le pietre
gettate dal pugno dell'uomo assunsero aspetto di uomini
e rinacque la donna da quelle che ha lanciato la donna.
Perciò siamo duri di razza e rotti ai disagi:
415 forniamo le prove del ceppo da cui siamo nati.
Tutti gli altri viventi, in forme diverse, la terra <
li partorì senza aiuto, una volta scaldati dal fuoco del sole
i resti del liquido, e gonfiate dal calore le molli paludi
e il fango, e i germi fecondi del tutto, nutriti, a sembianza
420 di un utero materno, da una terra vitale, sbocciarono
e assunsero forme, col tempo, di questo o di quello.
Così, ogni volta che lascia i campi fradici il Nilo
a sette foci e riporta i flutti nel letto di un tempo,
e il fango fresco è bruciato dall'astro del cielo,
425 i contadini che vengono a voltare le zolle vi scoprono
moltissime cose viventi, qualcuna già perfezionata
nell'atto stesso di nascere, qualcuna abbozzata e in difetto
degli organi, e spesso in un'unica massa una parte è vivente
e un'altra è terra incoerente. Infatti, l'umore e il calore
430 mischiati germogliano, e nascono da questi due
tutti gli esseri: benché sia nemico dell'acqua il fuoco,
l'aria umida e calda genera tutte le cose:
è una discordia concorde che favorisce gli embrioni.
Così, non appena rovente la terra infangata di fresco dal diluvio,
435 del sole per l'etere e dell'arsura dall'alto,

- edidit innumeras species partimque figuras
 rettulit antiquas, partim noua monstra creauit.
 illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,
 tum genuit populisque nouis incognita serpens
 440 terror eras; tantum spatii de monte tenebas.
 hunc deus arquitenens, numquam letalibus armis
 ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus,
 mille grauem telis, exhausta paene pharetra,
 perdidit effuso per uulnera nigra ueneno.
 445 neue operis famam possit delere uetustas,
 instituit sacros celebri certamine ludos,
 Pythia perdomitae serpentis nomine dictos.
 hic iuuenum quicumque manu pedibusue rotaue
 uicerat aesculeae capiebat frondis honorem.
 450 nondum laurus erat longoque decentia crine
 tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.
 Primus amor Phoebe Daphne Peneia, quem non
 fors ignara dedit, sed saeua Cupidinis ira.
 Delius hunc, nuper uicta serpente superbus,
 455 uiderat adducto flectentem cornua neruo
 «quid»que «tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?»
 dixerat; «ista decent umeros gestamina nostros,
 qui dare certa ferae, dare uulnera possumus hosti,
 qui modo pestifero tot iugera uentre prementem
 460 strauimus innumeris tumidum Pythona sagittis.
 tu face nescioquos esto contentus amores

446-70. HMNU² BFGLP

439. *incognita* (J)N^{3s} BL^{c2}: -te Ω, prob. Hill 1983, cf. 441, 447, 454 441. *hanc*
 L^{2c} gn (Heinsius) | *numquam letalibus* Housman 1890: *et n. talibus* Ω 443.
grauis (scil. *pharetra*) (N^{ac}) (B^{ac}) (Heinsius) 445. *possit* MN^{ac} B: -et Ω 446.
 incipit F¹ 447. *perdomitae*: de d. NU² (Heinsius): *perdomiti* G 448. *pedi-*
busue N^{2c}U² Σ: -que Δ F 452. *quem: quam* HM^{ac} B^{ac} FL 454. *uicta* HN
 BF^{ac} L^c: *uicto* MU² GF^c L^{ac} P 461. *Amores* Slater, coll. X §16

produsse specie infinite: in parte rifece le fogge di un tempo,
in parte inventava nuove e bizzarre creature.

In realtà, non avrebbe voluto, ma generò pure te, gigantesco Pitone,
serpente mai visto, terrore dei popoli nati da poco

440 col tuo dominio su immense regioni montane.

Ma il dio dell'arco, che l'arma mortale fin lì non l'aveva saggiata
se non a troncare la fuga di daini e caprioli,
gli tirò addosso, svuotando la faretra, un migliaio di frecce
fino ad ammazzarlo; e versavano veleno, le nere ferite.

445 Perché non potesse offuscare il tempo l'impresa gloriosa,
istituì giochi sacri in forma di gare grandiose
che chiamò Pitiche, in nome del serpe che aveva abbattuto.
E lì riceveva l'onore di una ghirlanda di quercia
il giovane primo alla lotta, alla corsa, alla gara dei carri.

450 Non esisteva l'alloro; Febo usava una fronda qualunque
per cingerne i lunghi capelli in giro alla splendida fronte.

Il primo amore di Febo, Dafne, la figlia del Peneo,
non era stata un regalo del caso incosciente, ma del rancore crudele
di Cupido. L'aveva intravisto, il dio di Delo, orgoglioso della

[fresca vittoria

455 sul Serpe, curvare le corna dell'arco tendendo la corda,
e: «Che ne fai, ragazzaccio, di un'arma da adulto?»
gli aveva detto. «È un gingillo che meglio sta alla mia spalla:
io so assegnare a una bestia, a un nemico ferite infallibili
e ho appena steso Pitone, che copriva col ventre pestifero

460 acri e acri, rigonfio, con innumerevoli frecce.

Contentati di attizzare non so che razza di amori

- iritare tua, nec laudes adserere nostras».
 filius huic Veneris «figat tuus omnia, Phoebe,
 te meus arcus» ait, «quantoque animalia cedunt
 465 cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra».
 dixit et eliso percussis aere pennis
 impiger umbrosa Parnasi constitit arce,
 eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
 diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.
 470 (quod facit auratum est et cuspidē fulget acuta;
 quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum.)
 hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
 laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.
 Protinus alter amat, fugit altera nomen amantis,
 475 siluarum latebris captiuarumque ferarum
 exuuiis gaudens innuptaeque aemula Phoebe.
 [uita coercebat positos sine lege capillos.]
 multi illam petiere, illa auersata petentes
 impatiens expersque uiri nemora auia lustrat,
 480 nec quid Hymen, quid amor, quid sint conubia curat.
 saepe pater dixit «generum mihi, filia, debes»;
 saepe pater dixit «debes mihi, nata, nepotes».
 illa uelut crimen taedas exosa iugales
 pulchra uerecundo suffunditur ora rubore,
 485 inque patris blandis haerens ceruice lacertis
 «da mihi perpetua, genitor carissime» dixit,
 «uirginitate frui; dedit hoc pater ante Diana».
 ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod optas

471-772. HMNU BFGLP

462. *iritare* M^v N¹ U² B^{2v} L^v P: *indagare* M¹: *indignare* H¹ G: *inuitare* H^{1v} B¹ L¹: *in-*
flammare F^{2c} φ 468. *eque*: *atque* H Σ¹ 477. *recte* seclussit Tarrant 1982
 (om. HM^{ac} N^{ac}), cf. II 412-3 478. *aduersata* NU B^{2v} P 481. om. M^{ac} N^{ac}
 U^{ac} 484. *suffunditur* B¹ G: *suffundit* H (cf. X 360): *su(b/f)fuderat* Δ F^{2c} L^{3m}: *suf-*
fundens U^{2c} B^{2v} L¹ P 485. *inque patris*: *et patria* Kovacs

con la tua fiaccola, e non arrogarti il mio vanto.»

E il figlio di Venere: «Febo, trafigga pure il tuo arco
il mondo intero, ma il mio colpirà te», gli rispose.

465 «Di tanto quanto i viventi stanno al di sotto di un dio
la tua gloria è inferiore alla mia.» Batté poi le ali fendendo l'aria

andò a porsi sul picco ombreggiato del Parnaso, [veloce,

e qui tirò fuori, dalla faretra piena di frecce, due dardi <
di effetto contrario; uno scaccia, uno induce l'amore.

470 È d'oro, la freccia che induce, e ha una punta affilata, lucente;
è smussata, la freccia che scaccia, e sotto la canna è di piombo.

Con questa il dio trafisse la ninfa, la figlia del Peneo;
con l'altra ferì, trapassandogli le ossa, Apollo al midollo.

E subito lui s'innamora; lei fugge anche il nome di amante;

475 non cerca che il folto dei boschi e le pelli strappate alle bestie
che ha preso, seguendo l'esempio di Febe, nemica alle nozze.

[un nastro le stringe i capelli, lasciati in disordine].

In molti l'hanno pretesa; ma lei, i pretendenti, li sprezza;
insofferente degli uomini e libera, va a rifugiarsi nei boschi deserti:

480 che siano Imene, l'amore, le nozze, non vuole saperlo.

Suo padre ripete: «Da te voglio un genero, figlia».

Suo padre ripete: «Voglio da te dei nipoti».

Ma lei, che aborrisce le fiaccole nuziali come un delitto,
ogni volta arrossisce di vergogna nel volto bellissimo

485 e, buttando le braccia supplichevoli al collo del padre, <
«Concedimi, padre amatissimo», diceva, «che io goda in eterno

la verginità, come a Diana l'ha concesso un tempo suo padre».

Per lui, consente; ma è proprio la tua bellezza a impedirti

esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat.
 490 Phoebus amat uisaeque cupit conubia Daphnes,
 quodque cupit sperat suaque illum oracula fallunt.
 utque leues stipulae demptis adolentur aristis,
 ut facibus saepes ardent, quas forte uiator
 uel nimis admouit uel iam sub luce relinquit,
 495 sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
 uritur et sterilem sperando nutrit amorem.
 spectat inornatos collo pendere capillos,
 et «quid si comantur?» ait; uidet igne micantes
 sideribus similes oculos; uidet oscula, quae non
 500 est uidisse satis; laudat digitosque manusque
 brachiaque et nudos media plus parte lacertos;
 si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura
 illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit:
 «nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;
 505 nympha, mane! sic agna lupum, sic cerua leonem,
 sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
 hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.
 me miserum, ne prona cadas indignae laedi
 crura notent sentes, et sim tibi causa doloris!
 510 aspera qua properas loca sunt. moderatius, oro,
 curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.
 cui placeas inquire tamen; non incola montis,
 non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
 horridus obseruo. nescis, temeraria, nescis
 515 quem fugias, ideoque fugis. mihi Delphica tellus
 et Claros et Tenedos Pataraeaeque regia seruit;
 Iuppiter est genitor; per me quod eritque fuitque
 estque patet; per me concordant carmina neruis.

491. *queque* P
 nus VIII 3, 47

498. *comerentur* H B^{ac} GL
 504. *penei* M^{ac} v₂; *peneia* Ω
 518. *neruis: uerbis* HM F

502. *si qua: quaeque* Quintilia-
 509. *notent: sec-* U^{2c} GL^{lv}

di fare quello che vuoi: la tua grazia si oppone al tuo voto.

- 490 Febo ama: smania di unirsi a Dafne da quando l'ha vista,
e spera in ciò per cui smania; lo inganna il suo dono profetico.
E come, mietute le spighe, si dà fuoco alle stoppie leggere,
come brucia una siepe se capita di accostarvi troppo la torcia
a un passante, o buttarla da parte, una volta spuntato il mattino,
495 così il dio va in fiamme, così tutto il cuore gli avvampa
e nutre il suo sterile amore di speranze.

Le guarda i capelli scendere, trascurati, giù per il collo e si dice:
«Che capelli, a curarli!». Le vede risplendere un fuoco
negli occhi, simili a stelle, le vede la bocca;

- 500 ma vedere non basta. Le ammira le dita e le mani,
i polsi e le braccia, nude oltre il gomito; i punti nascosti
li immagina ancora più belli. Più lesta dell'aria leggera,
lei fugge, e non vuole arrestarsi se lui la richiama:
«Ninfa, ti supplico, figlia del Peneo, ferma il passo. A inseguirti
[non è un nemico.

- 505 Fermati, ninfa! A scappare così è l'agnella dal lupo,
la cerva dal leone, con ali tremanti le colombe dall'aquila,
ognuna dal proprio nemico. Io t'inseguo, infelice che sono,
per forza d'amore. Purché tu non cada in avanti, purché non ti
[graffino

i rovi le gambe innocenti; purché io non ti sia una ragione di pena!

- 510 Ti avventi per luoghi selvaggi: ti prego, rallenta la corsa,
frena la fuga; anche io ti verrò dietro più lento.
Ma devi sapere chi è a volerti: io non vivo in montagna,
non sono un rozzo pastore, non capito qui a pascolare
un gregge o un armento. Non sai, pazza, non sai da chi fuggi:

- 515 per questo mi fuggi. Ai miei ordini stanno il paese di Delfi,
Claro e Tenedo e il regno di Patara: Giove è mio padre;
è compito mio rivelare che avverrà, che è avvenuto, che avviene;
è compito mio concertare il canto e le corde.

- certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta
 520 certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit.
 inuentum medicina meum est opiferque per orbem
 dicor et herbarum subiecta potentia nobis.
 ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,
 nec prosunt domino quae prosunt omnibus artes!».
 525 Plura locuturum timido Peneia cursu
 fugit cumque ipso uerba imperfecta reliquit,
 tum quoque uisa decens. nudabant corpora uenti,
 obuique aduersas uibrabant flamina uestes,
 et leuis impulsos retro dabat aura capillos;
 530 aucta fuga forma est. sed enim non sustinet ultra
 perdere blanditias iuuenis deus, utque monebat
 ipse Amor, admisso sequitur uestigia passu.
 ut canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo
 uidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem,
 535 alter inhaesuro similis iam iamque tenere
 sperat et extento stringit uestigia rostro,
 alter in ambiguo est an sit comprehensus et ipsis
 morsibus eripitur tangentialque ora relinquit;
 sic deus et uirgo est, hic spe celer, illa timore.
 540 qui tamen insequitur pennis adiutus Amoris
 ocior est requiemque negat tergoque fugacis
 imminet et crinem sparsum ceruicibus adflat.
 uiribus absumptis expalluit illa citaeque
 [uicta labore fugae «Tellus» ait, «hisce, uel istam,

519. *quidem* M^{2c} B^{2v} F^{2c} LP: *tamen* HM^{ac} G; *licet* M^{3m} NU B^{2c} 530. *aucta fuga*
forma B^{3v} L^{2c} P: *aucta uia forma* H L^{ac}: *auctaque forma fuga* MN(S)U edd.: *aucta deo*
forma G: *a. d. flamma* B^{2c} 531. *mouebat* l (ut uid.) χ (Heinsius) 532.
Amor edd. uett. (sim. 540 infra) 539. sic dist. codd. fere omnes: post *uirgo*
 edd. recce. 544 sqq. mirifice uariant codd.: 544 545 546 H: 544 (ut uid.) 547
 M^{ac} (544a M^{2c}, 546 545 add. M^{4m}): 544 545 (N^{ac}): 544a 546 547a [= *qua n. p. tellus*
 ... *istam*] 545 N^{4c} BG: 544a 547a 546 545 FP: 544 545 547b [= *qua n. p. spectansque*
p. u.] 546 L: 544a 547a 545 546 U 544-5. non interpretatur "Lactantius", del.
 Magnus; duplicem quandam recensionem ipsius poetae agnoscunt plerique; Mur-

- La mia freccia va a segno, ma un'altra va più infallibile a segno:
520 mi ha fatto lei questa piaga, nel petto fin qui senza amori.
La medicina è una mia scoperta: nel mondo mi chiamano
il Guaritore, e governo il potere delle erbe.
Ma non esiste una pianta che sappia guarire l'amore:
le arti che curano tutti non curano il loro signore».
- 525 Avrebbe altre cose da dire: ma scappa, fuggendo atterrita
la figlia del Peneo, piantandolo in mezzo a una frase.
Anche allora, a lui parve bellissima: le spogliavano il corpo le folate,
palpitava la veste opponendosi al soffio dei venti
e l'aria leggera buttava all'indietro e rialzava i capelli.
- 530 La fuga l'ha resa più bella. Ma rinuncia a sprecare altro fiato,
il giovane dio, per sedurla: a spronarlo c'è Amore in persona,
così affretta il passo a inseguirla. Al modo in cui vede una lepre
in campo aperto un levriero celtico, e corre a cercare
lui la preda, ma lei la salvezza, e convinto di stare per prenderla,
- 535 l'uno conta di averla fra un attimo e allarga le fauci
per azzannarle le zampe, ma l'altra gli sfugge tra i denti
lasciandosi indietro quel morso che già la costringe, e non sa
se sia o non sia prigioniera, così corrono il dio e la ragazza,
sospinto dalla speranza lui, spinta lei dal terrore.
- 540 Ma le ali d'Amore sostengono quello che insegue:
non le dà tregua, è più rapido e già le sta addosso,
mentre lei scappa, alla schiena, ansandole dentro ai capelli
sparsi sul collo. Lei è pallida, ha perso le forze,
[...]

- 545 quae facit ut laedar, mutando perde figuram.]]
 544a uicta labore fugae, spectans Peneidas undas,
 546 «fer, pater» inquit, «opem, si flumina numen habetis;
 qua nimium placui, mutando perde figuram».
 uix prece finita torpor grauis occupat artus;
 mollia cinguntur tenui praecordia libro;
 550 in frondem crines, in ramos brachia crescunt;
 pes modo tam uelox pigris radicibus haeret;
 ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
 hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
 sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus,
 555 complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
 oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
 cui deus «at quoniam coniunx mea non potes esse,
 arbor eris certe» dixit «mea; semper habebunt
 te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
 560 tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum
 uox canet et uisent longas Capitolia pompas;
 postibus Augustis eadem fidissima custos
 ante fores stabis mediamque tuebere quercum.
 utque meum intonsis caput est iuuenale capillis,
 565 tu quoque perpetuos semper gere frondis honores».
 finierat Paeon; factis modo laurea ramis
 adnuat utque caput uisa est agitasse cacumen.

Est nemo Haemoniae, praerupta quod undique claudit
 silua; uocant Tempe. per quae Peneos ab imo
 570 effusus Pindo spumosis uoluitur undis
 deiectuque graui tenues agitantia fumos
 nubila conducit summisque aspergine siluis

gia uu. 544-7 ut genuinos defendit 552. *habet* γ; *obit* H^c (ex *abit*, ut uid.) BFG
 (Heinsius): *habent* Ω 560. *Latiis* Heinsius: *l(a)etis* Ω | *Triumphum* Merkel: *tr-*
 Ω 567. *atque* H M^{ac} FG¹ T (de B n. l.)

545 [...]

544a spossata dalla fatica della fuga veloce. Ma vede le onde del Peneo
 546 e lo invoca: «Soccorrimi, padre! Se in voi c'è potere divino, fiume,
 trasforma e smarrisci questa bellezza che ha acceso un amore
 [eccessivo].»

Appena ha finito la supplica, le invade un pesante torpore
 le membra, una lieve corteccia le cinge il morbido seno,
 550 i capelli si levano in foglie, le braccia si drizzano in rami,
 i piedi fin lì così rapidi si fissano in lente radici,
 la chioma le invade la faccia: non resta di lei che il fulgore.
 Anche così, Febo l'ama e posando la mano sul tronco
 le sente il cuore che palpita, sotto la nuova corteccia.
 555 Le stringe ai rami le braccia, come se fossero membra,
 le copre il legno di baci: ma il legno respinge i suoi baci.
 Il dio: «Se è vero», le disse, «che non posso più averti per sposa,
 sarai, se non altro, il mio albero: ti porterò sempre addosso,
 alloro, dentro i capelli, sulla cetra e la faretra.
 560 Ai condottieri del Lazio farai compagnia nel Trionfo
 intonato da un coro festoso, e cortei interminabili
 vedrà il Campidoglio. Davanti alle porte di Augusto <
 monterai fedelissima guardia, proteggendo la quercia nel mezzo;
 e come io non mi taglio i capelli, e la mia è la testa di un giovane,
 565 anche tu porterai l'ornamento di foglie perpetue».
 Pean tacque; l'alloro annuì con i rami appena spuntati,
 e gli parve accennare col vertice, come se fosse una testa.

C'è una foresta in Emonia, che chiude una selva scoscesa
 da tutti i lati, chiamata Tempe. Vi irrompe il Peneo
 570 precipitando dai piedi del Pindo con acque schiumanti:
 in una pesante cascata solleva nuvole e vortici
 di lievi vapori, gli schizzi piovono sulle cime degli alberi

- impluit et sonitu plus quam uicina fatigat.
 haec domus, haec sedes, haec sunt penetralia magni
 575 amnis; in his residens facto de cautibus antro
 undis iura dabat nymphisque colentibus undas.
 conueniunt illuc popularia flumina primum,
 nescia gratentur consolenturne parentem,
 populifer Sperchios et inquietus Enipeus
 580 Apidanusque senex lenisque Amphrysos et Aeas,
 moxque amnes alii qui, qua tulit impetus illos,
 in mare deducunt fessas erroribus undas.
 Inachus unus abest imoque reconditus antro
 fletibus auget aquas natamque miserrimus Io
 585 luget ut amissam. nescit uitane fruatur
 an sit apud Manes, sed quam non inuenit usquam
 esse putat nusquam atque animo peiora ueretur.
 Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam
 flumine et «o uirgo Ioue digna tuoque beatum
 590 nescioquem factura toro, pete» dixerat «umbras
 altorum nemorum» (et nemorum monstraerat umbras)
 «dum calet et medio sol est altissimus orbe.
 quod si sola times latebras intrare ferarum,
 praeside tuta deo nemorum secreta subibis,
 595 nec de plebe deo, sed qui caelestia magna
 sceptris manu teneo, sed qui uaga fulmina mitto.
 ne fuge me!» (fugiebat enim). iam pascua Lerna
 consitaque arboribus Lyrcea reliquerat arua,
 cum deus inducta latas caligine terras

573. *impluit* HM^{ac} N¹ (-pul-) BG: *infl-* Ω 577-625. (= f. 4^v) uix legitur P
 580. *Apidanusque* Jacobus a Cruce (cf. Luc. VI 373): *eri-* Ω (*epi-* ζ); eadem confusio
 VII 228 591. *altorum nemorum* HMU: *aut horum n.* Σ: *aut h. aut horum* N^{ac} P
 l et *nemorum monstraerat* ζ: *nem. monst.* M^c e: *nem. et monst.* N^{ac} P: et *demon-*
strauerat (M^{ac}) U: *sed dem-* H: *nam dem-* U^{2v}: *aut horum et monst.* Σ (uersum om. F,
 add. F², saec. XIII) 599. *inducta latas*: *-ctas lata* M^{ac} N^{ac} U^{ac} F^{ac}: *-cta lata* BG:
-cta alta H

- e sposa il fragore anche valli lontane.
 Qui è la dimora, la casa, il sacrario del fiume possente;
 575 qui ha imposto, seduto in unantro scavato di roccia,
 leggi alle onde e alle ninfe che vivono dentro le onde.
 Qui per primi convengono i fiumi locali,
 e non sanno se rallegrarsi o dolersi col padre di lei:
 lo Spercheo cinto di pioppi, il turbolento Enipeo,
 580 il vecchio Apidano, il pacifico Anfriso e l'Eante;
 poi tutti gli altri fiumi, che per dove li spinge la corsa
 conducono in mare le onde, spossate da tanto vagare.
 L'Inaco solo non viene: nascosto in fondo a una grotta
 ingrossa di lacrime i flutti, profondamente infelice,
 585 e piange per persa la figlia, Io: non sa se sia viva o se sia scesa
 dai Mani; ma poiché non riesce a trovarla in nessun luogo,
 è convinto che lei non sia in nessun luogo e dentro di sé teme il
 [peggio.
 L'aveva vista tornare Giove dal fiume suo padre,
 e: «Vergine degna di Giove», le aveva detto, «fortuna dell'uomo,
 590 chiunque egli sia, che prenderai nel tuo letto, entra nell'ombra
 profonda dei boschi» (e le aveva indicato le ombre dei boschi);
 «finché fa caldo, e sta all'apice il sole, a metà del suo corso.
 Se poi hai paura d'entrare da sola dove si appostano le belve,
 hai un dio per proteggerti: senza pericolo ti spingerai nel più folto
 [dai boschi.
 595 Un dio non del volgo: io sono colui che sostiene lo scettro celeste
 nella gran mano, che scaglia le folgori erranti.
 Non scappare!». Lei invece scappava, e già si lasciava alle spalle
 i pascoli di Lerna, e sul Lirceo le campagne alberate.
 Ma il dio, suscitando una nebbia, nascose dovunque il paesaggio,

- 600 occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem.
 Interea medios Iuno despexit in Argos,
 et noctis faciem nebulas fecisse uolucres
 sub nitido mirata die, non fluminis illas
 esse nec umentis sensit tellure remitti;
- 605 atque suus coniunx ubi sit circumspicit, ut quae
 deprensi totiens iam nosset furta mariti.
 quem postquam caelo non repperit, «aut ego fallor
 aut ego laedor» ait delapsaque ab aethere summo
 constitit in terris nebulasque recedere iussit.
- 610 coniugis aduentum praesenserat inque nitentem
 Inachidos uultus mutauerat ille iuuenecam;
 bos quoque formosa est. speciem Saturnia uaccae,
 quamquam inuita, probat, nec non et cuius et unde
 quoue sit armento, ueri quasi nescia, quaerit.
- 615 Iuppiter e terra genitam mentitur, ut auctor
 desinat inquiri; petit hanc Saturnia munus.
 quid faciat? crudele suos addicere amores,
 non dare suspectum est; pudor est qui suadeat illinc,
 hinc dissuadet amor. uictus pudor esset amore,
- 620 sed leue si munus sociae generisque torique
 uacca negaretur, poterat non uacca uideri.
 paelice donata non protinus exiit omnem
 diua metum timuitque Iouem et fuit anxia furti,
 donec Arestoridae seruandam tradidit Argo.
- 625 Centum luminibus cinctum caput Argus habebat;
 inde suis uicibus capiebant bina quietem,
 cetera seruabant atque in statione manebant.
 constiterat quocumque modo, spectabat ad Io;

601. *Argos* L. Müller, «RhM» XX 1865, p. 259, cf. Am. I 10, 5: *agros* Ω 615.
mentitus H^{1c} M BFG 617. *abdicere* N^c U B^{3v} LP 618. *illinc: illud* N^c U(S)
 FG^{2c} (de P n. l.) 623. *furti: -to* HN^{ac} U G^v et fort. L^{ac} 628. *modo* Δ FL: *lo-*
co U^{2v} BGP

600 frenò la fuga di lei, e a forza le tolse il pudore.

Intanto Giunone guardava dall'alto nel mezzo dell'Argolide
stupita che nuvole alate, in un giorno splendente,
avessero finto una notte; capì che non erano effetto
del fiume, e neppure le aveva emanate la terra bagnata;

605 si guardò intorno cercando il marito, esperta com'era
dei raggi di lui, per averlo tante volte sorpreso sul fatto.
Non trovandolo in cielo, «O mi sbaglio», disse,
«o è lui che mi inganna»; volò giù dall'alto dell'etere,
e appena toccata la terra comandò di sparire alle nebbie.

610 Ma lui, presentando l'arrivo della moglie, aveva già trasformato
la figlia dell'Inaco in una splendente giovenca.
Ancora da vacca, è stupenda; la figlia di Saturno
a malincuore è costretta a trovarla bellissima e chiede chi sia il suo
[padrone,

da dove è arrivata (fingendo ignoranza), a che armento appartiene.

615 Giove mente: l'ha fatta la terra (sperando che smetta di fare
[domande
sull'origine). Ma la chiede in regalo la figlia di Saturno.

Che fare? È una cosa straziante metterle in mano il suo amore;
è sospetto non dargliela. La vergogna lo spinge in un senso,
l'amore sconsiglia. E forse sulla vergogna avrebbe trionfato l'amore;

620 ma rifiutare quel piccolo dono a colei che divide con lui la nascita
e il letto farebbe pensare che non sia vacca, la vacca.

Così le regala l'amante: ma la dea non depone senz'altro la paura;
sospetta di Giove, continua a temere che lui gliela rubi,
e finisce per darla in consegna ad Argo, il figlio di Arestore.

625 Cento occhi Argo portava in giro alla testa,
e due di loro, a turno, riposavano
mentre gli altri vegliavano e restavano in guardia.
Comunque si fosse girato, guardava nel verso di Io;

<

- ante oculos Io, quamuis auersus, habebat.
 630 luce sinit pasci; cum sol tellure sub alta est
 claudit et indigno circumdat uincula collo.
 frondibus arboreis et amara pascitur herba
 proque toro terrae non semper gramen habenti
 incubat infelix limosaeque flumina potat.
 635 illa etiam supplex Argo cum brachia uellet
 tendere, non habuit quae brachia tenderet Argo,
 et conata queri mugitus edidit ore,
 pertimuitque sonos propriaque exterrita uoce est.
 uenit et ad ripas ubi ludere saepe solebat,
 640 Inachidas ripas, nouaque ut conspexit in unda
 cornua pertimuit seque externata refugit.
 Naides ignorant, ignorat et Inachus ipse
 quae sit; at illa patrem sequitur sequiturque sorores
 et patitur tangi seque admirantibus offert.
 645 decerptas senior porrexerat Inachus herbas;
 illa manus lambit patriisque dat oscula palmis,
 nec retinet lacrimas et, si modo uerba sequantur,
 oret opem nomenque suum casusque loquatur.
 littera pro uerbis, quam pes in puluere duxit,
 650 corporis indicium mutati triste peregit.
 «me miserum!» exclamat pater Inachus inque gementis
 cornibus et niuea pendens ceruice iuuencae
 «me miserum!» ingeminat; «tune es quaesita per omnes,
 nata, mihi terras? tu non inuenta reperta
 655 luctus eras leuior. retices nec mutua nostris
 dicta refers; alto tantum suspiria ducis

637. et conata: conatoque U^c P (Heinsius): -taque H 638. del. Tarrant 2004, cf.
 Her. 14, 92 et 641 infra 641. seque ex(s)ternata refugit M P: seseque exterrita
 fugit HN^c (ref. N^{ac})U BGL: seque exterrita ref. F 647. et U GLP: sed Ω 652.
 niuea Getty: niue(a)e Ω 654. reperta post Pareum Heinsius: r. es Ω

poteva voltarle le spalle e tenerla sott'occhio.

630 Di giorno la lascia al suo pascolo: ma la rinchiude appena il sole è

[disceso

in fondo alla terra e intorno al collo le stringe un laccio umiliante.

Lei mangia erbe amare e foglie degli alberi;

invece del letto, sventurata, si stende per terra,

che spesso è senza erba; beve dai fiumi fangosi.

635 Se pure volesse tendere supplichevole ad Argo le braccia,

le braccia non le ha più, da tendere ad Argo.

Se faceva lo sforzo di piangere, dalla bocca le usciva un muggito;

rabbrivida a quel suono, d'orrore per quella sua voce.

Si spinse anche fino alle sponde dove aveva giocato a suo tempo,

640 le sponde dell'Inaco: ma guardarsi nell'acqua le corna straniere

bastò per farla tremare e fuggire da sé, inorridita.

Che sia lei non lo sanno le Naiadi, non lo sa l'Inaco:

ma lei va dietro al padre, va dietro alle sorelle

si lascia toccare e ne accetta gli sguardi stupiti.

645 Il vecchio Inaco va offrendole dell'erba strappata per lei:

lei gli lecca le mani, bacia le palme del padre

senza frenare le lacrime, e se solo trovasse le frasi

chiederebbe aiuto, direbbe chi è e la sua storia.

In luogo di parole, traccia lettere in terra col piede

<

650 per denunciare la triste ventura del corpo cambiato.

«Ah, che disgrazia!» esclama Inaco, il padre; e ripete,

abbracciando le corna e il collo di neve alla giovenca che piange,

«ah, che disgrazia! davvero sei tu la figlia che cerco

da un capo all'altro del mondo? Non trovarti era un lutto più lieve

655 di questo trovarti. Tu taci: a quello che dico

non rispondi, ma tiri soltanto sospiri dal fondo del petto

- pectore, quodque unum potes, ad mea uerba remugis.
 at tibi ego ignarus thalamos taedasque parabam,
 spesque fuit generi mihi prima, secunda nepotum;
 660 de grege nunc tibi uir et de grege natus habendus.
 nec finire licet tantos mihi morte dolores,
 sed nocet esse deum, praeclusaque ianua leti
 aeternum nostros luctus extendit in aeuum.»
 talia maerentem stellatus sum mouet Argus
 665 ereptamque patri diuersa in pascua natam
 abstrahit; ipse procul montis sublime cacumen
 occupat, unde sedens partes speculatur in omnes.
 Nec superum rector mala tanta Phoronidos ultra
 ferre potest natumque uocat quem lucida partu
 670 Pleias enixa est letoque det imperat Argum.
 parua mora est alas pedibus uirgamque potenti
 somniferam sumpsisse manu tegumenque capillis.
 haec ubi disposuit, patria Ioue natus ab arce
 desilit in terras. illic tegumenque remouit
 675 et posuit pennas; tantummodo uirga retenta est.
 hac agit ut pastor per deuia rura capellas
 dum uenit abductas et structis cantat auenis.
 uoce noua captus custos Iunonius «at tu,
 quisquis es, hoc poteris mecum considerare saxo»,
 680 Argus ait; «neque enim pecori fecundior ullo
 herba loco est, aptamque uides pastoribus umbram».
 sedit Atlantiades et euntem multa loquendo
 detinuit sermone diem, iunctisque canendo
 uincere harundinibus seruantia lumina temptat.
 685 ille tamen pugnat molles euincere somnos

660. *et: nunc* φ (Heinsius) 664. *maerentem: -nti* (S) φ (Heinsius); *querentem*
 P 676-7. *capellas, / dum uenit*, dist. Ehwald 677. *uehit* N^c B^{3v} L | *abductas*
 (k^{ac}) ζ: *add-* Ω 678. *noua* HM(N^{ac}) BG: *nou(a)e* N^c U FLP | *at tu d: arte*
 HM(N^{ac}): *artis* Ω (*iunonis et arte* BG) *noua et ... arte* Ehwald, cf. 709 infra

e se parlo muggisci in risposta: non sai fare che questo.

E io che senza sapere preparavo per te faci e talamo

e già mi aspettavo un genero prima, e poi dei nipoti!

660 E adesso, il marito l'avrai dentro al gregge, e dal gregge un tuo figlio.

E non mi è concesso finirlo con la morte, il mio immenso dolore:

essere un dio è una sciagura: mi sbarra la porta dei morti

e prolunga il mio lutto per ere interminabili.»

Mentre il padre così si lamenta, a forza gli strappa la figlia

665 Argo stellato, tirandola altrove per prati lontani.

A distanza si apposta sulla vetta più alta di un monte

e da lì senza muoversi scruta da tutte le parti.

Ma oltre non regge, il re dei Celesti, a tante sciagure

della Foronide: convoca il figlio che gli ha partorito

670 la fulgida Pleiade, e gli ordina di uccidere Argo.

Lui indugia appena a mettersi ai piedi le ali,

e nella mano possente la verga che induce a dormire,

e sui capelli il cappello. Quando è tutto a posto,

dalla rocca del padre il figlio di Giove salta giù in terra.

675 Qui si toglie il cappello e depone le ali, conservando soltanto la verga.

Con quella si finge pastore e sospinge per campi appartati

caprette rubate per via; si fabbrica un flauto e lo suona.

Rapito dalla musica mai udita prima, il guardiano di Giunone:

«Chiunque tu sia,» Argo gli dice, «potresti sederti con me

680 su questa roccia; non c'è luogo più fertile d'erba

per le greggi, e per i pastori, lo vedi, c'è un'ombra ideale».

Si siede, il nipote di Atlante, e ferma il giorno che fugge

con lunghi discorsi; si sforza, suonando il congegno di canne,

di avere la meglio su quegli occhi guardinghi.

685 Ma l'altro combatte per resistere alla voglia di sonno,

et, quamuis sopor est oculorum parte receptus,
 parte tamen uigilat. quaerit quoque (namque reperta
 fistula nuper erat) qua sit ratione reperta.

- Tum deus «Arcadiae gelidis in montibus» inquit
 690 «inter Hamadryadas celeberrima Nonacrinas
 Naias una fuit; nymphae Syringa uocabant.
 non semel et Satyros eluserat illa sequentes
 et quoscumque deos umbrosaue silua feraxque
 rus habet. Ortygiam studiis ipsaque colebat
 695 uirginitate deam; ritu quoque cincta Dianae
 falleret et posset credi Latonia, si non
 corneus huic arcus, si non foret aureus illi.
 sic quoque fallebat. redeuntem colle Lycaeo
 Pan uidet hanc pinuque caput praecinctus acuta
 700 talia uerba refert» restabat uerba referre,
 et precibus spretis fugisse per auia nympham
 donec harenosi placidum Ladonis ad amnem
 uenerit; hic illam cursum impredientibus undis
 ut se mutarent liquidas orasse sorores;
 705 Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret,
 corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres;
 dumque ibi suspirat, motos in harundine uentos
 effecisse sonum tenuem similemque querenti;
 arte noua uocisque deum dulcedine captum
 710 «hoc mihi conloquium tecum» dixisse «manebit»
 atque ita disparibus calamis compagine cerae
 inter se iunctis nomen posuisse puellae.

693. *umbrosaue ... feraxque* M^{ac} NU: -ue ... -ue p₂ χ 694. *ipsaque* M^{ac} N^{ac} U BP:
ipsamque Ω 698. om. HM^{ac} N^{ac} 700. post *refert* in textu *tibi nubere*
nimpha uolentis | *uotis cede dei* add. N^{ac} U^{2c}; eadem uel similia hab. B^{3m} F²⁻³ (inter
 700 et 701) G^{3m} L^{3m} 710. *colloquium* M(S) L^{3m}: *consilium* Ω (*solatium* BG):
conc. χ 712. *posuisse* Tarrant 2004, coll. Verg. Aen. VII 63: *tenuisse* Ω (ex
 706): *tribuuisse* Waddel (teste Magno), cf. XIV 621: *mansisse* Gryphius (e cod.?), cf.
 XI 795

e sebbene una parte degli occhi l'abbia già invasa il sopore,
con l'altra sta sveglio. Non basta: vuole sapere da lui
(la zampogna era appena inventata) la storia di quell'invenzione. <

- E il dio gli risponde: «Sui gelidi monti d'Arcadia,
690 tra le Amadriadi di Nonacre c'era una volta una naiade
famosa, chiamata Siringa dalle ninfe,
sfuggita più volte alla caccia dei Satiri e a tutti gli dèi
che nascondono i boschi ombrosi e la fertile
campagna. Per gusti e, di più, perché vergine,
695 venerava la dea d'Ortigia; vestita alla moda di Diana,
l'avresti presa per lei: poteva passare per la figlia di Latona,
se non fosse per l'arco di corno che l'altra ha d'oro.
E comunque, l'avresti presa per lei. Pan la vede
che torna dal monte Liceo, e così prende a parlarle,
700 con la testa recinta di aghi di pino...». Restava da dire
di come la ninfa, insensibile alle preghiere di lui,
si fosse data alla macchia, finendo poi ai flutti tranquilli
del sabbioso Ladone, dove l'acqua le sbarra la fuga.
Lei supplica le sorelle acquatiche di trasformarla;
705 e mentre Pan già è convinto di avere acchiappato Siringa,
fra le mani si trova, invece del corpo della ninfa, dei giunchi palustri; <
e mentre sospira, il suo soffio, vibrando dentro le canne,
produce una musica lieve che sembra un lamento.
Toccato da quella scoperta e dalla dolcezza del suono,
710 dice il dio: «Sarà questo il colloquio con te che mi resta».
E così, congiungendo con la cera un congegno di canne
di diversa lunghezza, gli impose il nome della ragazza.

- talia dicturus uidit Cyllenius omnes
 succubuisse oculos adopertaque lumina somno.
 715 supprimit extemplo uocem firmatque soporem,
 languida permulcens medicata lumina uirga;
 nec mora, falcato nutantem uulnerat ense
 qua collo est confine caput, saxoque cruentum
 deicit et maculat praeruptam sanguine rupem.
 720 Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas
 extinctum est centumque oculos nox occupat una.
 excipit hos uolucrisque suae Saturnia pennis
 conlocat et gemmis caudam stellantibus implet.
 Protinus exarsit nec tempora distulit irae,
 725 horriferaeque oculis animoque obiecit Erinyn
 paelicis Argolicae stimulosque in pectore caecos
 condidit et profugam per totum exercuit orbem.
 ultimus immenso restabas, Nile, labori;
 quem simul ac tetigit, positisque in margine ripae
 730 procubuit genibus resupinoque ardua collo,
 quos potuit solos, tollens ad sidera uultus
 et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu
 cum Ioue uisa queri finemque orare malorum.
 coniugis ille suae complexus colla lacertis
 735 finiat ut poenas tandem rogat «in»que «futurum
 pone metus»; inquit «numquam tibi causa doloris
 haec erit»; et Stygias iubet hoc audire paludes.
 ut lenita dea est, uultus capit illa priores
 fitque quod ante fuit. fugiunt e corpore saetae,
 740 cornua decrescunt, fit luminis artior orbis,
 contrahitur rictus, redeunt umerique manusque,

719. *rupem*: *cautem* χ; *ueprem* Postgate 720. *in tot* UBGP^{c2}; *inter tot* (M^{ac})
 (N^{ac}) H^c: *inter* H^{ac}M^cN^c (S) FL 722. *hos*: *hunc* HMN^{ac} G 727. *exercuit*
 Postgate: *circuit* H(N^{ac}): *conciat* f¹ p: *terrui* Ω 733. *queri*: *q. est* LP: *loqui* N¹:
loqui est U 739. *e* H^c MN L: *de* U Σ

Era questa la storia che il dio di Cillene voleva narrare;
ma s'accorse che ormai tutti gli occhi gli si erano chiusi, cedendo

715 Trattiene all'istante la voce, e rende il sonno più duro [al sonno.
passando sugli occhi fiaccati la verga prodigiosa.

E non tarda a colpirgli con la spada falcata la testa ora curva,
nel punto che confina col collo, buttandola giù per la roccia
sanguinante e macchiando di sangue la rupe scoscesa.

720 Sei a terra, Argo: si è spento ormai il lume <
di tutti i tuoi lumi; ora domina un'unica notte sui tuoi cento occhi.
La figlia di Saturno si mette a raccogliarli: ne sparge le piume
del suo uccello, gli copre la coda di stelle di gemme.

Ma subito s'accese di collera e non volle spostarla nel tempo;

725 evocò la terribile Erinni davanti all'anima e agli occhi
della rivale d'Argolide, le piantò in fondo al cuore il pungolo
e la spinse a fuggire esiliata per tutta la terra. [della demenza

Nilo, al suo immenso travaglio tu hai opposto un limite estremo.

Appena l'ebbe toccato, si buttò sulla sponda

730 in ginocchio, rovesciò il collo e drizzando la testa,
levando alle stelle il volto (di più non poteva),
con gemiti e lacrime e muggiti dal lugubre suono
sembrò lamentarsi con Giove e implorare la fine di tanti tormenti.

Lui butta le braccia al collo alla moglie, e la supplica

735 di mettere infine un termine al castigo: «Per il futuro»,
le dice, «abbandona il timore; non avrai mai
questa ragione di pena», e prende a garanti gli stagni dello Stige. <

La dea s'addolcisce e l'altra riprende il suo aspetto,

ritorna com'era già stata: le setole le lasciano il corpo,

740 le corna scompaiono, si contraggono i globi degli occhi,
le fauci si serrano, ritrova le spalle e le mani,

- ungulaque in quinos dilapsa absumitur unguēs;
 de boue nil superest formae nisi candor in illa.
 officioque pedum nymphe contenta duorum
 745 erigitur metuitque loqui, ne more iuuencae
 mugiat, et timide uerba intermissa retemptat.
 Nunc dea linigera colitur celeberrima turba;
 nunc Epaphus magni genitus de semine tandem
 creditur esse Iouis perque urbes iuncta parenti
 750 templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis
 Sole satus Phaethon, quem quondam magna loquentem
 nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum
 non tulit Inachides «matri»que ait «omnia demens
 credis et es tumidus genitoris imagine falsi».
 755 erubuit Phaethon iramque pudore repressit
 et tulit ad Clymenen Epaphi conuicia matrem;
 «quo»que «magis doleas, genetrix» ait, «ille ego liber,
 ille ferox tacui. pudet haec opprobria nobis
 et dici potuisse et non potuisse refelli.
 760 at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,
 ede notam tanti generis meque adsere caelo».
 dixit et implicuit materno brachia collo
 perque suum Meropisque caput taedasque sororum
 traderet orauit ueri sibi signa parentis.
 765 ambiguum Clymene precibus Phaethontis an ira
 mota magis dicti sibi criminis utraque caelo
 brachia porrexit, spectansque ad lumina solis
 «per iubar hoc» inquit «radiis insigne coruscis,
 nate, tibi iuro, quod nos auditque uidetque,
 770 hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat orbem,

742. om. HM^{ac} N^{ac} 747. *linigera* H F^c P: *lanigera* F^{ac}; *niligera* M^l N^l U B^{ac}; *niligena* M² B^{2c} L | post 747 incipit liber secundus in M v₂ Ω W¹⁻² 748. *nunc*: *hinc* NU F^{1s} L^c: *tunc* h: *huic* χ (Heinsius) 752. *credentem* HM^{ac} N^{ac} 765. *ambiguum est* H⁸ M^c U^s F⁸ L^s P^s

sparisce lo zoccolo, si scinde in cinque unghie,
e altro in lei non rimane della vacca, se non lo stupendo candore.

Si risolleva, la ninfa, e due piedi le bastano a reggersi

745 ma di parlare ha paura: se dovesse tornare a muggire
come fa una giovenca? Ritenta esitante la lingua perduta.

Adesso è una dea, venerata dalla gente vestita di lino

sopra ogni altra; suo figlio, Epafo, adesso lo credono

nato, alla fine, dal seme di Giove potente, e insieme a sua madre

750 ha templi in molte città. Aveva l'identica età e lo stesso carattere

del figlio del Sole, Fetonte, che una volta, con frasi arroganti,
superbo di Febo per padre, non volle lasciargliela vinta.

Non poté sopportarlo, il nipote dell'Inaco: «Pazzo!» gli disse,
«Tu credi in tutto a tua madre, e ti gonfi di un padre inventato».

755 Fetonte arrossì, ma represse nella vergogna la collera
e andò a riferire a sua madre, Climene, l'insulto di Epafo.

«Ti farà ancora più male, madre», le disse, «sapere che io, così

[franco

e impetuoso, sono rimasto in silenzio; non mi vergogno meno di

[avere potuto

ascoltare una simile infamia, che di non averla saputa smentire.

760 Ma se vengo davvero da una razza celeste, tu dammi un indizio
di così nobile nascita, della pretesa che ho al cielo.»

Parlando, stringeva le braccia sul collo alla madre:

per la testa di Merope e sua, per le torce delle sorelle

l'implorò di dargli le prove di chi fosse davvero suo padre.

765 Climene, sconvolta non so se più dalle suppliche di Fetonte

o dal risentimento per l'insulto lanciato a lei stessa,

al cielo levò le due braccia e fissando il fulgore del sole:

«Per quest'astro glorioso di fulgidi raggi»,

esclamò «che ci ascolta e ci vede figlio, ti giuro

770 che sei nato dal sole che guardi, dal sole che regola il mondo.

Sole satum. si ficta loquor, neget ipse uidendum
 se mihi, sitque oculis lux ista nouissima nostris.
 nec longus patrios labor est tibi nosse Penates;
 unde oritur domus est terrae contermina nostrae.
 775 si modo fert animus, gradere et scitabere ab ipso».

 emicat extemplo laetus post talia matris
 dicta suae Phaethon et concipit aethera mente,
 Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos
 sidereis transit patriosque adit impiger ortus.

773-9. Bern HMNU BFGLP

771. *loquor. fero* H^{1s} 773-II 22. exstant in Bern
 φ 779. *patrios* χ (coni. Magnus)

773. *labor est patrios* Bern

Se dico il falso, mi possa impedire mai più di vederlo,
sia questa luce l'ultima ai miei occhi.

Non farai gran fatica a trovare i Penati di tuo padre:
la dimora da dove si leva confina col nostro paese.

775 Parti, se solo ne hai voglia, e va' a informarti da lui».

Si slancia fuori all'istante, felice di quanto gli ha detto
sua madre, Fetonte, e s'empie la mente di cielo.

Traversa l'Etiopia che è sua, quindi l'India, distesa
sotto i fuochi dell'astro, e giunge di slancio all'oriente del padre.

<

COMMENTO

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

Libro primo

Il primo libro ci trasporta dalle origini temporali dell'universo sino alle origini spaziali del sole (cfr. la nota a 779): di passaggio vengono narrate tre o quattro diverse creazioni dell'uomo, il mito delle età, un concilio degli dèi olimpici, e le grandi storie metamorfiche di personaggi del più antico mito greco: Licaone (l'uomo-lupo legato ai culti di Zeus in Arcadia) Dafne (la ragazza-lauro che appartiene al culto delfico di Apollo) e Io (la ragazza-giovenca delle origini di Argo, che gli Egizi adorano come Iside). Dafne e Io anticipano con le loro storie una delle situazioni più frequenti nel poema, la persecuzione sessuale di un dio nei confronti di una ninfa o di una donna mortale. Prima, però, il mondo deve cominciare dal principio.

1-4. *Proemio*. Forse il più corto, certo il più denso proemio a un'opera epica antica. Ovidio riesce a comprimere nello spazio di quattro versi una serie di suggerimenti molto significativi su tema, struttura, poetica e implicazioni della sua lunga opera. Le migliori discussioni moderne sono in articoli, più che nei commenti: H. Herter, in von Albrecht – Zinn 1968; von Albrecht 1961; e in particolare Kenney 1976; S.J. Heyworth, «MD» XXXIII 1994, pp. 51-79. Tradizionalmente i proemi epici espongono il tema dell'opera e chiedono ispirazione divina, per lo più invocando la Musa o le Muse. Ovidio fonde insieme ispirazione divina e proposizione del tema di canto; ignora le Muse, che non compaiono in invocazioni del poeta sino al libro XV, e richiama l'attenzione di tutti gli dèi.

1. *In noua*: l'espressione è completata in iperbato ed *enjambement* da *corpora* all'inizio del secondo esametro, ma dato che nei poemi latini le parole iniziali tendono ad assumere un valore emblematico, di quasi-titolo o titolo alternativo (l'*Eneide* citata come *Arma uirumque* ecc.), la scelta va considerata non casuale. Preso a sé, *in noua* suggerisce la strana e violenta alterazione di ciò che è familiare e riconoscibile, cioè un tema fondamentale delle storie narrate in questo poema,

ma anche ricerca di originalità e una svolta nella carriera poetica di Ovidio – un punto essenziale a cui contribuisce anche il successivo *illa* (ved. la nota a 2). *In noua fert animus* potrebbe essere in effetti una confessione del poeta: «il mio animo mi spinge verso la novità». L'emistichio appare a prima vista un'unità di senso compiuto come lo sono «Canta l'ira, o dea» e «L'uomo narrami, Musa» nei poemi omerici e *Arma uirumque cano* in Virgilio: come in *Aen.* I 1, vi sono rappresentate le cinque vocali, cfr., modellato su Virgilio, Ovidio, *Am.* I 1, 1 *arma graui numero*. Il completamento di *in noua* con *corpora* modifica questa momentanea implicazione senza cancellarne la memoria e fornisce, a livello verbale, un equivalente dell'idea stessa e del titolo del progetto, *Metamorfosi*, mutazione, aprendo così la strada a una poetica dell'inaspettato e del diverso che è caratteristica di tutto il lungo poema. (Sulla «novità» come tema con implicazioni programmatiche ved. anche la nota a 5-88.) Manilio, III 1-3 *In noua surgentem maioraque uiribus ausum / nec per inaccessos metuentem uadere saltus / ducite, Pierides* («Chi ascende a cose inaudite e osa ancor di più delle forze sue, né ha paura ad attraversare balze inesplorate, guidate voi, Pieridi») mostra la fortuna dell'*incipit* e la tendenza di *in noua* a rendersi autonomo nella memoria dei lettori: è significativo che venga ridotta l'audacia nell'ordine delle parole (ved. anche *Aetna* 7-8). Ma soprattutto è importante che l'imitatore di Ovidio reintroduca le Muse come guida del poeta, quasi per esorcizzare il senso di vertiginosa originalità che viene rivendicato proprio attraverso l'eco ovidiana (ved. la nota a 1-4). L'uso di *fero* riappare con senso e diatesi diversi alla fine del poema, XV 876, a indicare il moto dell'anima – o delle parole – del poeta verso le stelle più alte: tornando indietro al proemio, in una sorta di lettura palinogenetica, si potrebbe ora leggere *in noua fert animus* come l'espressione di una rigenerazione dell'anima, coerente con la dottrina della metempsicosi che sarà svelata al principio del libro XV (ved. Hardie 2002a, p. 95 nt. 77). *fert animus*: la locuzione non ha fortuna poetica in latino prima di Ovidio; per alcuni esempi in prosa (altri paralleli in Bömer, *ad loc.*), ved. Sallustio, *Cat.* 58, 6; *Iug.* 54, 4; Livio, XXX 12, 14 *Hanc ueniam supplicis des ut ipse quodcumque fert animus de captiua tua statuas neque me in cuiusquam Romani superbum et crudele arbitrium uenire sinas* («Concedi questo alle mie preghiere: che tu solo determini, secondo l'animo tuo, la sorte della tua prigioniera e che non mi lasci cadere in balia di un qualsiasi superbo e crudele Romano»). La ripresa di Lucano, I 67 *fert animus causas tantarum expromere rerum* mostra che la funzione proemiale di *fert animus* si è impressa profondamente nei lettori: in Lucano, infatti, si tratta dell'*incipit* di una sezione particolarmente ambiziosa dell'ampio proemio del *Bellum ciuile*. (Notevole anche

l'uso di *est animus* nel proemio dell'*Africa* di Petrarca, I 55.) Orazio aveva recuperato in poesia l'espressione attraverso il linguaggio «trasparente» dell'interiorità proprio delle *Epistole*, I 14, 8-9 *Tamen istuc mens animusque / fert et auet* (Bentley; *amat* codd.) *spatiis obstantia rumpere claustra* («Verso questo luogo pensiero e animo tendono, e bramano spezzare i cancelli che bloccano la corsa»); cfr. anche Ovidio, *Ars* III 467; e *infra*, v. 775 (in un contesto che sottolinea il valore di impulso irrefrenabile). Non sembrano esserci modelli della frase in proemi epici e mitologici a noi noti (ma ved. *infra* su Parmenide e il suo epos sapienziale): Omero ha in entrambi i poemi «canta» o «narra» rivolto a una Musa; Virgilio innova con la prima persona *cano*. Per la fraseologia si è confrontato quello che Telemaco dice degli aedi in *Od.* I 45-7 (ved. von Albrecht 1961; cfr. *Od.* VIII 45) e si può aggiungere un esempio da un proemio innico, Alceo, 308b 1-2 Voigt σὲ γάρ μοι / θυμός ὕμνευ, forse da collegare con la breve invocazione a tutti gli dèi che segue in Ovidio (per invocazioni agli dèi di simile brevità si vedano i modelli greci di inno, cfr. *PMG* 938, 20). D'altra parte ci sono analogie con il proemio del tardo poema *Argonautiche Orfiche*, che ha θυμός ἐποτρύνει al v. 8: un avvicinamento di Ovidio alla tradizione orfica non stupirebbe (cfr. anche la nota a 5-6), ma anche quel proemio, che si riferisce alla tradizione didascalica e religiosa, è collegato a un'invocazione in stile innico. Mentre però Ovidio antepone la formula *fert animus* all'invocazione, il poeta delle *Argonautiche Orfiche* la fa precedere da una formale preghiera ad Apollo di sei versi. Può darsi che la terminologia basata su θυμός «animos», «spirito», avesse un ruolo importante anche nel prologo degli *Aitia* di Callimaco, un poema in cui la voglia di sapere cose antiche e curiose veniva presentata come impulso principale (cfr. Fantuzzi – Hunter 2002, p. 80). Ancora più notevole, anche se enigmatica, l'analogia con il verso di apertura del poema epico sulla natura di Parmenide, 29, 1 D. – K. ἵπποι τὰί με φέρουσιν, ὅσον ἐπὶ θυμός ἰκάνει («Le cavalle che mi portano, conforme allo slancio della mia volontà»), dove l'idea generale di viaggio verso la conoscenza si armonizza bene con il rapporto tra *in noua* e *fert animus* nell'*incipit* di Ovidio: per un legame tra slancio innovativo e moto dei cavalli cfr. anche Lucrezio, II 269-74 (*mens auet ipsa*); IV 990 sg. Del resto, subito dopo, al v. 4, si avverte già la presenza di una visione cosmogonica al principio di questa narrazione epica *sui generis*. *mutatas ... formas*: «forme mutate a formare nuovi corpi», non «corpi mutati» (come invece in *corpora uersa*), con una sottolineatura di *formas*, termine presente nel titolo greco del poema, *Metamorphoseis* o *Metamorphoseon libri*. Sul greco μεταμόρφωσις è calcato il latino *transformare* (attestato a partire da due episodi di metamorfosi divina in Virgilio: il dio metamorfi-

co per eccellenza, Proteo, *Geor.* IV 441 *omnia transformat sese in miracula rerum*; «si muta in tutte le più meravigliose forme» e la furia infernale Alletto, *Aen.* VII 416 *in uultus sese transformat anilis*; «si muta in aspetto di vecchia»; per una stimolante coincidenza, la parola latina *forma* suona quasi come una trasformazione anagrammatica del suo corrispettivo greco μορφή. Privilegiando le forme sui corpi, Ovidio forse anticipa la dimensione programmatica del suo proemio. Secondo l'interpretazione dei vv. 2 e 4, Ovidio vuole mostrare come il suo poema sia una forma letteraria nuova che nasce da «metamorfosi» di generi e tradizioni preesistenti. Da notare comunque che anche *corpus* fa parte del linguaggio metaletterario romano (ved. J. Farrell, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 130-3). Per altre versioni di questo titolo/etichetta si possono confrontare le opere ovidiane dell'esilio (ved. soprattutto *Trist.* I 1, 117-22 *sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae, / nuper ab exequiis carmina rapta meis. / his mando dicas, inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse meae, / namque ea dissimilis subito est effecta priori, / flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit*; «ci sono anche le *Metamorfosi*, quindici libri, un poema sottratto di recente alla mia sepoltura: a loro ti incarico di dire che fra le trasformazioni si può includere anche l'immagine della mia sorte, perché è diventata, in modo repentino, diversa da prima: ora lacrimevole, da felice che era un tempo»; III 14, 19-20 *sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae, / carmina de domini funere rapta sui*; «ci sono anche le *Metamorfosi*, quindici libri, testi poetici strappati al funerale del loro padrone»; I 7, 11-4 *carmina maior imago / sunt mea, quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas, / infelix domini quod fuga rupit opus*; «la mia poesia è un ritratto più importante: per quello che vale, la affido alla tua lettura, i versi che raccontano le metamorfosi degli umani, opera senza fortuna, spezzata dall'esilio del suo padrone»); queste versioni dimostrano come la trasformazione delle circostanze di vita del poeta, e persino del testo (che attraverso *Trist.* I 1 riceve addirittura un poscritto: cfr. S. Hinds, *Booking the return trip: Ovid and Tristia* 1, «PCPhS» XXXII 1985, pp. 13-32; Barchiesi 2001, p. 27), non possano tuttavia cancellare l'identità assicurata dal titolo che si nasconde dietro la terminologia latina delle *mutatae* ... *formae*. Il titolo si rivela, se mai, profetico, e la sua capacità di autorinnovamento si estende fino all'influenza di Ovidio su Apuleio. Il linguaggio della metamorfosi suggerisce un'identificazione del cosmo naturale con il processo della rappresentazione poetica, che utilizza traduzione e codificazione retorica: il linguaggio corrispondente della retorica latina utilizza termini come *transfere*, *uerto*, *figura*, *forma*, e altri, tutte espressioni fatte proprie anche da Ovidio per la sua poetica della me-

tamorfofi. Così, ad esempio, Quintiliano, IX 1, 14, definisce una figura retorica *arte aliqua nouata forma dicendi*, e le ultime tre parole della definizione coincidono con il lessico del primo verso del poema (Hardie 2002a, p. 228; su metamorfosi e figura retorica importante Pianezzola 1999). Per la possibilità che Ovidio stravolga suggerimenti dei versi iniziali di *Iliade* e *Odissea* ved. Hopkinson 2000, p. 2. A.M. Keith, in Boyd 2002, p. 237 ricorda anche l'uso di «forme» come tema didascalico nel primo verso di Nicandro, *Theriaca* 1, e mette in rilievo che qualche espressione simile poteva ricorrere nel proemio delle perdute *Metamorfosi* dello stesso poeta. Inoltre sono presenti titoli come *Heteroiumenta* sempre di Nicandro e le per noi misteriose *Metamorfosi* di Partenio (si noti il frammento elegiaco ora pubblicato in POxy. vol. LXIX, con attribuzione congetturale a Partenio da parte di W.B. Henry; inoltre Lightfoot 1999, p. 39).

2. *corpora*: interessante l'uso di *corpus* in un'analisi critico-letteraria di Quintiliano, a proposito di Ovidio e della sua poetica illusionistica: *Illa uero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius uelut praestigiaae plausum petat, ut Ouidius lasciuire in Metamorphosesin solet, quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem*; «Fredda e infantile è poi quella ricercatezza scolastica, per cui la transizione stessa produce in qualche modo un concettismo, e va a cercarsi l'applauso come nei giochi di prestigio: questo è lo stile indisciplinato di Ovidio nelle *Metamorfosi*, anche se può trovare una qualche scusa nel fatto che è obbligato a collegare insieme temi diversissimi sotto l'apparenza di un tutto organico» (IV 1, 77). Quintiliano usa «corpo» per indicare la totalità organica dell'opera, totalità che in Ovidio è frutto di una sorta di illusionismo prospettico. L'abbinamento di *corpora* a *fert animus* suggerisce le dimensioni cosmiche del progetto, che lega insieme corporeità, spirito, e testo (ved. J. Farrell, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 127 e 141). *di*: la più sintetica e globale invocazione agli dèi nella storia dell'epica: per invocazioni a divinità multiple – mai però così onnicomprensive e indifferenziate – cfr. Varrone, *Rust.* I 1, 4 *nec ut Homerus et Ennius Musas, sed duodecim deos consentes*; Virgilio, *Geor.* I 21 *dique deaeque omnes, studium quibus arua tueri* («voi tutti, dèi e dee, che avete cura di conservare i campi», collegato a Varrone; ved. anche Properzio, III 13, 41; E. Fantham, *Ceres, Liber, and Flora: Georgic and anti-georgic elements in Ovid's Fasti*, «PCPhS» XXXVIII 1992, pp. 39-56); *Aen.* VI 264 *Di, quibus imperium est animarum* («dèi, che governate le anime»); verrà ripresa simmetricamente alla fine, XV 861, quando l'appello iniziale *di, precor* sarà precisato in chiave romanizzata: gli dèi appartengono ora alla comunità romana – o

meglio, come subito si precisa, al monopolio augusteo sull'immaginario religioso tradizionale (cfr. Feeney 1991, p. 215). Ovidio offre uno sviluppo modernizzante del tradizionale modulo religioso romano secondo cui l'invocazione deve offrire una sorta di copertura «a ombrello» rispetto a tutte le divinità potenzialmente coinvolte, ved., p. es., Catone, *de agricultura* 139 *si deus, si dea est, quoum illud sacrum est*, e la formula del parlato *di deaeque omnes* (Plauto, *Most.* 655; *Poen.* 1274; Terenzio, *Phorm.* 976). D'altra parte un'invocazione così generica collegata a una cosmogonia, e tale da fondere insieme la funzione di apostrofe agli dèi con il riferimento autoriflessivo alla propria opera, fa pensare più alla grande prosa filosofica che alla poesia mitologica; cfr. Platone, *Tim.* 28b-c (il *Timeo* è fra le opere che maggiormente hanno influenzato la sezione cosmogonica che si apre al v. 5): «E ora è ufficio tuo, o Timeo, di cominciare, dopo aver invocati, come è costume, gli dèi». [Timeo] «Ma tutti, o Socrate, anche poco assennati, nel tentare qualsiasi impresa, o piccola o grande, sempre invocano qualche dio. E noi che stiamo per parlare dell'universo, com'è nato o se anche è senza nascimento, se proprio non deliriamo, è necessario che, invocando gli dèi e le dee, li preghiamo che ci facciano dire ogni cosa soprattutto *secondo il loro pensiero e anche coerentemente a noi stessi. E così siano invocati gli dèi: ma bisogna invocare anche l'opera nostra*» (trad. C. Giarratano). *coeptis*: per l'uso di *coepa* nelle invocazioni poetiche cfr. Virgilio, *Geor.* I 40 *audacibus adnue coeptis* («asseconda la mia audace impresa»: apostrofe a Ottaviano); Ovidio, *Ars* I 30 *coeptis, mater Amoris, ades* («tu, madre di Amore, proteggi la mia impresa»). Il senso di progetto, impresa, iniziativa non esclude quello più preciso di «azione intrapresa, avviata». *nam*: l'uso di frasi incidentali ed esplicative con «infatti» (greco γὰρ) è tipico dello stile innico e della preghiera: si tratta di motivare il favore che si richiede da una divinità attraverso il richiamo di sue attribuzioni o benefici precedenti (ampia documentazione in Bömer, *ad loc.*). Come è tipico del politeismo antico, si tratta di mettere in luce la specifica ragione per cui una certa divinità è invocata a preferenza di altre. Qui perciò è tanto più forte la sorpresa rappresentata dal destinatario dell'apostrofe – gli dèi in genere, non una divinità individuale – e dalle implicazioni intellettuali e metaletterarie di *illa*: il modulo tradizionale si apre a un'implicita dichiarazione di poetica, e il poeta riconduce l'operato degli dèi alla sfera di produzione del testo. *et illa*: la lezione dei codici principali, preferita da < tutti gli editori sino al 1993 (con l'eccezione di Lejay), è *et illas*, interpretata in rapporto a *formas*: «dèi, appoggiate la mia impresa, dato che voi avete *anche* mutato le forme». Convincenti obiezioni erano state sollevate soprattutto da Kenney 1976 e da Tarrant 1982, p. 351

(ved. anche Kovacs 1987). Infatti, era stato notato da tempo (Housman 1890; cfr. Lee 1953, *ad loc.*) che *illas* può andare bene solo se *et* modifica *mutastis*. Il concetto non è particolarmente pregnante o brillante in un contesto tanto denso, e soprattutto si presta a obiezioni di uso grammaticale. Kenney ha verificato che nessun passo di Ovidio o di autori latini anteriori, a noi noti, autorizza l'uso di *et* posposto in un contesto in cui si crea ambiguità, e una licenza simile è tanto più strana in un proemio (non convincenti i paralleli in *ThLL* V 2, col. 915, 76 sgg.). È perciò giusta la preferenza accordata da J.J. Hartman, *De Ouidio poeta commentatio*, Lugduni Batavorum 1905, pp. 83-4 e da Luck 1958 alla congettura *illa* di Lejay, tanto più che questa lezione è anche trasmessa singolarmente, come *uaria lectio*, da un codice solo, l'*Amplonianus prior* (XII secolo). *Illa* è ora accettato dalla seconda edizione di Anderson, influenzato presumibilmente da Kenney 1976 e dalla recensione di R.J. Tarrant alla sua prima edizione (Tarrant 1982), e si avvia, con Tarrant 2004, a diventare il testo canonico. Un esempio memorabile di come un testo famosissimo può essere rivisto con successo dopo secoli e secoli di fraintendimento indisturbato – e sicuramente un invito ad argomentazioni più rigorose da parte di futuri sostenitori di *illas*. A questo punto *et* può tranquillamente modificare la parola successiva – secondo il regolare uso latino di *et* = *etiam* – cioè *illa*, da riferire inevitabilmente a *coepta* «impresa, progetto» (dato che *illa* è incluso in una parentesi inquadrata da *coeptis* ... *meis*, un riferimento all'altro neutro plurale *corpora* sarebbe impossibile da percepire). Interpretando dunque «o dèi, assistete la mia impresa, perché voi avete mutato anche la mia impresa», si aprono implicazioni interessanti. Ovidio si propone ai lettori come il maestro dell'elegia romana moderna (tutte le sue opere precedenti, su cui si basa la fama dell'autore, sono in distici elegiaci) e si converte *ipso facto* in poeta epico: si passa da un genere «leggero» in distici a un genere «serio» in esametri (Luck 1958). Ma *coepta* (Kenney) è fondamentalmente una parola che significa inizio, esordio; può essere percepita quindi l'idea di un progetto iniziale che l'influsso divino modifica e orienta in modo diverso. Di che progetto iniziale si tratterà? Una sorta di Ur-Metamorfosi, poi cambiate in meglio dall'aiuto divino? Kenney nota che c'è nella poesia alessandrina cara a Ovidio una tradizione di epifanie divine che ispirano una nuova direzione di poetica: il caso più famoso e imitato è l'apparizione di Apollo nel prologo degli *Aitia* di Callimaco (fr. 1, 21-8 Pfeiffer; Virgilio, *Ecl.* 6, 3-5; Massimilla 1996, pp. 217-22). Esso suggerisce che si voglia insinuare l'idea di un originario poema epico greve e noioso – come quelli che Callimaco denunciava, almeno secondo i suoi imitatori romani – che sarebbe stato cambiato in meglio con l'aiuto degli dèi, autori di meta-

morfofi e co-autori delle *Metamorfosi* di Ovidio. Questa è un'idea fine, che collega con efficacia il linguaggio del proemio a un ordito di poetica e di programma letterario, ma è forse più attraente la proposta di Tarrant 1982, che coinvolge non un progetto virtuale, ma un testo precedente di Ovidio. Tarrant fa notare che in *Am.* I 1, 1-2 Ovidio apre la sua opera elegiaca dicendo di aver inizialmente composto un solenne poema epico (*Arma graui numero*) e di aver subito il furto di un piede metrico da parte del dio Amore. Sabotando la forma epica del testo, Cupido produceva distici elegiaci, cioè la forma che richiede temi leggeri e amorosi invece che gesta epiche. In effetti, la prima rivelazione che *Amores* non è un testo epico ma elegiaco si ha, ironicamente, proprio nell'espressione «la materia era adeguata al metro» (cfr. A. Zissos – I. Gildenhard, «Greece and Rome» XLVII 2000, pp. 67-79). Se si usa questo primo proemio di Ovidio come modello, è interessante che nel proemio epico delle *Metamorfosi* l'espressione *nam uos mutastis et illa* si collochi nella prima sede metrica in cui il lettore verifica una differenza tra esametri e distici elegiaci. I due schemi metrici sono infatti indistinguibili nel tratto da *In noua* a *coeptis*. Può darsi quindi che Ovidio implichi che il suo nuovo testo, che sorprendentemente e per la prima volta, non è elegiaco, sia il risultato di un cambio di piani sostenuto dall'intervento divino. In altre parole, come Cupido negli *Amores* aveva cambiato epica in elegia, qui gli dèi hanno trasformato Ovidio da elegiaco in epico. Sarebbe questa, prima ancora del passaggio dal caos al cosmo (v. 5 sgg.), la prima metamorfosi del poema (ved. anche Kovacs 1987, pp. 458-65). Un vantaggio di questo approccio è che mostra come la parentela e la differenza tra epos ed elegia, questione così importante per i critici moderni (cfr. Heinze 1960 [1919]; D. Little, in E. Zinn [ed.], *Ovids Ars Amatoria und Remedia Amoris: Untersuchungen zum Aufbau*, Stuttgart 1970, pp. 64-105; Knox 1986; Hinds 1987; S. Hinds, recensione a Knox 1986, «CPh» LXXXIV 1989, pp. 267-71), costituisca già un aspetto problematico del programma letterario di Ovidio. Il proemio induce il lettore a chiedersi che tipo di epos siano le *Metamorfosi* e quale sia la presenza dell'elegia nel nuovo testo. Da notare che questa complessa partita fra autore e lettore si gioca tutta in un inciso parentetico, *nam uos mutastis et illa*, già a livello formale un modulo innovativo che Ovidio aveva sperimentato nella sua scrittura elegiaca prima di trasferirlo al nuovo progetto epico, il poema delle forme mutate.

3. *adspirare*: variazione su formule di preghiera più vicine alla pratica rituale, come, p. es., III 613 *o faueas nostrisque laboribus adsis*, il verbo contiene l'idea del viaggio per mare come analogo alla composizione di un'opera poetica. Il termine è usato in un'invocazione alla

Musa nell'epica in Virgilio, *Aen.* IX 525 (cfr. *Ciris* 99); ancora più vicina l'immagine di Ottaviano protettore della «rotta» dell'opera in *Geor.* I 40 *da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis*, con l'uso di *coepta* che anticipa i *mea coepta* di Ovidio; sembra quasi che *adspirate* riassuma in sé i due verbi del verso virgiliano. È possibile vedere in *deducite* del v. 4 una continuazione dell'immagine del percorso nautico (Lee 1953, *ad loc.*). *primaeque ab origine mundi*: anche questa espressione è ripresa da Ovidio nelle opere dell'esilio (cfr. la nota a 1) per indicare le *Metamorfosi*: *Trist.* II 559-60 *quibus prima surgens ab origine mundi / in tua deduxi tempora, Caesar, opus!* (con significativa variazione da *ad mea ... tempora* di questo proemio: la tendenziosa rilettura dell'opera precedente porta a una sorta di dedica retrospettiva ad Augusto). Il modello più vicino sembra essere Lucrezio, V 548 *sed pariter prima concepta ab origine mundi* («è stata concepita, contemporaneamente all'aria, fin dall'origine di questo mondo»), in cui si parla della Terra e della sua posizione nel cosmo. L'eco lucreziana crea l'aspettativa di un poema didascalico e a partire dalla cosmogonia, che si apre con drastica immediatezza al v. 5, questa aspettativa sarà fonte di sorprese anche sconcertanti.

4. *ad mea ... tempora*: è una definizione del tutto adeguata dell'incredibile estensione cronologica del progetto di questo epos anomalo. Dato che l'ultimo evento metamorfico presentato nel poema è la trasformazione dell'anima di Giulio Cesare in stella cometa, risalente all'estate del 44 a.C., il poeta Ovidio, nato nel 43 a.C., anno caratterizzato dalla storica entrata in funzione del calendario giuliano, è riuscito nell'egocentrica impresa di architettare una storia universale dalle origini del cosmo sino al proprio concepimento. Essendo nato il 20 marzo del 43 (*Trist.* IV 10, 13), a poche settimane dall'entrata in vigore del calendario «di Cesare», Ovidio è addirittura il primo frutto – essendo stato concepito giusto in tempo – di una nuova epoca che si inaugura con i Ludi in memoria di Cesare e con la comparsa della cometa nel luglio del 44. La ripresa del motivo con «tuoi» invece di «miei», e una solenne apostrofe ad Augusto, nell'opera dell'esilio (*Trist.* II 559-60 *quibus prima surgens ab origine mundi / in tua deduxi tempora, Caesar, opus!*), finisce per sottolineare l'unicità di questo proemio, l'unico, nell'epos di età imperiale a noi noto, in cui non esiste riferimento all'imperatore. La distanza temporale tra gli eventi narrati e il tempo del poeta emerge con forza dalla famosa invocazione alle Muse di Omero, *Il.* II 484 sgg. (un testo largamente richiamato da Ovidio, in particolare in due luoghi: il mito di Meleagro al centro del poema, e l'invocazione alle Muse prima della leggenda di Asclepio: VIII 532-5 e XV 622-3). Qui però il poeta si rivolge agli dèi per far compiere alla sua opera un percorso completo, dalle origini ai

suoi giorni, per una durata cronologica superiore a quella di un qualsiasi epos antico. L'analogia che si impone è con le storie universali di tradizione ellenistica. Sul significato del progetto del poema nel quadro delle idee antiche su cronologia e temporalità ved. Feeney 1999, pp. 13-30. *Tempora* è anche la prima parola dei *Fasti*: Barchiesi 1991, pp. 6-7 ha notato che l'unica storia di Roma repubblicana narrata nelle *Metamorfosi* è un'eziologia della festa di Esculapio collocata al 1 gennaio, per cui la grande cronaca universale del poema epico va a intersecare l'inizio del (coevo) poema elegiaco sul calendario di Roma. Il progetto del poema è quindi «dalle origini ai miei tempi» ma anche «dalle origini ai miei *Fasti*». Sullo sviluppo dell'idea di temporalità nelle opere dell'esilio ved. S. Hinds, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 48-67. Vari interpreti hanno notato che *ad mea tempora* crea un'anfibologia con *tempora* «tempie», leggibile come riferimento all'idea di «corona», quindi di gloria poetica, o semplicemente alla mente dell'autore, che è dopotutto l'origine dell'intera opera. Per il rapporto con l'opera di Esiodo, vista come un ciclo continuo che va dall'origine degli dèi sino alle genealogie di eroi mortali, ved. la nota a 5-6. L'ampiezza del progetto di Ovidio ha spesso suggerito paragoni con le storie universali, ma nella sua trattazione del pantomimo Luciano afferma che la storia antica, in tutta la sua estensione, costituisce materia per l'arte coregica (*de saltatione* 37), e che il repertorio deve andare dal «caos e dalla prima genesi del cosmo sino ai tempi di Cleopatra d'Egitto». Luciano elenca poi una quantità di miti (quasi tutti rappresentati anche in Ovidio) che possono essere soggetto di pantomimo, ordinandoli per zone della Grecia e per nuclei narrativi. Un'approfondita analisi delle analogie fra il pantomimo e l'epos ovidiano in Galinsky 1996, pp. 265-6. *perpetuum deducite*: il senso di *perpetuum* è «continuo», ma nel contesto di un proemio ricco di autocoscienza letteraria non può mancare l'anfibologia «eterno, destinato a durare»: questo secondo tema sarà ripreso nell'epilogo, tutto incentrato sull'idea di fama imperitura (ved. anche Barkan 1986, p. 20). L'ambiguità è sfruttata nella ripresa del nesso in Stazio, *Theb.* VII 289 *bellaque perpetuo memorabunt carmine Musae*. Il legame con l'idea di gloria è diffuso nel latino imperiale, p. es., Curzio Rufo, V 4, 12 *perpetua laus*; X 9, 6 *excipiet huius saeculi tempora eiusdem domus utinam perpetua, certe diuturna posteritas* («certamente a lungo – volesse il cielo per sempre – i discendenti di questa stessa casata perpetueranno i tempi dell'età nostra»); cfr. già Ennio, *Varia* 124 Vahlen (dall'*Euhemerus*) *perpetuum nomen*; Lucano, X 544 *perpetuae ... famae*; Marziale, VI 64, 10; VII 63, 1; IX 61, 21; in questo poema, cfr. v. 565 *perpetuos ... honores*. D'altra parte il senso primario di *perpetuum* in questo contesto deve essere «continuo, ininterrotto» (come

nel linguaggio giuridico e istituzionale); come paralleli per «poema continuo (di ampie proporzioni)», cfr. Orazio, *Carm.* I 7, 5-6 *sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem / carmine perpetuo celebrare* («alcuni si dedicano alla composizione di un singolo poema epico che abbracci tutta la storia della città sacra alla vergine Pallade fin dalle origini»; *unum opus* dimostra chiaramente che nel contesto c'è un'idea negativa di monotono, banale, cfr. Nisbet – Hubbard 1979, *ad loc.*); Cicerone, *ad Fam.* V 12, 2 *perpetuis ... historiis* (opposto a monografie storiche più agili); Varrone, *Menippeae saturae* 398 *poesis est perpetuum argumentum ... ut Ilias Homeri et Annalis Enni* (opposto alla definizione di *poema* come testo in poesia anche breve, ad esempio un distico, un epigramma). Questo pone una questione di tipo metapoetico: nel prologo degli *Aitia*, Callimaco aveva risposto alle accuse di suoi detrattori, secondo i quali il poeta non sa scrivere (fr. 1, 3 Pfeiffer e Massimilla 1996, *ad loc.*) οὐχ ἔν δαιμονα διηνεχῆς (con la specificazione, anch'essa controversa, 1, 3-5 «a proposito di (?) re ed eroi ... in molte migliaia di versi»). Il riferimento preciso di questa affermazione è tuttora dubbio, sia per la questione del genere letterario (su cui ved. almeno H. Herter, *Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen*, «AJPh» LXIX 1948, pp. 129-48; A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton 1995, pp. 303-38; Massimilla 1996, *ad loc.*), sia per l'interpretazione non solo di διηνεχῆς ma anche di ἔν (su cui ved. M. Asper, *Onomata allotria*, Stuttgart 1997 [Hermes Einzelschriften 75], p. 213 con bibliografia). Tuttavia, in rapporto al nostro problema, si possono fissare almeno tre punti di partenza: 1. l'interpretazione che decidiamo di adottare per il testo di Callimaco e le sue implicazioni programmatiche (p. es. identificando la continuità come una caratteristica negativa dell'epos più antiquato, o dell'elegia catalogica contemporanea, o piuttosto come una caratteristica che può essere recuperata in senso positivo nella poetica degli *Aitia*) non deve essere per forza identica a quella che attribuiamo ai poeti romani che riutilizzano il linguaggio metapoetico di Callimaco (del tutto fuori strada in questo senso l'approccio di Cameron, *Callimachus* cit.); 2. il passo di Orazio citato sopra dimostra la possibilità che *perpetuum* in connessione con *unum* venisse recepito come un concetto estetico criticabile, opposto a varietà, velocità, raffinatezza e leggerezza tipiche di un'estetica più moderna; 3. la continuità è certamente un problema cruciale per la poetica delle *Metamorfosi*, un testo epico che abbraccia la più estesa linea temporale mai concepita da un poeta antico, e nello stesso tempo si segnala per capricciosa desultorietà e varietà di transizioni. In conclusione, è verosimile che *perpetuum* contenga una sorta di *suggestio falsi*, che il lettore deve recepire criticamente e rinegoziare con l'aiuto del successivo *deducite*

(che pone un problema collegato, di nuovo in rapporto a Callimaco: ved. *infra*): il poema sarà un epos, vasto e ininterrotto, ma sarà anche, esteticamente, un testo simile agli *Aitia* di Callimaco, influenzato dalla poetica elegiaca alessandrino-romana. Tocca al lettore trarre degli sviluppi da questa contraddizione fondamentale: sarà possibile combinare unità e sottigliezza, continuità e qualità, pienezza epica e leggerezza elegiaca? (S.J. Heyworth, «MD» XXXIII 1994, pp. 72-6, ha però fatto notare come l'opposizione fra «continuo» e «sottile» possa già essere individuata nella poetica di Callimaco). *deducite*: ha posto un problema analogo e ancora più sfumato. Nel contesto del proemio, dato il movimento temporale «dalle origini ai giorni nostri», il verbo deve significare in primo luogo «accompagnate» «trasportate», come si addice alla linea di sviluppo di una cronaca universale. Un confronto puntuale (addotto da Barchiesi 2001, p. 173 nt. 11) è Dionigi di Alicarnasso, *Ant. Rom.* I 8 ἀρχομαι μὲν οὖν τῆς ἱστορίας ἀπὸ τῶν παλαιότατων μύθων, οὓς παρέλιπον οἱ πρὸ ἐμοῦ γενόμενοι συγγραφεῖς χαλεποὺς ὄντας ἄνευ πραγματείας μεγάλης ἐξευρεθῆναι· καταβιβάζω δὲ τὴν διήγησιν ἐπὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ πρώτου Φοινικικοῦ πολέμου τὴν γενομένην ἐνιαυτῷ τρίτῳ τῆς ὀγδόης καὶ εἰκοστῆς ἐπὶ ταῖς ἑκατὸν ὀλυμπιάσιν («Comincio dunque la mia storia dalle leggende più antiche, che gli storici prima di me hanno ommesso dato che sono materia difficile da ricercare senza un grosso studio; faccio poi *discendere il racconto* sino al principio della prima guerra punica, avvenuto nel terzo anno della centoventottesima Olimpiade»). Dionigi fissa un punto di origine remotissimo e indica con *καταβιβάζω* «faccio scendere» il movimento del racconto sino al termine prescelto. Naturalmente questa analogia ha anche un effetto mistificante, dato che Ovidio ha ben altro in mente che una cronaca universale (su somiglianze e differenze dei due progetti ved. Feeney 1999, pp. 15-24; S.M. Wheeler, «Ovid's Metamorphoses and universal history», in D.S. Levene – D.P. Nelis, *Clio and the poets*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 163-89, basato su Ludwig 1965). D'altra parte il verbo *deduco* ha una molteplicità di significati che si trovano spesso intrecciati con immagini di tipo metapoetico; nel virgiliano *primus ego in patriam mecum ... / Aonio rediens deducam uertice Musas* («primo io in patria con me ... guiderò, tornando dalla vetta aonia, le Muse in corteo»: *Geor.* III 10-1) convive l'immagine spaziale di dislocazione (dall'Elicona alla pianura; cfr. Lucrezio, I 118, a proposito di Ennio, *detulit ex Helicone perenni fronde coronam*) e l'idea di «portare in trionfo» (cfr. Orazio, *Carm.* I 37, 31-2 *priuata deduci superbo / non humilis mulier triumpho*, su Cleopatra). Altri significati come «deviare un corso d'acqua» e «fondare una colonia» possono essere presenti come connotazioni secondarie (cfr. il caso complesso di Ora-

zio, *Carm.* III 30, 13-4 *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*). Se si prende il verbo nel suo valore più quotidiano di «fare da accompagnatore a» (come fa nella sua sottile imitazione Stazio, *Ach.* I 7) ne deriva un velato umorismo nei confronti degli dèi, che hanno il compito di «accompagnare» la poesia come una sorta di corteggio di ammiratori e accoliti. Ma *deduco* significa anche «filare la lana purificandola e raffinandola», e l'immagine del filo sottile e pazientemente lavorato e lisciato viene trasformata dai poeti romani in una metafora (cfr. Servio, *ad Ecl.* 6, 5 *translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*), di eleganza pregnante, per lo stile «sottile e lavorato» che Callimaco aveva definito λεπτός o λεπταλέος, «fine», oppure «tenue» in opposizione a «grandioso, turgido» (cfr., p. es., E. Reitzenstein, «Zur Stiltheorie des Kallimachos», in *Festschrift R. Reitzenstein*, Berlin 1931, pp. 23-69; W. Eisenhut, in Id. [ed.], *Properz*, Darmstadt 1975, pp. 247-63; W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960). Vari studiosi hanno indipendentemente proposto che questo valore di *deduco* come termine tecnico del callimachismo romano giochi un ruolo anche qui (cfr. Due 1974, p. 95 nt. 8; Gilbert 1976; Kenney 1976, pp. 51-3): se gli dèi accolgono la preghiera, il risultato sarà un *carmen deductum*, quindi in sostanza una poesia raffinata secondo i dettami callimachei; nasce però il problema di come un *carmen deductum* sia anche un *carmen perpetuum* (cfr. H. Hofmann, «PLLS» V 1985, pp. 223-41). Sul carattere metapoetico delle immagini di filatura nel poema ved. anche G. Rosati, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 240-53. Non va trascurato che Ovidio innova comunque la terminologia elegiaca del *deductum* «tenue e raffinato» ponendo come soggetto del verbo non il poeta ma «gli dèi»: si può forse dire che l'azione degli dèi, che è il tema più caratteristico del genere epico tradizionale in opposizione ad altri generi, viene qui trasferita dal tema all'elaborazione formale.

5-88. *Origine del cosmo*. Ci troviamo subito in una dimensione sperimentale: il mondo ancora non c'è e il poeta racconta la sua formazione in un linguaggio che non corrisponde né a quello di un insegnamento naturalistico (cfr., p. es., Lucrezio, V 416 sgg., certamente fra i testi sulle origini più familiari ai lettori di lingua latina) né a quello di una versione puramente mitologica. Ovidio dà grande rilievo alla sfida concettuale ed espressiva posta dalla rappresentabilità di un mondo ancora senza spazio, tempo, forme, immagini, e relazioni intelligibili. Il paradosso fa parte dello stile di Ovidio, ma ha anche valore conoscitivo, perché il problema di come descrivere lo stadio originario dell'universo è una difficoltà reale in ogni tipo di cosmogonia, folklorica o scientifica o religiosa (ved., p. es., F.M. Cornford, *Princi-*

pium sapientiae, New York 1965; E.S. Casey, *The fate of place. A philosophical history*, Berkeley-Los Angeles-London 1997, pp. 3-71). La scelta di cominciare da un'enumerazione cosmica in chiave negativa ringiovanisce un modulo molto antico e solenne, ved., p. es., l'inizio dell'*Enuma Elis* babilonese: «Quando non c'era ancora un nome per i cieli lassù, e la terra al di sotto non era menzionata per nome ... quando ancora nessun dio era manifesto, nessun nome pronunciato, nessun destino promulgato...»; Aristofane, *Au.* 694: «Non c'era né Terra né Aria né Cielo». Può sembrare arbitrario soffermarsi su un'assenza invece che sui molti elementi presenti in questa cosmogonia, ma non si può negare che sia impressionante proprio l'omissione di una forza tipica delle cosmogonie antiche, Eros: la sua potenza compare in Esiodo subito dopo la bipartizione Terra (con l'Olimpo)-Tartaro, e prima ancora della genesi di Tenebra, Notte, Etere e Giorno (*Theog.* 120). Anche tutti i più grandi esempi di cosmogonia presocratica, fra cui Parmenide ed Empedocle (cfr. West 1966 a *Theog.* 120), come pure gli orfici e la cosmogonia degli uccelli in Aristofane, *Au.* 696, confermano che si tratta di una delle più sentite presenze nell'immaginario cosmogonico. Ovidio sceglie di far intervenire il suo Cupido molto più avanti (cfr. la nota a 452; Myers 1994, p. 61), in una dimensione ideologica caratterizzata dal richiamo al mondo elegiaco: una potente sorpresa, che ritarda l'ingresso in scena di una forza centrale per il cosmo di questo poema epico (cfr. A. Zissos – I. Gildenhard, «Greece and Rome» XLVII 2000, pp. 67-79). Un'omissione ancora più generale riguarda le origini e genealogie degli dèi olimpici. Essi sono ricordati nel proemio in termini generici ma molto impegnativi, e avranno grande ruolo in tutto lo sviluppo del poema. L'assenza di una *Teogonia* desta meraviglia in questo quadro, perché inizialmente può sembrare che Ovidio voglia fornire una spiegazione non mitologica delle origini dell'universo, ma sin dai primi versi alcuni teonimi vengono introdotti in modo obliquo e provocatorio nella trattazione naturalistica; senza contare che i modelli di Esiodo e del canto di Sileno in Virgilio suggeriscono l'impossibilità di separare il cosmo naturale da quello divino. Il lettore sarà quindi costretto a recuperare notizie sulle genealogie e le prime vicende degli dèi in via retrospettiva, attraverso una molteplicità di allusioni, retrospezioni e notizie incidentali disseminate nell'intero poema. Anche per questo aspetto il programma di Ovidio è una sfida alle nozioni tradizionali di «carne perpetuo», così come erano offerte dalla poesia greca di tipo teogonico e catalogico, e più in generale dai trattati di mitologia, con i loro ordinamenti progressivi e sistematici. Il lettore che decide di aderire pienamente alla grandiosa retorica dell'ordine cosmico, e che riconosce nella cosmogonia il discorso fondante del mondo in cui tutti vivia-

mo, si espone a una delle più straordinarie sorprese di questo poema incontrollabile. Infatti l'apparente facilità didascalica (cfr. anche la nota a 36-88) con cui viene stabilito un controllo assoluto sull'informe confusione del $\chi\acute{o}\varsigma$, e la potente teleologia che si afferma in tutta la rappresentazione delle origini, verranno ben presto messe in dubbio dalla narrazione, in omaggio al principio per cui il reale è meraviglioso e il narrare ne scopre la magia (ved. anche Wheeler 1999, p. 32). In particolare, l'ordine cosmico instaurato dal creatore verrà riproposto, all'inizio del libro II, dall' $\epsilon\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ del palazzo del Sole, fabbricato da Vulcano, proprio alla vigilia di una completa sovversione, una catastrofe scatenata dall'imprevidenza divina e dall'irrefrenabile ambizione umana (cfr. Brown 1987). Questa versione della cosmogonia – come nota bene Anderson 1996, p. 152 – è posta sotto il segno della «forma», che è vista come criterio fondamentale per l'esistenza e il mutamento: è chiaro che questa scelta crea una profonda consonanza con il titolo e il programma stesso del poema di Ovidio. Dal punto di vista filosofico, è impossibile rintracciare una linea teorica ben precisa, ma è più importante notare che Ovidio ha scelto una sua strategia coerente almeno in negativo: il suo resoconto delle origini evoca sia le narrazioni mitologiche e teologiche, sia il razionalismo naturalistico di Lucrezio, ma lo fa per frustrare entrambe le prospettive. Dal punto di vista tradizionale, mitologemi e genealogie sono evocati in modo discontinuo ed enigmatico; per quanto riguarda Lucrezio, le numerose allusioni verbali non vanno a saldarsi in un quadro di riferimento, ma mescolandosi a residui mitologici e teologici, finiscono per sottolineare l'incompatibilità con la dottrina epicurea. Il sabotaggio operato dal narratore su entrambi i fronti serve a proporre al lettore una versione della creazione che è insieme ironica e carica di rispettoso mistero. (Una buona introduzione a questa problematica in Myers 1994, pp. 27-60.) In tutto il brano emergono fenomeni stilistici assai diversi, ma legati da un disegno coerente, come l'uso di neologismi e neoformazioni (v. 7 *indigesta*, v. 16 *instabilis*, v. 75 *agitatibilis*), di termini che hanno una tradizione solo (o quasi solo) in prosa (v. 33 *congeries*, v. 49 *habitabilis*, v. 55 *tonitrua*, v. 68 *faex*), di parole di origine lucreziana (v. 32 *dispositam*, v. 57 *fabricator*, v. 68 *faex*, v. 69 *dissaepio*, v. 71 *effervescere*), di poetismi e di grecismi sintattici. L'insieme suggerisce la ricerca di un linguaggio poetico che continua e rinnova la tradizione didascalica. In particolare, l'emergere di parole nuove – sia formazioni dello stesso Ovidio che calchi semantici sul greco o importazioni dalla prosa – offre un significativo e programmatico esempio della poetica nuova di questo poema come era stata annunciata dal proemio (cfr. al v. 1 *noua*). Ved. anche, sullo sfondo filosofico, F. Lämmli, *Vom Kaos zum Kosmos*, I-II, Basel 1962; W.

Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Basel 1959; sui contatti Grecia-Oriente a proposito dell'intervento di un dio-artigiano, partendo da Alcmane, *PMGF* 5: West 1997, pp. 525-6. Sulla cosmologia nel poema ved. in genere Brown 1987; M. Helzle, *Ovid's cosmogony (Met. I.5-88) and the traditions of ancient poetry*, «PLLS» VII 1992, pp. 223-34; G. Maurach, *Ovids Kosmogonie: Quellenbenutzung und Traditionsstiftung*, «Gymnasium» LXXXVI 1979, pp. 131-48; R. McKim, *Myth against philosophy in Ovid's account of creation*, «CJ» LXXX 1985, pp. 97-108; Myers 1994; Wheeler 1995.

5-6. La rappresentazione delle origini del cosmo richiama una serie di momenti di poesia dotta, in Apollonio e Virgilio, unificati dalla presenza di rimandi alla poesia di Orfeo (che nel passo di Apollonio è addirittura l'autore del canto), e alla tradizione della poesia esiodea, in cui il canto sulle origini proprio della *Teogonia* poteva essere visto in continuità con la poesia catalogica sugli amori degli dèi con donne mortali, il *Catalogo delle donne*. Questa ricezione di Esiodo deve essere stata importante nella poesia ellenistica, in Virgilio, e ovviamente nel piano dell'opera di Ovidio, che abbraccia le origini del mondo e poi una sorta di storia universale di passioni e trasgressioni divine e umane. Importante notare che in tutti gli esempi il poeta non si esprime in prima persona, ma riassume un canto attribuito a un personaggio mitico, Orfeo, Sileno, o la ninfa Climene: Ovidio sta in un certo senso realizzando un progetto che era stato solo una visione irrealizzata nei suoi predecessori. Mentre Apollonio e Virgilio inseriscono la cosmogonia come una digressione all'interno di sequenze narrative, Ovidio affronta il tema in modo diretto: in questo senso è stato di grande importanza per lui il precedente degli *Annales* di Ennio, in cui temi naturalistici e pitagorici erano presenti nel proemio attraverso il cosiddetto «Sogno di Omero» (cfr. Hardie 1995). Ecco comunque i modelli in Apollonio e Virgilio. Apollonio, I 496-502 (ved. Nelis 2001, pp. 105-12): *ἦειδεν δ' ὥς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἥδ' ἐθάλασσα / τὸ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι μὴ συναρρηρότα μορφῇ, / νείκος ἔξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα / ἥδ' ὥς ἐμπεδον αἶεν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν / ἄστρα σεληναίη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι / οὐρεά θ' ὥς ἀνέτειλε, καὶ ὥς ποταμοὶ κελάδοντες / αὐτῇσιν νύμφησι, καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο* («Cantava come la terra e il cielo e il mare, che un tempo erano fusi insieme in un'unica forma, furono gli uni divisi dagli altri a motivo della funesta discordia, come nel cielo le stelle e il percorso della luna e del sole abbiano un segno sempre fissato, e come sorsero i monti, e come nacquero i fiumi sonori, assieme alle ninfe, e gli animali»); Virgilio, *Ecl.* 6, 31-42 *Namque canebat uti magnum*

per inane coacta / semina terrarumque animaeque marisque fuissent / et liquidi simul ignis; ut his ex omnia primis, / omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis; / tum durare solum et discludere Nerea ponto / coeperit et rerum paulatim sumere formas; / iamque nouum terrae stupeant lucescere solem, / altius atque cadant summotis nubibus imbres, / incipiant siluae cum primum surgere cumque / rara per ignaros errent animalia montis. / hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna, / Caucasiasque refert uolucris furtumque Promethei («Cantava come si fossero raccolte nel grande vuoto le particelle di terra, aria, e mare, e insieme di fuoco rarefatto; come da questi elementi tutto, tutto e l'intero giovane globo dell'universo si fosse aggregato; come il suolo si fosse indurito, Nereo cominciasse a essere isolato nel mare, e poco a poco ci fosse una nascita delle forme; come ormai le terre fossero stupefatte dalla luce del sole appena creato, e dalle nubi, evaporate verso l'alto, cadessero piogge, e le prime boscaglie cominciassero a crescere, e radi animali vagassero per montagne che non li conoscevano»). Segue una selezione di storie in cui figurano con evidenza la metamorfosi mitologica e l'erotismo perverso: per i collegamenti con Ovidio ved. il commento di W. Clausen, Oxford 1994, alla cui bibliografia va aggiunto almeno M. Hubbard, *The capture of Silenus*, «PCPhS» XXI 1975, pp. 53-62. Questo poema cosmico in miniatura è stato messo in connessione con l'epos ovidiano già nell'imitazione congiunta che ne fa l'*Egloga* XI di Boccaccio (cfr. T.K. Hubbard, *The pipes of Pan*, Ann Arbor 1998, pp. 239-40). Ved. anche Virgilio, *Geor.* IV 345-7 *Inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furti, / aque Chao densos diuum numerabat amores* («Tra di loro Climene narrava la sorveglianza inutile di Vulcano, gli inganni di Marte e i dolci furti; contava, a partire dal Caos, i fitti amori degli dèi»): sui rapporti di quest'ultimo brano con la tradizione esiodea della poesia catalogica ved. P. Hardie, in R. Hunter (ed.), *The Hesiodic catalogue of women*, Cambridge 2005. Fra i testi cosiddetti minori, significativo il frammento papiraceo SH 938 (POxy. 2816), il proemio di un testo epico, ritenuto di età imperiale e di basso livello poetico dagli editori: a prescindere dalla qualità, è interessante perché sembra introdurre un poema di tipo teogonico o metamorfico; fa riferimento alle origini degli dèi e del cosmo, a un demiurgo (purtroppo non identificabile in base ai resti pervenutici) e a un'attività di ordinamento del cosmo che muove dalla paura che la discordia (νεῖκος) possa distruggere tutto e portare a una ricaduta «verso il caos» (una preoccupazione che è anche di Ovidio, cfr. II 299). È un esempio di convergenza fra tradizione esiodea, idee orfiche ed empedoclee, e forse contatti con poesia cosmologica influenzata da ambienti egiziani o orientali. Di nessuno dei poemi di metamorfosi a noi

noti (Nicandro, Boio, Partenio) sono pervenuti gli *incipit*. Si è notato anche che ci sono coincidenze con l'ἔμφρασις omerica dello scudo di Achille, esso stesso un'icona artistica del cosmo: Wheeler 1995, pp. 95-121 (per la cosmogonia ovidiana recepita nel Medioevo attraverso moduli ecfraistici cfr. N. Wright, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 79-84; per la tradizione dello scudo come immagine universale, P. Hardie, *Imago Mundi*, «JHS» CV 1985, pp. 11-31). Ovidio si inserisce in una tradizione che comprende visioni cosmiche spesso intrise di orfismo e/o di dottrina empedoclea (cfr. D. Nelis, «Apollonius Rhodius and the traditions of Latin epic poetry», in M.A. Harder – R.F. Regtuit – G.C. Wakker [edd.], *Apollonius Rhodius*, Leiden 2000, pp. 85-103). Gli archetipi poetici dell'idea «In principio era il Caos» sono in Esiodo, *Theog.* 116-23 (con West 1966) e Aristofane, *Au.* 693-4 (con Dunbar 1995). Callimaco aveva attribuito grande importanza alla menzione del Caos in Esiodo: le Muse da lui incontrate nel proemio degli *Aitia* sono le stesse che avevano rivelato a Esiodo «l'origine del Caos» (fr. 4, 3 Massimilla). Questo riferimento alla *Teogonia* presumibilmente ha una funzione importante nella poetica di Callimaco, che cita il poema di Esiodo come una narrazione della più importante e originaria eziologia, fondazione e modello poetico per il nuovo poema, gli *Aitia*; parallelamente si può pensare che per Ovidio il passaggio dal Caos alla creazione rappresenti l'archetipo del suo nuovo tema di canto, la metamorfosi.

5. *Ante mare ... caelum*: nella cosmologia degli antichi esistono sia tripartizioni della materia in acqua, terra e aria, sia quadripartizioni (ved. anche la nota a 36-88), in cui a quei tre elementi si aggiunge il fuoco/etere. Qui Ovidio, che differisce per ora la menzione del fuoco, si riferisce a uno stadio in cui la separazione di questi elementi (p. es. il concentrarsi dell'acqua a formare il mare) non è ancora avvenuta, quindi il punto più remoto del tempo che mente umana possa concepire. È difficile definire di cosa si stia parlando in termini negativi: si tratta delle parti dell'universo come sono state concepite tradizionalmente, mare terra cielo, più che delle quattro sostanze elementari della fisica, acqua, terra, aria e fuoco/etere. Nessuna opera epica era mai stata così radicale nello scegliere un punto di origine. Virgilio, *Ecl.* 6, 31 sgg. offre un famoso precedente, ma si tratta di una cosmologia in miniatura, attribuita dal cantore a un'altra voce e riassunta in breve, come lo è il canto di Orfeo in Apollonio (cfr. Knox 1986, p. 12); altre influenze possibili sono i poemi di Empedocle (frammenti in Wright 1981 e in Martin – Primavesi 1999; cfr. l'importante studio di Hardie 1995, che ancora non conosce i nuovi testi empedoclei) e il proemio naturalistico e pitagorico degli *Annales* di Ennio (frammenti

in Skutsch 1985; cfr. Hardie 1995). La versione della cosmogonia all'inizio dei *Fasti* è pronunciata da Giano in uno straordinario discorso in prima persona (una risposta elegiaca alla versione epica delle *Metamorfosi*): Giano parla per autopsia, dato che informa di essere stato al principio identificato con Caos (I 103 sgg.), e apporta una variazione più «scientifica» all'enumerazione, parlando di quattro elementi e non dei tre tradizionali componenti dell'universo. La sequenza mare-terra-cielo suona come formula tradizionale, anche se la posizione iniziale di mare è spesso legata alle esigenze dell'esametro: cfr. Ennio, *Annales* 556 Skutsch *omnia ... terra mare caelum* (fuori dall'esametro, Ennio, *Scenica* 285 *quique tuo lumine mare terram caelum contines*); Catullo, 63, 40 *aethera album, sola dura, mare ferum*; Lucrezio, I 1014 *nec mare nec tellus neque caeli lucida templa*; V 68-9 *terram caelum mare sidera solem / lunaique globum* (particolarmente rilevante, in apertura del discorso sulle origini dell'universo); 92 *maria ac terras caelumque*; 115 *terras et solem et caelum, mare sidera lunam*; 592 *quod maria ac terras omnis caelumque*; Cicerone, *Nat. deor.* I 100 *mundum ... eius membra caelum terras maria*; Virgilio, *Aen.* VI 724 *caelum ac terras camposque liquentis*, con Norden, *ad loc.* Ovidio innova la formula di Ennio spostando *omnia* da una posizione iniziale, riassuntiva, a un termine subordinato a *caelum*. Quando più tardi il discorso si fa analitico e prende in esame una divisione quadripartita del cosmo, in termini empedoclei (v. 23 sgg.), si ha un effetto di «modernizzazione»: si passa da una visione dell'universo composto da tre visibili regioni a una in cui lo sguardo scende più in profondità sino alla compresenza dei quattro elementi formanti. Questa dinamica, però, si spezza subito perché Ovidio evita a questo punto quello che per Lucrezio era stato il passo teorico decisivo, cioè l'analisi ulteriore della materia in funzione di un principio unico e totalizzante: elementi piccolissimi, invisibili e indivisibili, gli atomi. La tripartizione è ripresa con piccole variazioni al v. 15 e a II 298, quando l'universo è minacciato da una ricaduta nel Caos. Autorevoli modelli greci sono Omero, *Il.* XVIII 483 (al principio dello Scudo di Achille, modello importante nel nostro contesto); Empedocle, fr. 27; Apollonio Rodio, I 496 (ved. sopra) e 1098-9.

6. *uultus*: in latino è diverso da *facies* perché indica la capacità semiotica del viso, la possibilità di esprimere e di essere interpretato («una faccia interiore»: cfr. M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2001, pp. 322-7) e non solo la conformazione statica. La proposta di un *uultus* che sia *unus*, cioè indifferenziato, impone al lettore un'immagine impossibile da visualizzare: nel mondo che conosciamo ogni essere umano è *unus*, unico e distinto, proprio a causa del *uultus*, fondamento dell'identità. L'immagine poetica della «faccia della natura»

è una sfida alla indicibilità di questo stato amorfo: Ovidio presuppone formulazioni come Apollonio, I 497 «compattate in un'unica forma», un testo in cui si intravede una matrice empedoclea (in *Ars* II 468 *unaque erat facies sidera terra fretum* l'uso di *facies* è meno metaforico rispetto a *uultus*). *orbe*: l'uso di *orbis* in tutto questo brano è soggetto a oscillazioni semantiche e aggiustamenti (cfr. vv. 31, 35), come se la parola stessa dovesse uscire da uno stadio primitivo e cercare una specificazione progressiva. Cfr. *Gen.* 1, 1-2: «Lo spirito di Dio si muoveva sulla faccia delle acque».

7. *quem ... Chaos*: qui Chaos significa «massa amorfa e confusa», < non «abisso primordiale» (sui due sensi, spesso non del tutto distinti, cfr. West 1966 a Esiodo, *Theog.* 116). *dixere*: sintetizza il paradosso implicito in tutte le trattazioni antiche della cosmogonia: in un mondo in cui il sapere dipende dalla tradizione, come si può conoscere ciò a cui nessuna tradizione può riallacciarsi? Ovidio conosceva di certo la critica alla continuità culturale greca contenuta nel *Timeo* platonico: i Greci sono come bambini rispetto agli Egizi, dato che per loro ogni cataclisma ha portato ciclicamente alla distruzione della memoria scritta, salvando solo una popolazione analfabeta e incapace di ricostruire il passato (*Tim.* 23a). Nel suo poema, il destino dell'umanità è sottoposto a soluzioni di continuità nei due primi libri, con il diluvio e il grande fuoco di Fetonte. L'atto fondante di «dare il nome» al Chaos primigenio mette subito in primo piano la presenza insostituibile della cultura greca, dato che la parola non esiste in latino se non come prestito greco. D'altra parte l'atto del nominare non è semplice, ma presuppone una catena di predecessori greci ognuno dei quali, spesso in modo competitivo, modifica il valore di questo costruito originario: ved., p. es., Aristotele, *Phys.* 208b 27-33 che approva, ma traduce in un nuovo contesto teorico, l'idea di Esiodo che «primo venne il Chaos». *rudis indigestaque moles*: cfr. la nota a 87 (in chiusura dell'intera sezione) *rudis et sine imagine tellus*, e l'uso di *digesta* in *Fasti* I 1. Ovidio sperimenta un lessico nuovo: non ci sono esempi di *indigestus* (prefisso negativo *in-* + *digero* «distribuisco, organizzo») prima di lui, e *sine imagine* ricrea in latino un aggettivo del lessico filosofico greco, ἄμορφος (*α-* privativo + *μορφή* = latino *forma*, *imago*, *species*). La pressione esercitata dal poeta sul linguaggio sottolinea la novità e la difficoltà dell'argomento. Il poeta, pur non accogliendo la rigorosa dottrina di Lucrezio, sembra qui volerne continuare la sfida per quanto riguarda l'invenzione di un idioma latino che possa soppiantare il linguaggio tecnico della teoria greca.

8. *iners*: non vale solo «statico», ma implica anche (ved. Anderson 1996, *ad loc.*) che ci vorrà *ars* per dare forma e senso a questa massa informe. Continua a essere suggerito un interessante sistema di paral-

leli tra genesi della natura, arte figurativa e arte poetica. Se c'è un collegamento con il generale tema dell'epos, l'idea è quella di una natura che evolve dalla primitiva mancanza di arte verso una crescente ricchezza di forme artistiche attraverso la metamorfosi (cfr. Solodow 1988, p. 213; Id., *Ovid's Ars Amatoria: The lover as a cultural ideal*, «WS» XI 1977, pp. 196-27). La sinalefe in posizione insolita, alla fine del quinto piede, collabora con il senso di ammasso casuale che viene descritto in questi versi. Ovidio mostra la sua predilezione per la forma *nisi* (quasi assente dalla selezione lessicale dell'epos virgiliano, e utile al ritmo dattilico), mentre è rara la forma arcaica e poetica *ni* (cfr. Knox 1986, p. 31).

9. *non ... rerum*: il linguaggio presuppone una lunga storia di dibattito filosofico su concetti come armonia e discordia (Empedocle, Eraclito ecc.): Ovidio ha buone ragioni per richiamare Empedocle che è stato iniziatore della poesia naturalistica (Hardie 1995), ma non c'è il suggerimento di una dottrina precisa. Ved., in generale, v. 432 sg.; Orazio, *Ep.* I 12, 19 sg. (con esplicito riferimento a Empedocle e allo stoico Stertinio); Manilio, I 142 *sitque haec discordia concors*; Lucano, I 98 *concordia discors* (entrambi in ambiente culturale stoicheggiante). *semina rerum*: è particolarmente provocatorio; l'espressione richiama Lucrezio, che la ripete undici volte sempre nella stessa sede metrica, ma che aveva impresso su questo sintagma lo stampo teorico della concezione atomistica epicurea. Ora invece le stesse parole non sono più equivalenti al concetto chiave della fisica materialistica, «atomi», ma sono applicate alla concezione dei tre elementi primari, un'idea incompatibile con il programma didattico di Lucrezio. Questo rapporto con Lucrezio è modellato su quello della sesta egloga di Virgilio (vv. 32-4 *semina ... / ut his ex omnia* [u. l. *exordia*] *primis, / omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis*), dove pure si crea un'incompatibilità fra «quattro elementi» e «atomi»; ved. anche la nota a 419.

10. *Titan*: provocatorio anche l'uso di questo termine (poetico e mitologico per il dio Sole, discendente dei Titani, cfr. Cicerone, *Aratea* 589; Virgilio, *Aen.* IV 119) che introduce, sebbene per via negativa, una nota mitologica, ed entra in dissonanza con il contesto naturalistico, come i successivi *Phoebe* e *Amphitrite* (in sede metrica parallela). Nello stesso contesto, Lucrezio aveva usato una terminologia materialistica: *neque tum solis rota cerni lumine largo / altiulans poterat* («non si poteva vedere la ruota del sole volare nelle altezze del cielo»: V 432-3). L'uso dei nomi greci, tutti con morfologia greca (uso rinforzato dall'effetto grecizzante dell'esametro spondiaco 14), suggerisce che il passaggio dal caos al cosmo è accompagnato da un processo di civilizzazione e mitologizzazione: paradossalmente, però,

anche lo stato primitivo della natura si era potuto narrare solo grazie al lessico della cultura greca.

12. *Tellus*: considerando la sequenza di nomi mitologici greci per sole, luna e mare, ci si può chiedere se anche *tellus*, incorniciata da queste personificazioni, non vada scritta con la maiuscola, come fa Tarrant 2004; la corrispondente greca Γῆ o Γαῖα forma con Urano la prima coppia (Apollodoro, I 1), e *Tellus* emerge nel libro II come personaggio del poema (272-303); inoltre al v. 157 (su cui ved. nota) gli editori concordano su *Terram*, data la menzione contestuale dei Giganti figli della Terra. *Tellus* è ancora più radicata nella cultura romana di *Terra* come figura divina, possedendo un tempio già in età repubblicana. Sulle varie tradizioni romane cfr. T. Gesztelyi, «Tellus-Terra mater in der Zeit des Prinzipats», in *ANRW* II 17, 1, 1981, pp. 429-56.

13-4. *braccia* ... *Amphitrite*: la scelta del grecismo mitologico e < poetico Anfitrite suggerisce che l'elemento marino sia una sorta di creatura femminile, che stringe la terra con le sue braccia in un amplesso; lungi dall'essere un uso banalizzato (così Bömer, *ad loc.*), il nome proprio trova la sua motivazione nella presenza del prefisso ἀμφι-, che corrisponde all'uso dei prefissi latini *circum-* e *co-* ai vv. 30-1. Il grecismo e la posizione nel verso, che crea un esametro spondiaco, richiamano Catullo, 64, 11 *illa rudem cursu prima imbuuit Amphitriten* (a proposito dell'origine non del mare, ma della navigazione, tema che Ovidio affronterà al v. 134; per esametri spondiaci di quattro parole, quale è il v. 24, ci sono modelli contestuali in Catullo, 64, 15 *aequoreae monstrum Nereides admirantes*). In modo abbastanza simile, l'apparizione del nome greco di una divinità marina (*Nerea*) è il primo segnale di una dimensione teogonica e mitologica nella cosmogonia in miniatura di Virgilio, *Ecl.* 6, 35 (sulla posizione di Anfitrite e Nereo nella prima generazione degli dèi cfr. Esiodo, *Theog.* 233 e 243; Anfitrite, consorte di Posidone in Esiodo, *Theog.* 930, ha particolare importanza come dea marina nell'*Odissea*, III 91; V 422; XII 60, 97).

15-7. *tellus* ... *aer*: la prima triplicazione terra-mare-aria corrisponde a un modulo riassuntivo tradizionale, quello del v. 5, ma con tre lessemi nuovi e in ordine diverso, ed è a sua volta variata in modo raffinato da una ripetizione in cui il secondo elemento lessicale è nuovo (*unda* invece di *pontus*; cfr. Wills 1996, pp. 185 e 365).

16. *innabilis*: è *hapax* assoluto, facilitato da *instabilis* che pure, a sua volta, è semanticamente innovativo dato che qui vale «impossibile starci sopra» e non «instabile», come più normalmente (detto, p. es., di mezzi di trasporto, o metaforicamente della Fortuna). La pressione esercitata dalla materia didascalica sull'uso linguistico rinnova il

grandioso modello di Lucrezio. L'asimmetria fra i due aggettivi formalmente paralleli rinforza l'idea di una caotica conflittualità. Una quantità impressionante di aggettivi privativi in *in-* sono attestati per la prima volta in Ovidio o solo in lui: per una lista ved. Mc Keown 1998, a II 9, 51-2. Si tratta di una risposta alle formazioni in alfa privativo nella lingua letteraria greca; significativo il fatto che all'interno della produzione di Ovidio siano *Metamorfosi* e *Fasti*, spesso con precedenti nell'*Eneide*, ad avere la maggior parte delle innovazioni.

18. *aliis aliud*: fa pensare allo stile di Lucrezio, più che alla tradizione della poesia augustea (cfr. Wills 1996, p. 223), anche se con insolita variazione plurale-singolare, forse espressiva dell'idea dominante di asimmetria confusa; notevole in questo senso che il verbo *pugnare*, il cui referente è la discordia, sia costruito prima con un grezzante dativo, poi con la più normale costruzione latina di *cum* e ablativo, poi infine con un grecismo ancora più eccezionale.

19-20. *calidis ... pondus*: l'uso del grecismo in questi versi porta avanti la nobile tradizione di Lucrezio e di certa prosa filosofica. L'uso di aggettivi e participi neutri sostantivati, anche nei casi obliqui come in *calidis* e *siccis*, è proprio della ricerca di un linguaggio astratto che possa corrispondere ai modelli greci; più ardito è l'uso di *sine pondere* e *habentia pondus* come se fossero dipendenti da un inespresso, e impossibile in latino, articolo greco (τά ... τοῖς). Il procedimento evidenzia come la mancanza dell'articolo sia uno svantaggio per lo sviluppo di un lessico filosofico in latino, e nello stesso tempo (come già in Lucrezio) connota lo sforzo intellettuale di riplasmare le risorse del latino. L'uso di *umens* è raro e poetico prima di Ovidio (solo Virgilio e Tibullo) e questa sostantivazione del neutro plurale non ha precedenti. *sine pondere*: cfr. la nota a 67-8.

21. *deus ... diremit*: nel corso della sua attività ordinatrice il demiurgo in un certo senso aggiorna la partizione degli elementi, operando su uno schema quadripartito etere(/fuoco)-aria-terra-mare (ved. la nota a 15-7). Per le designazioni cfr. 48 *cura dei*; 57 *mundi fabricator*; e l'incertezza ai vv. 79-82. L'intervento del demiurgo è implicitamente paragonato a un'opera di pacificazione politica, e non emerge nel contesto il valore attivo che aveva il principio della Discordia in alcuni presocratici. Ironicamente, la soluzione della *lis* è oggetto di una tra le più famose dispute filosofiche, e Ovidio allude allo sviluppo di un perenne dibattito sul rapporto tra natura e divinità (cfr. Lafaye 1904, pp. 219-20). Del resto, il rapporto fra *deus et melior natura* può essere visto sia come distinzione che come endiadi. *Lis* è invece principio attivo (empedocleo) della creazione in *Fasti* I 107. *litem ... diremit*: non è nesso comune (cfr. però Columella, III 13, 11 *quae contententium litem disputationemque dirimerent*): il

verbo appare in modo quasi formulare negli storici per indicare la brusca interruzione di un'azione bellica, o di assemblee, per cause di forza maggiore, spesso naturali (la notte, il maltempo).

25. *dissociata ... ligauit*: l'uso di *dissocio* in contesto positivo rimanda a quello di *consocio* in contesto negativo nella fisica atomistica: Lucrezio, II 121 (cfr. D. Fowler, *Lucretius on atomic motion*, Oxford 2002, p. 186, che cita anche Boezio, *Consol.* III 12, 6): nel mondo epicureo nessuna forza superiore controlla gli atomi e fa sì che possano associarsi, mentre nelle tradizionali dottrine basate sugli elementi è quasi inevitabile introdurre un principio di attrazione e di ordine universale. Si potrebbe dire che il cosmo di Ovidio è governato da un dominio universale e pacificatore, come l'impero romano, mentre quello di Lucrezio è una democrazia conflittuale: la natura di Ovidio è una forza che pianifica e unifica (cfr. la nota a 21), mentre quella di Lucrezio procede per patti e accordi, di caso in caso. La crescente enfasi su risoluzione dei conflitti e ordine cosmico può essere un compenso per l'assenza di Augusto (non nominato fino a I 204) dal proemio dell'opera, anche se naturalmente il libro I procederà verso distruzione e caos sin dall'entrata in scena del dio supremo Giove.

27. *fecit*: la variante *legit* per *fecit*, meno idonea al contesto, potrebbe derivare dall'interferenza con XII 43.

30. *circumfluus*: è una prima attestazione assoluta; la famiglia dei composti in *-fluus* è per lo più posteriore a Ovidio, ma ved. Mazio, fr. 15 Morel *diffluus*. Al v. 14 l'idea dell'acqua come elemento avvolgente era stata espressa solo implicitamente nel teonimo greco *Amphitrite*, scelto per il valore del prefisso ἀμφι- «intorno». L'acqua si insedia come «ultimo» degli elementi, nel senso di più esterno (in questo senso va la congettura *extima* di Bentley per *ultima* al v. 31).

32-5. *sic ... orbis*: l'attività del dio va contrastata con il processo di separazione in «membra» descritto da Lucrezio, V 437-48, in cui, con coerente materialismo, le parti stesse sono soggetto attivo del processo di riaggregazione e riordino.

32. *quisquis ... deorum*: è uno dei punti focali per le discussioni medievali sulla creazione, in cui Ovidio è presentato come autorità grazie alle sue concordanze con la *Genesi*, anche se a volte la sua reticenza a proposito della figura del creatore viene motivata come idolatria o ipocrisia (cfr. N. Wright, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 68-84).

33. *congeriem*: prima di questo passo è presente solo in Livio, XXXI 39. Cfr. al v. 8 *congesta*. La variante *coegit*, presente solo nel Bernense e preferita da molti editori, non rende bene il senso, perché Ovidio sembra qui interessato alla distribuzione, non al compatta-

mento della materia, ed è facile sospettare che sia stato condizionato dai prefissi di *coeruit* e *congeriem* (vv. 31, 33).

36-88. Dopo aver costituito il globo terracqueo come struttura equilibrata, il creatore procede con ordine sistematico: il testo è strutturato con una partizione chiara e didascalica, tale da rendere operativo l'ordinamento anche a livello discorsivo: acqua salata e dolce (vv. 36-42); terra (vv. 43-51, con una precisazione sulle cinque zone climatiche e la loro simmetria); aria e fenomeni meteorologici (vv. 52-66, con una precisazione sui quattro venti cardinali e la loro simmetria); etere (vv. 67-8); poi per ordine le creature viventi che vanno a popolare ogni singolo dominio: stelle e figure divine nell'etere (v. 73), pesci nell'acqua (v. 74), animali sulla terra e uccelli nell'aria (v. 75, nuovamente con una sequenza il cui elemento finale è racciato); coda sulle origini dell'uomo (vv. 76-88), essere che popola la terra ma che per sua speciale natura guarda verso il cielo.

36. *diffundi*: la variante *diffudit*, più ampiamente attestata, non è necessariamente inferiore. Tuttavia l'infinito offre un parallelismo con i due infiniti successivi e rende bene una progressione nel tempo («iniziare a diffondersi», poi «gonfiarsi al vento» e infine «circondare le terre»). Cfr. Virgilio, *Geor.* I 356-7.

43-4. *iussit ... montes*: imitazione con variazione della cosmogonia di Sileno (cfr. la nota a 88) in Virgilio, *Ecl.* 6, 39 *incipiant silvae cum primum surgere*.

44. *lapidosos*: è reso con «rock-ribbed» in Miller – Goold 1984, ma l'analogia con *fronde* suggerisce «coperti di sassi». Da qui rinasceranno gli uomini nella storia di Deucalione, vv. 399-400.

45-51. Le zone del globo: il modello è chiaramente Virgilio, *Geor.* I 231-58, dove emerge già un accenno alla provvidenziale architettura del cosmo (cfr. Galasso 2000, *ad loc.*; per argomenti epicurei che muovono proprio dall'analisi delle zone al fine di negare l'ordinamento provvidenziale ved. Lucrezio, V 195-205; Cicerone, *Nat. deor.* I 24). Ma Ovidio poteva anche rifarsi alla *Chorographia* di Varrone Atacino, di cui resta un frammento sul tema delle zone (fr. 13 Blänsdorf = 17 Courtney), dove è attestata una struttura in qualche modo simile, con abbinamento e distinzione fra zone celesti e zone terrestri. Sia Virgilio che Varrone dipendono dall'importante trattazione di Eratostene, *Hermes* fr. 16 Powell. L'uso del grecismo *zona* in questo senso, invece di vocaboli latini usati per analogia come in Lucrezio e Cicerone, è attestato sin da Varrone, *Menippeae saturae* 92 Astbury, ed è autorizzato da Virgilio, *Geor.* I 233. L'uso di *temperies* rende con

precisione, in termini più tecnici rispetto a Virgilio, *Geor.* I 237-8, la terminologia delle «zone temperate» di Eratostene, *Hermes* fr. 16, 15-9 Powell (cfr. R.F. Thomas, *Lands and peoples in Roman poetry*, Cambridge 1982, p. 11 sg., e la nota a 433).

46. *ardentior*: prima di Ovidio questo comparativo non è mai presente in poesia; quattro esempi sono in Cicerone, tra cui uno in un contesto ispirato alla fisica stoica (Panezio): *Tusc.* I 42, 15 *calidior est enim uel potius ardentior animus quam est hic aer, quem modo dixi crassum atque concretum* («è più caldo, o meglio forse più ardente lo spirito di quanto lo sia questo aere, che ho appena definito spesso e corposo»).

50. *inter utrumque*: questa lezione del Bernense (e di altri codici di minor peso) sembra da preferire per la logica della divisione in zone, dato che le due temperate vengono collocate fra gli estremi del caldo e del freddo, corrispondenti alle tre zone già citate, un'unica zona torrida e due zone glaciali. Il neutro *utrumque* pare riferirsi a questa situazione meglio di *utramque*, «fra l'una e l'altra zona», cioè tra le due zone fredde.

53. *pondus aquae leuius*: ha attestazioni deboli e di epoca umanistica, ma è chiaramente preferibile per eleganza e pregnanza concettuale al *pondere aquae leuior* prevalente nella tradizione (cfr. A.E. Housman, edizione di Lucano, p. XXVII sgg.). Ovidio vuole qui stabilire una sistematica proporzione, in forma di chiasmo, tra i pesi dei quattro elementi naturali e non un improbabile parallelismo tra peso dell'acqua e peso della terra, in forma di meccanica anafora.

56. *fulgora*: questa lezione giusta del Bernense è soppiantata in quasi tutta la tradizione da *frigora*, interpolato sulla base di Virgilio, *Geor.* I 352.

57-66. I venti sono potenze divine e oggetti di culto nel mondo greco-romano. Dall'*Iliade* risulta che banchettano insieme in un palazzo come signori (XXIII 200 sgg.); nella *Teogonia* di Esiodo sono fratelli, figli dell'Aurora (vv. 378-80; Ovidio è il primo poeta latino a definirli esplicitamente *fratres*); nell'*Odissea* sono già menzionati in numero di quattro (in Esiodo manca il primo): Euro, Noto, Zefiro, Borea. Da qui si sviluppano modelli più sofisticati di «rosa dei venti». Ovidio usa i nomi greci per tutti questi venti tranne Austro, che corrisponde al greco Noto; con il nome greco, il vento ricompare quale protagonista del diluvio al v. 264, mentre simmetricamente Borea sarà detto latinamente Aquilone al v. 262. Seneca, *Nat. quaest.* V 16, 1 riprende questi versi come rappresentazione canonica della distribuzione geografica dei venti e dei loro nomi. I passi omerici sui venti erano ogget-

to di controversia nella tradizione di filosofia della natura anteriore a Ovidio; per una messa a punto di età augustea ved. la discussione di Strabone, I 2, 21 (che coinvolge Posidonio, Eratostene e altri filosofi e geografi).

57. *fabricator*: il termine ci riporta alla tradizione platonica e stoica mediata da Cicerone, *Tim.* 6, 3 *Atque illum quidem quasi parentem huius universitatis inuenire difficile et, cum iam inueneris, indicare in uulgus nefas. rursus igitur uidendum, ille fabricator huius tanti operis utrum sit imitatus exemplar, idne, quod semper unum <et> idem et sui simile, an id, quod generatum ortumque dicimus. atqui si pulcher est hic mundus et si probus eius artifex, profecto speciem aeternitatis imitari maluit*; «Difficile è ritrovare questo che possiamo chiamare genitore di tutto questo cosmo, e una volta scopertolo, è empio rivelarlo alla massa. Nuovamente occorre capire se l'artigiano di questa enorme opera abbia imitato un modello, o quello che è sempre uno e sempre simile a sé, o quello che chiamiamo generato e nato. Eppure, se è vero che è bello questo cosmo, e che è buono il suo fattore, bisogna che abbia preferito imitare l'immagine dell'eternità». Per una coincidenza non priva di intenzione polemica, il termine ricorre in Lucrezio solo in un passo che si riferisce all'operare di forze distruttive (III 472 *Nam dolor ac morbus leti fabricator uterquest*; «Dolore e malattia sono entrambi operai della morte»).

60. *lanient mundum*: è nesso forte e icastico, che fa pensare all'azione di belve feroci che sbranino un corpo; metaforico dell'azione di una tempesta sulle navi in *Her.* 7, 175. *discordia fratrum*: per *fratres* ved. la nota a 57-66. L'uso di questa espressione è sorprendente, dato che una memorabile frase di Virgilio (*Geor.* II 496) l'aveva associata alle violente rivalità delle corti orientali (ved. anche v. 145, sulla discordia fraterna come segno estremo dell'età ferrea, archetipo della guerra civile); ved. inoltre vv. 9 e 433. L'allontanamento dei fratelli appare come una misura di risanamento politico, così come viceversa la guerra civile è fenomeno cosmico.

61-6. La distribuzione dei nomi propri non è solo artistica, ma mimetica: i quattro nomi sono ognuno in sede metrica diversa, e occupano la sequenza di posizioni più marcate che ci si può aspettare in un esametro, cioè inizio (Euro), cesura pentemimere (Zefiro); cesura efte-mimere (Borea); fine verso (Austro), come se la sequenza volesse riprodurre l'ordine geometrico che viene instaurato nel mondo e alludere all'idea dei quattro punti cardinali attraverso il codice della metrica e della scrittura. In altri casi troviamo in poesia latina sequenze di quattro versi che illustrano i quattro punti cardinali, con effetto

più ordinato ma meno fluido, cfr. Ovidio, *Trist.* I 2, 27-30 (anche lì in sequenza est, ovest, nord, sud); Sesto Paconiano, p. 343 Courtney.

61. *Eurus ... Auroram*: i nomi sono non solo assonanti, ma anche < legati da derivazione dotta. L'etimologia greca di *Euros* da ἥως «auro-ra, Oriente» e ἔειω «scorro» è attestata in Gellio, II 22, 7 (cfr. Michalopoulos 2001, pp. 77-8, e *infra*, II 159-60; Virgilio, *Aen.* II 417-8 *laetus Eois / Euris equis*; Seneca, *Agam.* 482 sg.). *Nabataeaeque*: il richiamo a un nome etnico esotico, legato alle zone interne dell'Arabia, non è solo una preziosità: il popolo è noto ai Romani a partire dalla generazione di Pompeo e Cesare (*Bell. Alex.* I, 1; Strabone, XVI 4, 21; in greco sin da Posidippo, *Epigrammata* II 15-6; riferimenti storici nell'edizione di G. Bastianini – C. Gallazzi, Milano 2001, p. 119), e nell'epoca di Ovidio è considerato un regno satellite di Roma. Wheeler 1999, pp. 198-9 nota come il linguaggio della geografia dei venti richiami la politica espansionistica di Roma; in questo senso va anche la menzione della Perside al v. 62 (cfr. Ovidio, *Ars* I 225).

64. *septemque Triones*: ved. la nota a II 171.

67-8. *liquidum ... aethera*: per l'epiteto dell'etere ved. Lucrezio, V 500; cfr. Ovidio, *Rem.* 6. Per statistiche sui versi rimati ved. Bömer e Lee 1953, *ad loc.* *grauitate carentem*: è un'innovazione di stampo lucreziano, che ambienta in latino l'uso di ὀβαρής nella fisica greca (ved., p. es., Aristotele, *Cael.* 277b 19; Plutarco, *de Stoicorum repugnantiis* 42, *Mor.* 1053e = Crisippo, *SVF* 434, 3); cfr. vv. 20 e 26 *sine pondere*.

68. *faecis*: l'uso di *faex* in testi letterari è di solito riservato o al sedimento del vino, o a espressioni dispregiative in senso politico: qui è evidente la matrice di un passo isolato di Lucrezio, in cui il termine designa un processo di sedimentazione a livello cosmico: *confluxit grauis et subsedit funditus ut faex* («[il fango] precipitò in virtù del suo peso e si depositò sul fondo come la feccia»: V 497). Rispetto a Lucrezio, Ovidio accetta, qui solo implicitamente, una gerarchia tra i vari livelli dell'universo basata su una svalutazione della materia bruta rispetto allo spirito: non a caso proprio qui, contestualmente all'uso di *faex*, appare per la prima volta il termine tecnico per il quarto elemento, «etere», che ai vv. 23 e 26 era ancora presentato come cielo. La tradizione che oppone la materia pesante al pensiero e alla sublimazione si ramifica attraverso la dottrina orfica e le tradizioni platoniche e stoiche sino al cristianesimo.

69. *dissaepserat*: è certamente preferibile a *discerpserat* «aveva fatto a pezzi», tramandato quasi concordemente, che ha valore troppo violento (cfr. 60 *lanient*); *dis-saepio*, originariamente «delimitare con una siepe», combinato con *limitibus certis*, fa pensare all'azione ordi-

natrice e geometrica degli agrimensori romani, un'analogia importante (per l'uso di *limes* cfr. Ovidio, *Am.* III 8, 42 *signabat nullo limite mensor humum*, e anche *limitatio*, usato dagli scrittori di agronomia come equivalente di «centuriazione», p. es. Siculo Flacco, *de conditionibus agrorum* 118, 16) – mentre al v. 136 questa attività compare in senso proprio, collegata all'instaurarsi della proprietà privata, in una sorprendente luce negativa. Il verbo è raro, ha precedenti nella fisica di Lucrezio (I 999) e viene ripreso, in contesto influenzato da Ovidio, nella *Medea* di Seneca (335 *bene dissaepi foedera mundi*).

70. *fueraut caligine caeca*: la divergenza fra le due lezioni tramandate è notevole; sembra improbabile che a questo punto della cosmogonia vi sia ancora un rimando alla «massa» del caos, e il perfetto *latuere* non è coerente con la sintassi: la lezione offerta dalla maggior parte dei testimoni sembra perciò dovuta a interferenza con la cosmogonia dei *Fasti* I 107-8 *ut semel haec rerum secessit lite suarum / inque nouas abiit massa soluta domos* e va dunque respinta.

71. *effuerescere*: in poesia, prima di Ovidio, è presente solo in Lucrezio, in due contesti diversi. Qui il verbo è fortemente espressivo, in opposizione alla cupa nebbia primordiale, e l'effetto di innovazione è aumentato dalla ridondanza dell'incoativo unito a *coeipi*.

72. *animalibus*: per l'inclusione di dèi, stelle e animali accanto agli uomini fra gli esseri animati ved. Cicerone, *Nat. deor.* II 42; Seneca, *Ep.* 113, 17. Per l'allusione al concetto greco di Zodiaco ved. la nota successiva.

73. *caeleste solum*: l'espressione, molto ardita, non sembra avere paralleli nelle tradizioni cosmogoniche. *formaeque deorum*: fa pensare alla teoria stoica per cui nel cielo ci sono corpi divini (cfr. von Albrecht 1966, *ad loc.*), ma il significato di *formae* non è stato chiarito dai commentatori (ved. però A. Hewig, «CQ» XLI 1991, pp. 554-6). Forse si può pensare all'uso di *simulacra deorum* per indicare (presumibilmente) le costellazioni in Ovidio, *Her.* X 95 (passo controverso: il senso normale del nesso in latino è «statue degli dèi»), e all'uso di *formae* per le costellazioni in II 78, poi sviluppato in senso minaccioso in II 194 *simulacra ferarum*. D'altra parte nell'uso di *animalia* si presuppone l'etimologia greca di Zodiaco, da ζῳδιον «piccola figura, rappresentazione di animale», a sua volta da ζῷον «animale, essere vivente». Si noti inoltre Ovidio, *Phaenomena*, fr. 2 Courtney (= 4 Lenz), in cui il dio pone nel cielo *simulacra*, cioè costellazioni, corrispondente ad ἀγάλματα in Arato, 453 (un passo di notevole importanza nel perduto poema di Ovidio: Lattanzio, *Diu. Inst.* II 5, 24 lo attesta come finale dell'opera). *deorum*: la comparsa degli dèi nella cosmologia di Ovidio non è accompagnata da alcuna spiegazione o commento, mentre, come risulta dal proemio, essi saranno una

forza dominante in tutto il poema. Cicerone, *Nat. deor.* II 15; 39 offre una trattazione da mettere a contrasto.

75. *agitabilis*: si tratta di una neoformazione, poi ripresa da Seneca, *Nat. quaest.* V 5, 2 *inertem et inagitabilem esse, cum aqua motum suum habeat* (altri passi in Bömer, *ad loc.*; soprattutto, Vitruvio, I 6, 3 *aer agitatus e uentorum agitationibus*): esprime in tono scientifico l'appartenenza dell'elemento aereo ai volatili.

76-9. *Sanctius ... origo*: l'importante fase della creazione dell'uomo è orchestrata da Ovidio su un dilemma che contiene un effetto a sorpresa. La prima impressione è che il poeta voglia contrapporre, secondo i due filoni dominanti della riflessione classica, una spiegazione divina e una materialistica dell'origine della specie. Questo almeno sembra di capire quando il primo corno dell'alternativa è il demiurgo con seme divino e il secondo comincia con la terra, che ancora conteneva particelle di cielo. La seconda parte viene poi modificata dall'intervento di Prometeo, il figlio di Giapeto (v. 82): è lui che ha usato la terra come materiale da plasmare. La scelta è quindi tra spiegazione divina e spiegazione *mitica* della nascita dell'uomo, e la seconda, nel cosmo del poema mitologico che va prendendo forma, riceve maggiore enfasi. Da notare che entrambe le spiegazioni contengono un forte riferimento all'arte figurativa, da una parte un *opifex*, dall'altra un artista che *finxit in effigiem* la materia grezza, sino a che la terra non è più *sine imagine*, amorfa e senza figure. (Per il parallelismo con l'azione del poeta si ricordi che il greco ποιητής significa sia «poeta» che «creatore, facitore, artista».) La fabbricazione dell'uomo, anch'essa una metamorfosi, illustra una verità primaria per questo poema, l'idea che la materia è modificabile e adattabile a sempre nuovi progetti e combinazioni. Si veda però la creazione «seconda» dell'uomo, complementare a questa nella sua paradossalità (vv. 400-6). L'uomo è visto come ricettacolo della ragione, *rationis particeps*, cfr. Cicerone, *Off.* I 11.

78. *homo*: un forte effetto di sorpresa è dato dall'anticipazione della frase predicativa e dalla semplicità di quella principale, che risulta enfatica proprio nel suo rifiuto di abbellimenti formali: il nominativo *homo* è molto raro in poesia, tre casi in Lucrezio, due in Virgilio, mai negli altri maggiori poeti augustei, in Ovidio ancora solo *Ibis* 408.

78-82. *semine ... semina ... satus*: l'insistenza sul linguaggio della «semina» (78 *diuino semine*, 81 *semina*, 82 *satus*) non si lega immediatamente al contesto, ma in qualche modo anticipa il ruolo di Saturno, dio della semina, nel tempo della prima generazione di uomini, l'età aurea (cfr. tuttavia v. 108). Nel seguito del poema, dopo la paradossale semina di sassi di Deucalione e Pirra (vv. 398-415), la nascita

di razze umane dalla semina (III 101-30; VII 121-48) sarà vista come evento mostruoso e pericoloso (Ahl 1985, pp. 115-6).

79. *opifex rerum*: l'opera del demiurgo è presentata in termini che ricordano la tradizione platonica: *non opificem aedificatoremque mundi Platonis de Timaeo deum*, Cicerone, *Nat. deor.* I 18 (cfr. la nota a 57 per il riferimento alla terminologia platonica, mediata da Cicerone).

82-3. *quam ... deorum*: non sembrano esserci attestazioni nel mondo greco-latino, prima di Ovidio, dell'idea che l'uomo fu creato a immagine e somiglianza *corporea* degli dèi. Il precedente meno lontano è la creazione della donna, cioè Pandora, in Esiodo, *Op.* 61-2, dove c'è un riscontro preciso nell'uso di terra mista ad acqua e nell'idea di plasmare a immagine divina (più esattamente, immagine «delle dee»). Per i lettori postclassici è inevitabile pensare alla creazione dell'uomo nei testi biblici, cfr. *Gen.* 1, 26-7 (Vulgata) *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram ... et creavit Deus hominem ad imaginem suam*; 2, 7 *formavit [finxit: Vetus Latina] (eum) de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae et factus est homo in animam uiuentem*. Contatti indiretti tra Ovidio e testi ebraici sono ipotizzati da G. Lieberg, *Sulla creazione dell'uomo in Ovidio*, «BSL» XXIX 1999, pp. 89-95. Lieberg nota giustamente che nel quadro della filosofia greco-romana dopo Platone, che svaluta il corpo rispetto all'anima, è naturale prevalga il concetto per cui è lo spirito, non il corpo umano a rappresentare una sorta di imitazione o di riverbero del divino. Ovviamente il testo biblico viene in prevalenza interpretato in ambiente cristiano come un'analogia spirituale e morale, non fisica, tra il divino e l'umano. Ma nel dibattito che ferve nella cultura giudaico-ellenistica, ad esempio in Filone di Alessandria (una generazione dopo Ovidio), *de plantatione* 16 sgg. si discute sulla «somiglianza» o «imitazione» rispetto a Dio, e si contrappongono interpretazioni più o meno trascendenti di ciò che unisce l'umano al divino. In questo dibattito convergono stimoli provenienti dal *Timeo* platonico (in particolare 37c-d: il mondo come immagine degli dèi eterni, il dio che progressivamente rende il mondo «più simile» al suo modello; ved. T.M. Robinson, *Ovid and the Timaeus*, «Athenaeum» LVI 1968, pp. 254-60) e da una tradizione stoica che probabilmente dipende da Posidonio (cfr. Schmidt 1991, pp. 25-9, con bibliografia). L'intervento di Prometeo, che plasma la terra umida su modello di corpi divini, ha forti analogie con le idee antiche sull'origine delle arti plastiche, e quindi contribuisce a collegare l'origine dell'uomo con l'ideologia del poema, in cui arte e corporeità sono fondamentali. Inoltre il tratto specifico selezionato come differenza tra uomo e animale è la posizione eretta, una scelta importante in un poema dominato dalla visualità. La tensione verso l'alto dell'essere umano sarà

poi ripresa, soprattutto nei libri finali del poema, da idee di catasterismo e apoteosi. D'altra parte la differenza assoluta fissata tra uomo e animale (cfr. in genere U. Dierauer, *Tier und Mensch im Denken der Antike*, Amsterdam 1977) è un presupposto carico di ironia tragica, in un poema in cui la frontiera tra animale e uomo si rivelerà così permeabile alla violenza trasfigurante della metamorfosi. Sulla tradizione esiodea di Prometeo, figlio di Giapeto, ved. A. Casanova, *La famiglia di Pandora*, Firenze 1979; Orazio, *Carm.* I 3, 27 *audax lapeti genus*. In un momento come questo, la sostituzione di «figlio di Giapeto» a «Prometeo» non è né banale né preziosa (anche se ha una sua utilità metrica, data la scarsa adattabilità di *Prometheus* all'esametro), ma sottintende un tipico problema di «recessione del punto di origine»: Prometeo, creatore della stirpe umana, era già figlio di qualcuno. La posizione genealogica di Prometeo nel testo della *Teogonia* di Esiodo (134-8), d'altra parte, è notevolmente anteriore non solo rispetto alla genesi dell'uomo, ma anche a quella degli dèi: Giapeto è un Titano figlio di Urano e Gea, ed è nato prima dello stesso Crono: anche se poi Esiodo ritarda la narrazione su Prometeo sino al v. 507 sgg. L'interesse per questo mito in età augustea è testimoniato dall'egloga sesta di Virgilio (v. 42) e dal titolo *Prometheus* attribuito a Mecenate. Un aspetto immancabile delle rivisitazioni di questo mito è la discussione su virtù e vizi trasmessi alla natura umana dalla materia prima usata dall'artefice. In Ovidio la questione è complicata, e resa ironica, dal fatto che dopo questa prima antropogonia, ve ne sarà un'altra con caratteristiche e materiale abbastanza diversi, a opera di Deucalione e Pirra, cfr. vv. 400-36. Se si considera che questa seconda genesi dell'uomo sarà basata sulla pietra e sull'analogia con la scultura, è interessante che l'opera di Prometeo sia qui incentrata sui materiali e sulla terminologia della produzione fittile (terra, acqua, *ingere*). Per un Romano in particolare, l'arte delle figure in terracotta costituisce una tradizione arcaica e italica (coroplastica templare, ma anche figurine *ex uoto*) rispetto alla più avanzata ed ellenica produzione di statue in pietra (cfr. la nota a 404-6). Ovidio sfrutta questa analogia per immaginare la successione delle sue due creazioni dell'uomo. Nella più antica prevale l'idea di imitazione della figura divina (v. 83), nella seconda si tratta di un vero miracolo, e la tecnica umana della statuarìa è invocata solo come analogia (vv. 405-6). D'altra parte, l'analogia fra le arcaiche e italiche immagini fittili degli dèi e la creazione dell'uomo su modello divino suggerisce un interessante effetto di specularità, senza che Ovidio ne esplori le possibili conseguenze in direzione di una critica filosofica della teologia antropomorfa. Nelle discussioni teologiche antiche, la somiglianza tra simulacri divini e immagine umana è usata come argomento sia contrario che favorevo-

le alla religione (ved., p. es., Cicerone, *Nat. deor.* II 76: le immagini divine sono prova dell'esistenza degli dèi). La prima attestazione classica del motivo per cui l'umanità fu plasmata dall'argilla bagnata è in Aristofane, *Au.* 686 (cfr. Dunbar 1995, *ad loc.*): ci sono naturalmente molti paralleli in varie culture (Stith Thompson A 1241) e in particolare nella Bibbia (*Gen.* 2, 7). D'altra parte già nella storia di Efesto che plasma la donna, e di Pandora formata dagli dèi, rispettivamente in Esiodo, *Theog.* 571-2 e *Op.* 61-82, è presente questo motivo per la creazione della sola donna; per altri esempi nella cultura greca classica ved. Dunbar 1995, *loc. cit.* Ovidio omette qualsiasi riferimento a Prometeo come Titano, personaggio cruciale nello sviluppo delle narrazioni teogoniche e mitologiche greche. Pausania, X 4, 4 attesta che nella Focide sono conservate due grosse pietre, del colore dell'argilla e dall'odore di carne umana, residui della fabbricazione dell'uomo. Ma forse il tratto più caratteristico del mito narrato da Ovidio è il rapporto imitativo che si instaura tra riproduzione della figura divina e potere universale degli dèi (*moderantum cuncta*): il forte nesso tra queste due idee fa pensare alla nascente semiotica dell'impero romano, uno spazio politico in cui la riproduzione e disseminazione delle immagini della famiglia imperiale ha una funzione fondamentale, e la presenza di statue «a immagine» dei governanti garantisce *humanitas* e unità in un vasto mondo che aspetta di essere plasmato e civilizzato.

82. *pluuiatibus*: questa lezione del Bernense, da preferire perché si collega in profondità all'idea del «residuo celeste» che nobilita l'uomo, è stata soppiantata in quasi tutta la tradizione dal banalizzante *fluuiatibus*.

84-6. *pronaque ... uultus*: l'idea della posizione eretta come ricordo dell'origine elevata dell'uomo, e il contrasto con quella prona dell'animale, tutta rivolta al bisogno di cibo, ricorre in testi di ispirazione filosofica, spesso come motivo proemiale: Sallustio, *Cat.* 1, 1 *pe-cora, quae natura prona atque uentri oboedientia finxit*; Cicerone, *Leg.* I 26 *nam cum ceteras animantis (natura) abiecisset ad pastum, solum hominem erexit ad caelique quasi cognationis domiciliique pristini conspectum excitauit*; «infatti la natura, avendo abbassato gli altri esseri viventi verso il loro cibo, volle che solo l'uomo stesse eretto, come per indirizzarlo verso la visione della sua sede originaria e congenita, il cielo»; Seneca, *Ep.* 65, 20; Agostino *Ciu.* XXII 24 (cfr., p. es., Platone, *Tim.* 89-90; Senofonte, *Mem.* I 4, 11). Ovidio esprime la tensione verso l'alto con un tricolon ascendente di notevole efficacia. Cfr. anche L. Alfonsi, «A&R» XLIV 1942, pp. 59-65; A. Wlosok, *Laktanz und die philosophische Gnosis*, Heidelberg 1960, pp. 8-47.

87. *rudis et sine imagine*: riprende *rudis indigestaque moles* di v. 7 e chiude quindi il ciclo della creazione vera e propria; per il linguag-

gio e per la concezione cfr. Luciano, *Prometheus* 12-3, in cui ricorre una versione del mito di Prometeo che plasma l'umanità simile agli dèi (un raro parallelo alla concezione presente nei vv. 82-3) e la terra (in quanto luogo fisico, non in quanto materiale) è definita ἄγριόν τι χρεῖμα καὶ ἄμορφον.

88. *induit ... figuras*: l'effetto conclusivo di questo verso, che di fatto termina la cosmogonia, è rinforzato dall'allitterazione iniziale e dall'uso di tre termini tipici del vocabolario metamorfico, *induit* («si riveste di, indossa», variazione audace su locuzioni come «la terra vestita di fiori e piante» in Cicerone, *Nat. deor.* II 98), *conuersa* e *figuras*. Nel modello della sesta egloga, una funzione analoga ha il v. 40 *rara per ignotos errent animalia montis*, che conclude la sezione sulle origini della vita ed è subito seguito dal mito di Deucalione e Pirra.

89-150. *Il mito delle Età*. A partire da Esiodo (*Op.* 106-201; cfr. West < 1997, pp. 312-9 per i paralleli e i precedenti asiatici) si sviluppa una tradizione secondo cui l'umanità attraversa alcuni stadi successivi di crescente declino, in genere quattro, accostati specificamente ai quattro metalli oro, argento, bronzo e ferro. Già Esiodo offre questo schema in una versione trasformata, interpolando fra bronzo e ferro una generazione «degli eroi», e introducendo idee di alternanza e ciclicità. Questa concezione del declino umano e la formalizzazione delle varie razze o generazioni è incoerente con l'ideologia prevalente nell'epos e nella poesia eroica greca, per cui si pensa che nasca da influssi dell'Asia occidentale (West 1997, p. 312). Numerosi autori successivi aggiungono variazioni dettagliate; particolare influsso ha Arato, 96-136, con il mito della vergine Dike, che doveva essere stato tradotto da Ovidio nei suoi quasi totalmente perduti *Phaenomena* (cfr. P. Esposito, «I *Phaenomena* di Ovidio», in I. Gallo – P. Esposito, *Ovidio da Roma all'Europa*, Napoli 1998, p. 55 sgg.; L. Cicu, «Sandalion» II 1979, p. 117 sgg.). La novità fondamentale è il senso di continuità metamorfica che domina la sequenza: rispetto ad altre interpretazioni antiche del mito delle età, Ovidio è interessato a una specie di fluido evolucionismo, segnato dalla grande frequenza di comparativi e di *shifters* temporali («evolutionary change, it seems, is also to be recognized as metamorphosis in terms of the poem»: Due 1974, p. 100). Non a caso, per Esiodo, è stato addirittura possibile sostenere che lo schema delle quattro età non abbia carattere di successione cronologica, ma rappresenti una sorta di tipologia stabile; in ogni caso, anche presentazioni più narrative della serie delle età ben difficilmente raggiungono il senso di dinamismo di Ovidio. In questo senso è importante che egli elimini i riferimenti di Esiodo (*Op.* 110; 128; 143; 158) alla «fabbricazione» delle razze umane da parte di

Zeus e degli dèi, che connettendo il mito delle età con quelli di Prometeo, Efesto e Pandora, fanno pensare ad esso come a una catena di esperimenti divini e non come a un processo evolutivo. D'altra parte, se si considera la revisione di questa tradizione esiodea in Arato e nelle *Georgiche* di Virgilio, colpisce in Ovidio la limitata presenza dell'intervento divino e della provvidenza: dal suo racconto non emerge un senso di giustizia e di motivazione superiore per i cambiamenti portati dalla successione delle età e delle generazioni. L'effetto complessivo, come già nel racconto della cosmogonia, è quello di una convivenza disarmonica tra concezioni mitologiche e visioni più scientifiche dell'evoluzione naturale e umana. L'altro punto di contraddizione è la convivenza di uno schema discendente esiodeo e di elementi di dottrine sull'origine della civiltà umana, antropocentrici e ascendenti (quali sono variamente testimoniati nella filosofia ellenistica). Virgilio nelle *Georgiche* aveva conciliato l'età dell'oro con l'evoluzione della civiltà umana attraverso la figura di Giove, che per migliorare moralmente l'umanità mette fine all'inerzia e introduce la necessità del lavoro. Ovidio dà meno spazio all'intervento di Giove, che si limita ad alterare la «primavera perpetua», creando le stagioni, e descrive una progressione autonoma di tecniche e di scoperte che fa pensare alle teorie «ascendenti», combinandole però con l'idea di ineluttabile declino morale tipica della tradizione poetica del mito delle età. Il risultato, come nella cosmogonia, è un conflitto fra tradizioni che non porta a una visione unificante. Il brano è ricco di effetti paradossali basati sulla contraddizione fra il simbolismo morale e il valore materiale dei vari metalli. Come introduzioni generali al mito delle età ved. H.C. Baldry, *Who invented the Golden Age?*, «CQ» II 1952, pp. 3-92; B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967; F. Lämmli, *Homo Faber*, Zürich 1968; B. Reischl, *Reflexe griechischer Kulturentstehungslehren bei augusteischen Dichtern*, Diss. München 1976; K. Kubusch, *Aurea Saecula*, Frankfurt 1986; A. Dihle, «Fortschritt und Goldene Urzeit», in J. Assmann - T. Hölscher (edd.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988, pp. 150-69. Più specificamente su Ovidio, G.K. Galinsky, *Some aspects of Ovid's Golden Age*, «GB» X 1981, pp. 193-205.

89-112. *L'età, o generazione, aurea*. Come la descrizione iniziale del < Caos, questa prende le mosse da una paradossale sequenza di assenze e negazioni: cfr. M. Davies, *Description by negation*, «Prometheus» XIII 1987, pp. 265-84. La struttura formale è equilibrata ed elegante, due serie di dodici versi ciascuna conclusa da un cosiddetto «verso aureo» (100 e 112). Ovidio tratta l'età di Saturno anche in XV 96 sgg., con differenze di tono, in *Am.* III 8, 35 sgg.; *Fasti* II 289 sgg.;

ved. anche Virgilio, *Ecl.* 4 e Orazio, *Epod.* 16. La struttura concettuale è caratterizzata da una frattura all'altezza di *mox* (109), e nella parte finale non mancano le sorprese (ved. le note a 101-6 e 107-12). Ovidio insiste sul fatto che si tratta di un'età di naturale rettitudine (cfr. *fidem rectumque colebat* al v. 90, dove l'uso di *colo* «coltivare» è marcato: in questa età si coltiva il bene, non certo i campi), in cui manca tutto ciò che definisce la giustizia in senso romano, punizioni, leggi scritte, giudici e avvocati. Nelle *Opere e Giorni*, in cui Dike ha un ruolo fondamentale, Esiodo non dà alcuno spazio esplicito alla giustizia, né come presenza né come assenza, in quell'età dell'oro che per lui è sostanzialmente uno stato di quiete (*Op.* 109-19). Questa indifferenza alla giustizia indebolisce le interpretazioni secondo cui l'intero *logos* esiodico delle età è basato sull'alternanza polare fra Dike e Hybris (J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris 1965, pp. 13-79; Id., «Méthode structurale et mythe des races», in J. Braunschweig (et alii), *Histoire et structure*, Paris 1985, pp. 43-60). Invece la rilettura di Esiodo operata da Arato (96-136, cfr., p. es., A. Schiavaro, *Aratus' myth of Dike*, «MD» XXXVII 1996, pp. 9-26) gravita tutta sulla presenza di Dike nell'età aurea e sul suo progressivo allontanamento, cfr. le note a 91-2 e 149-50. Si direbbe che Ovidio voglia accentuare un certo dualismo tra «rettitudine spontanea» e giustizia come apparato istituzionale.

89-90. *Aurea ... colebat*: Ovidio sviluppa una tendenza romana a < definire l'età aurea in termini temporali, non, come in greco, in termini di stirpe o razza (cfr. Orazio, *Epod.* 16, 64 *tempus aureum*; Virgilio, *Aen.* VIII 324-5 *aurea quae perhibent ... saecula*). Ma non vi sono accenni alla possibilità di un ritorno e di un ciclo favorevole che riporti l'età dell'oro sotto la guida provvidenziale di Augusto, come aveva proclamato, con audace innovazione, l'epica virgiliana (cfr. M.F. Williams, *The Sidus Iulium, the divinity of men, and the Golden Age in Virgil's Aeneid*, «LICS» II 2003, con bibliografia; sulla reticenza di Orazio ved. D. Barker, *The Golden Age is proclaimed?*, «CQ» XLVI 1996, pp. 434-46). La ripetizione di *uindice* è significativa, dato che il senso del termine oscilla tra «protettore» e «vendicatore». *sponte sua*: l'espressione è particolarmente suggestiva perché apparentemente asseconda la tradizione poetica sull'umanità primitiva, ma in realtà segna una differenza netta sia rispetto a Lucrezio che a Virgilio, cfr. la nota a 91-2.

91-2. *poena ... legebantur*: cfr. v. 90 *sponte sua, sine lege*. La nozione contenuta in *fixo aere* è tipica del linguaggio della comunicazione pubblica a Roma, cfr. *CIL* I² 581, 27; Tacito, *Hist.* IV 40, 1. Ovidio immagina qui la prassi ufficiale romana di inchiodare in luoghi pubblici tavole di bronzo incise. *legebantur*: la lezione *ligabantur*

sembra assecondare con molta efficacia questo concetto, quasi a suggerire una etimologia di *lex* da *ligare*: ma l'espressione sorprende per l'assenza di paralleli (a meno che ci sia un modello in Virgilio, *Aen.* VII 203 *Saturni gentem haud uinclo nec legibus aequam*), e già nella tradizione manoscritta si afferma la tendenza a correggere in *legebantur*, che è espressione normale, non icastica, ma può riconnettersi alla tradizionale etimologia (Varrone, *Lat.* VI 66) che unisce *lex* a *legere*. Nel contesto, sembra più necessario dire che le minacciose parole delle leggi «non venivano ancora lette», piuttosto che «non venivano ancora legate insieme» o «fissate». La menzione dell'assenza del bronzo, che ritorna al v. 98, conferma implicitamente l'opposizione fra età aurea e metalli «cattivi»; cfr. le note a 115 e a 141. Ovidio si allontana, anche se in misura diversa, sia dalla concezione dell'età saturnia nell'*Eneide* (VII 203 sg.: la stirpe saturnia nell'Italia primitiva si modella spontaneamente sul *mos* rappresentato dall'esempio di Saturno, senza bisogno di leggi o di coercizione), sia dalla visione progressista di Lucrezio, per cui le leggi sono una conquista di civiltà (V 958-61), non un segno di decadenza morale. Per di più, con una nota contraddizione interna all'*Eneide*, Virgilio in VIII 321-5 aveva rappresentato l'età saturnia come età aurea, ma anche come età sottoposta a un monarca illuminato (Saturno stesso) e a un processo di civilizzazione legato a leggi e vincoli sociali. Nessuna versione o interpretazione romana dell'età aurea, quindi, è anarchica e spontaneista quanto quella di Ovidio.

94-5. *nondum ... undas*: l'inizio della navigazione è visto attraverso uno dei più famosi motivi della letteratura tragica, la protesta della nutrice di Medea contro il viaggio della nave Argo all'inizio delle omonime tragedie di Ennio e Euripide (per la tradizione cfr. Mc Keown 1998 a Ovidio, *Am.* II 11, 1-2); cfr. Tibullo, I 3, 37 *nondum caeruleas pinus contempserat undas* («il pino non aveva ancora violato le onde azzurrine»).

97-9. *nondum ... erat*: il linguaggio militare e il vagheggiamento di un'età senza guerra richiamano di nuovo la poesia elegiaca di uno dei modelli romani più cari a Ovidio in tutta la sua carriera, Tibullo (I 3, 47; 10, 9); per le fortificazioni in opposizione all'età aurea cfr. anche Virgilio, *Ecl.* 4, 32-3; Ovidio, *Am.* III 8, 47.

101-6. *ipsa ... glandes*: la prima parte della descrizione insiste sulla dieta selvatica in modo quasi paradossale, se si pensa al modello di spontanea felicità tipico di altri testi sull'età aurea: l'insistenza su bacche e ghiande, solo più tardi corretta dal motivo tradizionale del latte e miele, allude a resoconti meno ottimistici dello stato di natura, e una certa ambiguità si scarica su *contentique* al v. 103 (cfr. Cicerone, *Aratea*, fr. 17 Soubiran): gli uomini erano felici – rispetto alla succes-

siva degenerazione – o piuttosto si accontentavano, cioè erano costretti a farsi bastare ciò che la natura offriva? Il poeta è consapevole della contraddizione tra modelli alternativi sulle origini dell'evoluzione culturale. Cfr. anche Lucrezio, V 934-6.

106. *Iouis*: la prima menzione di Giove nel poema suona casuale < (cfr. al v. 123, *Cerealia*) e si collega a un cibo, la ghianda, che nel mondo di Ovidio è nutrimento solo per i suini. Si noti anche l'assenza del nome di Giove nel breve riferimento alla cacciata di Saturno (ved. la nota a 113).

107-12. *uer ... mella*: Ovidio dà importanza decisiva alla differenza di clima fra età dell'oro ed età successive, cfr. v. 116. Il concetto di primavera perpetua sembra essere antico: non è presente nelle *Opere* di Esiodo, ma risulta attestato in un altro frammento del *corpus* esiodico, nel *Catalogo delle donne* (fr. 204, 124-8 M. – W.), e ha paralleli negli scritti apocalittici ebraici (West 1997, p. 315 e nt. 109). Ovidio riprende modelli stilistici delle *Georgiche* virgiliane, in cui si nota un collegamento fra la primavera e la terra italica: II 149 *hic uer adsiduum*; 330 *tepentibus auris*. Cfr. H. Reynen, *Ewiger Frühling und Goldene Zeit*, «Gymnasium» LXXII 1965, pp. 415-33; Id., *Klima und Krankheit auf den Inseln der Seligen*, «Gymnasium Beihefte» IV 1964, pp. 77-104; sul ruolo del clima in concetti antichi della preistoria e delle origini ved. anche Campbell 2003, pp. 85-6 e Appendix B.

109. *mox*: la sua presenza è sorprendente: non siamo abituati all'idea di una progressione temporale e di una distinzione in fasi all'interno dell'età aurea; cfr. Landolfi 1996, pp. 76-9. Dato il passaggio dall'idea di primavera eterna a quella di messi, forse Ovidio allude ironicamente a una specie di «estate» dell'età aurea, che prelude all'invenzione delle stagioni. Anche l'accoppiamento fra una sorta di agricoltura spontanea (vv. 109-11; un concetto ossimorico, cfr. Virgilio, *Ecl.* 4, 28; Orazio, *Epod.* 16, 43 *tellus inarata*) e la naturale abbondanza di latte, nettare, e miele (111-2; cfr. Virgilio, *Ecl.* 4, 30; Orazio, *Epod.* 16, 47; Tibullo, I 3, 45) ha qualcosa di provocatorio e malizioso: i teorici antichi del mito delle età avevano sinora oscillato tra un'età dell'abbondanza spontanea, un'età della spontaneità povera, e un recupero del lavoro agricolo (cfr. Arato, 112-4) all'interno dell'età aurea (cfr. Landolfi 1996, p. 77). Ovidio, invece, sembra proporre queste tre varianti tutte insieme, lasciando al lettore il compito di instaurare un modello coerente. All'interno della sua opera, già *Am.* III 8, 39 sg. e 10, 9 sg. mostrano la convivenza di modelli alternativi.

113-24. *Età, o generazione, argentea*. Normalmente si mette a fuoco la < figura di Crono/Saturno come differenza tra l'età aurea e quella argentea, ma Ovidio non ha dato alcun rilievo alla sua presenza nel

quadro dell'età aurea. Rispetto a Esiodo (*Op.* 127 sgg.) manca l'idea di una progressiva diffusione di ὕβρις, punizione e violenza, mentre l'accento cade sul cambiamento delle condizioni naturali e l'inizio della lotta per l'esistenza.

113. *Postquam ... misso*: la transizione fra età aurea e argentea globale, attraverso una svelta subordinata, un'allusione a un momento cruciale del ciclo teogonico, il passaggio dal dominio di Crono/Saturno a quello di Zeus/Giove. Nella sua brevità, l'allusione ha un carattere programmatico: svela uno dei primi grandi vuoti di questo poema «perpetuo» (ved. anche la nota a 5). Ovidio mostra Giove già in totale controllo del potere cosmico, e omette i racconti delle successive generazioni divine e delle loro lotte di successione, vere e proprie guerre civili che precedono l'avvento delle razze umane. Manca, inoltre, ogni esplicito riferimento a un disegno provvidenziale nell'evoluzione, tipico delle *Georgiche* di Virgilio.

114. *sub Ioue*: normalmente significa «a cielo aperto» (per un gioco più irrispettoso su questo stesso cliché cfr. III 363). Giove/Zeus è in modo specifico un dio dei fenomeni atmosferici: sta sopra al mondo sia in senso spaziale che in senso di dominio. Tra non molto la presenza di Giove come «dio del cielo» che incombe sulla terra, e come padrone dell'universo, sarà all'origine di un cataclisma (v. 260 sgg.). Questa associazione con il cielo e il tempo è fissata già al v. 116.

115. *deterior ... pretiosior*: l'uso di comparativi accostati risale a una tradizione poetica ben precisa, cfr. Esiodo, *Op.* 127-8; Arato, 124 e 130; Virgilio, *Aen.* VIII 326-7 *deterior donec paulatim et decolor aetas / ... successit* («sino a che subentrò poco a poco una generazione più corrotta, macchiata»); Germanico, 120; forse precipuamente, fuori dalla tradizione del mito metallico, ma influenzato da essa, Orazio, *Carm.* III 6, 46-8 *aetas parentum, peior auis, tulit / nos nequiores, mox daturos / progeniem uitiosiore* (cfr. Nisbet – Rudd 2004, *ad loc.*) ma la presenza di una vera e propria scala dei tre metalli, da cui non a caso Ovidio esclude il ferro, ricorda il valore di essi nella monetazione ufficiale romana. La riorganizzazione della zecca promossa da Augusto intorno al 19 a.C. (cfr. D.W. Rathbone, in *Cambridge Ancient History* X 1996, p. 317 sg.) era basata su una serie trimetallica (*aureus*, convertibile in 25 *denarii* d'argento, ognuno convertibile in 16 assi di bronzo), e le classi inferiori avevano scarse probabilità di maneggiare *aurei* o *denarii*: la sequenza canonica era sancita dal titolo ufficiale della magistratura addetta alla monetazione, *tresviri monetales aere argento auro flando feriundo*. Il mito delle età, per un romano, aveva una precisa analogia con la gerarchia delle monete imperiali. Per l'uso di «oro» invece di «età» o «stirpe» aurea, cfr. Orazio, *Epod.* 16, 64-5; *Carm.* IV 2, 39-40 *redeant in aurum / tempora prisum*.

117. *inaequales autumnos*: la struttura metrico-verbale (cfr. Norden 1970, p. 445 nt. 7, contraddetto in modo incomprensibile da Bömer, *ad loc.*) risponde con la sua irregolarità al concetto di imprevedibilità della stagione autunnale.

122. *frutices*: rimanda all'immagine dell'uomo primitivo in Lucrezio, V 995-6: le dinamiche dell'evoluzione umana nei due poeti sono contrastanti (in prevalenza ascendente in Lucrezio e discendente in Ovidio), ma possono incontrarsi nella rappresentazione di singoli stadi. La tecnica di costruzione con il canniccio (*uinctae ... uirgae*) è un tocco concreto, che fa pensare a immagini delle più antiche costruzioni romane (Ovidio, *Fasti* VI 262; Vitruvio, II 8, 20; Plinio, *Nat. Hist.* XXXV 169).

125-50. *Generazioni bronzea e ferrea*. L'età, o generazione, bronzea riceve scarso rilievo: per Ovidio anticipa la negatività dell'età del ferro, ma senza i suoi caratteri criminali e maledetti. Esiodo, *Op.* 143-55 aveva invece in corrispondenza una serie di ben tre diverse generazioni, la bronzea, quella degli eroi, e la ferrea, caratterizzate da violenza e autodistruzione, ma diverse fra loro, e dedicava all'età del bronzo un ritratto particolarmente spaventoso. In Arato erano presenti solo tre generazioni, oro argento e bronzo, con una caratterizzazione totalmente negativa della terza (129 sgg.). L'età ferrea riprende e intensifica i caratteri negativi della quinta età di Esiodo, anche con elementi presi dalla terza e dalla quarta età, quella degli eroi, fra cui la lotta contro i Giganti. Ovidio introduce numerose variazioni sullo schema tradizionale a partire da Esiodo (e diffuso nel genere asiatico occidentale delle profezie di sciagura: West 1997, pp. 317-8), modernizzando e adattando alla realtà romana i riferimenti economici e sociali: alla fine, perciò, è ancora maggiore la sorpresa rispetto al modello esiodeo: l'età ferrea non siamo noi, dato che questa umanità sarà poi cancellata dal diluvio (cfr. v. 188; diversamente Esiodo, *Op.* 175). L'effetto di romanizzazione è accompagnato dall'eco di un passo del carme 64 di Catullo (397 sgg.) sulla decadenza che segue all'età eroica e da echi più generici della tematica delle guerre civili e delle proscrizioni a Roma. I tempi narrativi accompagnano questa illusione di «presentizzazione» del mito, dato che a partire dal v. 140 una sequenza di perfetti e piuccheperfetti cede il passo a un blocco di verbi al presente; cfr. Landolfi 1996, pp. 84 e 88 sg. Nonostante tutti questi indizi concomitanti, il poeta non dice, come Esiodo, di vivere nell'età ferrea, mentre più tardi ammetterà di essere parte della razza «pietrosa», iniziata dopo il diluvio (cfr. v. 414 sgg.).

128. *uenae peioris*: c'è ambiguità tra il senso concreto di *uena*, «risorsa mineraria (il ferro)» e il senso astratto «disposizione naturale,

qualità dell'animo», tale da rivitalizzare lo stereotipo delle età «metalliche». Al v. 410, quando dai minerali nasceranno gli umani, vedremo una dinamica esattamente inversa nell'uso di *uena*.

129-31. *fugere ... habendi*: nella sequenza temporale, *fides* emerge come l'ultima virtù che lascia la terra, e *fraus* come il primo vizio che subentra: i due termini sono strettamente collegati a livello culturale come opposti (per una variazione etimologica cfr. Cassiodoro, *Expositio in psalmos* 77, 31 *fraus ... dicitur quasi fracta fides*; Michalopoulos 2001, p. 82).

130. *in quorum ... locum*: fa pensare allo stile diatribico, cfr. Varone, *Menippeae saturae* 435 Buecheler, e suona piuttosto pedante in un contesto così elevato: l'ironia va a scaricarsi (sviluppando il modello di Esiodo, *Op.* 197-202, in cui la fuga dalla terra di Αἰδώς e Νέμεσις è il coronamento della progressione negativa) sul modello ottimistico del *Carmen saeculare* di Orazio, 57-9 *iam Fides et Pax et Honos Pudorque / priscus et neglecta redire Virtus / audet* («ritornano la Lealtà, la Pace, l'Onore, la Modestia dei tempi antichi e il Valore, troppo trascurato»; cfr. Schmitzer 1990, p. 44).

131. *amor ... habendi*: allude alla versione del mito in Virgilio, *Aen.* VIII 327 *amor successit habendi*.

135-6. *communemque ... mensor*: l'accentuazione del tema del comunismo primitivo e della comparsa della proprietà privata non corrisponde al modello esiodeo e fa pensare a discussioni ellenistiche e romane: cfr. soprattutto Virgilio, *Geor.* I 125 sgg., Tibullo, I 3, 43 sg., lo stesso Ovidio, *Am.* III 8, 42, e alle concezioni del mondo barbarico testimoniate, p. es., in Orazio, *Carm.* III 24, 11 sg. I Romani focalizzano la proprietà agraria come differenza tra presente e passato, e tra mondo italico e mondo barbarico. La romanizzazione è accentuata dal preciso riferimento all'agrimensore al v. 136, con uso del termine *mensor*, raramente attestato in poesia e volutamente concreto rispetto alla cornice mitologica. Se si considera che un filone fondamentale del moralismo romano identifica il buon tempo andato con la piccola proprietà agraria, difficilmente separata dall'idea di confine e dal culto di Terminus, e difficilmente conciliabile con l'idea di un automatismo naturale, ne nascono contraddizioni interessanti: per il caso di Germanico, 114-9 ved. F. Bellandi – E. Berti – M. Ciappi, *Iustissima Virgo*, Pisa 2001.

140. *inritamenta*: il vocabolo sembra tipico della prosa storica moraleggiante (Sallustio, *Iug.* 89, 7 *inritamenta gulae*, poi in Livio); in Ovidio è più frequente la neoformazione poetica *irritamen*.

141. *aurum*: l'enfatica menzione dell'oro nell'*aetas ferrea*, opposta alla perduta *aetas aurea*, crea volutamente un certo disagio tra le formule tradizionali (ved. l'insistenza di Esiodo sul bronzo come unica e universale materia usata dagli uomini dell'età bronzea, *Op.* 144-51).

Ovidio modernizza il mito delle età inserendo l'oro come motore della degenerazione morale: l'età del ferro, oltre che sulla guerra, ha un'economia basata sull'oro e sullo scambio. Nella società romana, il nesso fra guerra e ricchezza è particolarmente esplicito, per la sistematica pratica del saccheggio e per il rapporto fra economia monetaria e servizio militare: la moneta statale è, in primo luogo, paga del soldato.

144-8. *uiuitor ... annos*: questo generale collasso dei rapporti più importanti è tipico delle immagini antiche dell'età ferrea (p. es., Catullo, 64, 397 sgg.), ma la precisa casistica sviluppata da Ovidio ci ricorda anche che la crisi dei rapporti di parentela e ospitalità sarà un tema frequente nel poema, soprattutto nei suoi libri centrali. Un quadro simile veniva offerto riguardo a Roma dagli storici delle guerre civili e delle proscrizioni, p. es., Appiano, *Bella ciuilia* IV 13. Fra i vari esempi di perversione dei rapporti familiari e sociali, l'accostamento genero-suocero ha un suono particolare per il lettore dell'epoca di Ovidio: Pompeo era genero di Cesare, e la guerra genero-suocero diventa perciò emblematica della guerra civile romana (cfr. Catullo 29, 24; Virgilio, *Aen.* VI 831). Questo modo di vedere risente anche del paradigma della guerra civile «riconciliata» che sta alle origini di Roma, lo scontro fra i Romani e i Sabini, generi contro suoceri a causa del ratto delle Sabine. La discordia tra fratelli, ovviamente, fa pensare a un altro mito delle origini che simbolizza la guerra civile, Romolo e Remo. Ai versi 144-6 fa riferimento Seneca, *Benef.* V 15, 1, quale esempio di una generalizzazione poetica che può essere utilizzata come ammonimento sulla condizione umana.

144. *uiuitor ex rapto*: ricorda Virgilio, *Aen.* VII 749 e IX 613, in cui *uiuere rapto* descrive il mondo non ancora civilizzato dell'Italia primitiva.

148. *filius ... annos*: Esiodo parlava di figli che non rispettano i genitori (*Op.* 185), ma il riferimento qui è a uno specifico tema della decadenza morale a Roma: i figli usavano pratiche divinatorie e astrologiche per accertare, con impazienza, quanto mancasse all'arrivo dell'eredità paterna. Bömer, *ad loc.* ricorda che indagini astrologiche sulla durata della vita dell'imperatore erano state messe al bando nella prima età imperiale (Tacito, *Ann.* II 27, 2 e 22, 1).

149-50. *uirgo ... Astraea*: accenno al mito di Dike, la vergine < Astrea che salendo al cielo va a formare la costellazione della Vergine. La fonte principale è Arato, 96 sgg.: la dea della Giustizia nell'età del bronzo prima si ritira sulle colline e poi, ultima divinità a lasciare la terra, si rifugia in cielo; ved. anche la versione di Cicerone, *Aratea*, fr. 17-9 Soubiran (che contiene qualche adattamento al nuovo contesto culturale romano, cfr. A. Barchiesi, «MD» VI 1981, pp. 181-7);

Virgilio, *Geor.* II 473-4. In Esiodo, *Op.* 197 sgg., nell'età ferrea la terra era abbandonata da Αἰδώς e Νέμεσις (Rispetto e Punizione), che sceglievano di vivere presso gli dèi. Ved. anche Eratostene, *Catasterismoi* 9 Robert; Nigidio Figulo, fr. 94 Swoboda; Virgilio, *Ecl.* 4, 6 (con la previsione oracolare di un ritorno della Vergine sulla terra); pseudo-Seneca, *Octavia* 423 sgg. (con il commento *ad loc.* di R. Ferri, Cambridge 2003); Giovenale, 6, 19; Marziano Capella, II 174. Altri riferimenti in Landolfi 1996; F. Bellandi – E. Berti – M. Ciappi, *Iustissima Virgo*, Pisa 2001. La collocazione del nome proprio accanto a *terras* suggerisce la sua destinazione astrale, prefigurata nel nome. La definizione *uirgo Astraea*, che avrà enorme fortuna, non sembra essere corrente né in greco né in latino prima di Ovidio; cfr. A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1986², pp. 286-97. *Astraea* sembra essere sentito ancora come un patronimico, «figlia di Astreo», il che implica una presa di posizione sul difficile passo in cui Arato (98-101) aveva parlato della Vergine come figlia di Astreo «o di qualcun altro» (sulla discussione negli scolii aratei e sulle conseguenze per gli imitatori latini ved. F. Bellandi, *Noterella aratea*, «MD» XLV 2000, pp. 105-18).

151-62. *La Gigantomachia*. Questo tema è trattato in sintesi e con un occhio ai motivi ricorrenti della metamorfosi e della generazione della specie umana. Si tratta di un soggetto molto sfruttato nell'arte ufficiale e nella poesia elevata; i poeti elegiaci a Roma lo usano spesso come modello opposto alle proprie scelte di poetica; certamente ironica è la dichiarazione di Ovidio di aver composto una Gigantomachia in *Am.* II 1. Di questa riserva si coglie forse un accenno nel ripetuto uso di *ferunt* ai vv. 152 e 158. In ossequio alla poetica metamorfica, Ovidio fa sfociare la storia in una trasformazione, uomini nati dal sangue dei Giganti che intride la terra: rifiuta però di chiarire come questo tipo di procreazione dell'uomo si affianchi all'opera formativa del demiurgo (uomini plasmati dal fango: ved. vv. 78-88) e alla trasformazione di duri sassi, ossa della terra, in uomini (ved. vv. 251-2). La variazione nei modi «tellurici» di generare l'uomo corrisponde a una pluralità di modelli folklorici e filosofici della cultura antica (cfr. in genere L. Preller, *Die vorstellungen der alten, besonders der griechen, von dem ursprunge und den ältesten schicksalen des menschlichen geschlechts*, «Philologus» VII 1852), e Ovidio evita di imporre una soluzione unica alla ricerca delle origini. Interessante, p. es., la presenza, nel racconto biblico delle origini, di una misteriosa categoria non-umana, i *Nephilim* (cfr. *Gen.* 6, 4-5; per un confronto con la razza eroica di Esiodo ved. West 1997, p. 117). La *Teogonia* di Esiodo offre un riferimento a uomini e Giganti insieme (v. 50), e parla di una nascita di Giganti e ninfe

degli alberi dalle gocce di sangue dell'evirazione di Urano raccolte da Gea, alludendo presumibilmente a una derivazione degli uomini da queste due specie (vv. 183-7). Il poema è però assai reticente sul mito della Gigantomachia, che ha poi notevoli tradizioni figurative (cfr. la nota a 184) ed era forse trattato in un perduto poema teogonico (cfr. F. Vian, *La guerre des Géants*, Paris 1952). Ovidio non chiarisce del tutto la connessione tra questo episodio e il successivo mito del crudele Licaone, che è un uomo nemico di Giove, ma delega alle parole di Giove (v. 182 sgg.) la spiegazione di un nesso fra l'assalto al cielo dei Giganti e la successiva punizione dell'umanità attraverso il diluvio.

151. *Neue ... aether*: cfr. Virgilio, *Aen.* VIII 205-6 *ne quid inausum / ... scelerisue doliue fuisset* («affinché non vi fosse nessun delitto inosato o intentato»).

152. *adfectasse ... regnum*: il paragone più o meno implicito fra Gigantomachia e lotte per il potere era tradizionale (cfr. Hardie 1986) nell'arte figurativa e nella letteratura ellenistico-romana. Nelle lotte civili della tarda repubblica un'espressione come *regnum adfectare* caratterizza la resistenza al cesarismo, accusato di «aspirare alla monarchia»: Livio, *Per.* 116, 10 *tamquam regnum adfectanti*. Nel mondo degli dèi, il potere è già *regnum* e l'aspirazione a esso è brutalmente dichiarata (cfr. 182 *mundi regno*). Per creare questa dissonanza Ovidio varia il suo linguaggio rispetto ai *Fasti* III 439 *ausos caelum affectare Gigantas*. Sull'analogia «monarchica» fra Roma e l'Olimpo ved. anche la nota a 176.

153. *altaque ... montes*: Ovidio affronta un famoso e trito cliché della mitologia poetica, la scala verso il cielo formata da tre monti sovrapposti, Olimpo, Ossa e Pelio (a partire da Omero, *Od.* XI 305-20). La novità sta nel descrivere non l'azione dei Giganti che la costruiscono, ma la distruzione del mostruoso artefatto a opera di Giove. La messa in primo piano dell'Olimpo fra le tre montagne porta alla luce il paradosso di un Giove che folgora la sua montagna sacra: Olimpo come sede degli dèi è a volte il monte, a volte un omonimo luogo del cielo. Altre sequenze tradizionali sono attestate in *Am.* II 1, 13-4; *Fasti* I 307-8; III 441; Virgilio, *Geor.* I 281 sgg. Alla storia si allude poi, indirettamente, a II 225.

157. *natorum ... Terram*: per *Gegeneis* «figli della Terra» ved. Nevio, *Bellum Poenicum* fr. 19, 3 Strzlecki; Virgilio, *Geor.* I 278 (entrambi con *Terra*); Orazio, *Carm.* II 12, 7 (con *Tellus*; cfr. anche la nota a 12). Lo stesso nome greco γίγας «gigante» è visto come composto di γῆ «terra» e γίγνομαι «nascere», e qui la giustapposizione di *natorum* con *terram* risulta eloquente (cfr. Michalopoulos 2001, p. 85).

162. *sanguine natos*: i Giganti erano nati dalle gocce di sangue

dell'evirazione di Urano secondo Esiodo (*Theog.* 185), ma dato che la Gigantomachia era ambientata in Tessaglia Ovidio sfrutta implicitamente anche il nesso fra un nome greco della Tessaglia, Αἰμωρία, e la parola greca αἷμα «sangue». La clausola risente di un passo di Tibullo che ha un referente ben diverso, la nascita di Venere (I 2, 41-2 *is sanguine natam / is Venerem e rapido sentiet esse mari*; «proverà come Venere sia nata dal sangue, sia nata dal mare rapace»).

163-239. *Licaone*. La storia di Licaone è la prima metamorfosi individuale del poema, e riceve quindi notevole enfasi; essa ha anche la funzione di prefigurare alcune caratteristiche ricorrenti nel poema: la retorica del nuovo e dell'uguale, il comparire della metamorfosi come brusca e inattesa risoluzione di un conflitto; la strutturazione dei rapporti uomo-dio e uomo-animale; l'importanza della narrazione e delle figure di narratori. Fra tutte le narrazioni «interne» del poema, che sono numerose, e di solito caratterizzate da una certa mancanza di risultati pratici, questa si distingue per l'efficacia: raccontando la vicenda di Licaone, Giove sancisce la sua decisione di annientare l'umanità. Si può osservare, tuttavia, che il potere del dio è tale da garantire comunque l'esito cercato: il primo narratore del poema è un dio che domina il cosmo e può produrre qualsiasi metamorfosi desideri; sarà anche l'ultima voce narrativa del poema, nella profezia di XV 808-43. Le versioni precedenti del mito di Licaone non sono tutte così negative e ci si può subito chiedere se ciò sia dovuto a un intervento di Ovidio sulla tradizione, alla presenza di fonti a noi perdute o – più maliziosamente – al semplice fatto che è Giove che rappresenta la vicenda secondo i suoi interessi politici, mentre Licaone perde il potere di parlare e di testimoniare la sua storia (importante A. Feldherr, in Hardie 2002a, p. 171). Licaone, figlio del primo uomo Pelasgo, è all'origine della famiglia dei re arcadi (Ferecide, *FGH Hist* 3 F 156; fr. 156 Fowler); è nonno dell'eroe Arcade, capostipite ed eponimo degli Arcadi; è antenato degli Arcadi che emigrano in Italia e fondano il primo insediamento sul Palatino romano (Dionigi di Alicarnasso, I 11: nella versione di Ovidio, dunque, questi Arcadi pre-romani hanno come capostipite un uomo-lupo, un po' come i Romani di Romolo traggono origine dal latte di una lupa); è fondatore del culto di Zeus Liceo (Pausania, VIII 2, 1) e di quello di Mercurio a Cillene (Igino, *Fab.* 225). A queste notizie si affiancano, non sempre armonizzabili, storie di cannibalismo, in parte già in Esiodo, poi in Eratostene (cfr. W. Sale, «RhM» CV 1962, pp. 122-41). Non abbiamo nessuna trattazione ellenistica che possa essersi imposta come modello di Ovidio, e in epoca tardo-ellenistica emerge anzi una tendenza a scagionare Licaone, attribuendo la colpa ad altri, ad esempio ai suoi figli, cfr. Nico-

lao di Damasco, *FGrHist* 90 F 38; Apollodoro, III 8, 1. Vi sono anche collegamenti con la stirpe dei Giganti, che Ovidio aveva menzionato poco prima, cfr. F. Vian, *La guerre des Géants*, Paris 1952, pp. 238-40. Ovidio carica la sua versione della storia di Licaone di significati morali più intensi rispetto alla tradizione, e lascia sottintesi i collegamenti fra le tradizioni arcadi e la licantropia (su cui ved. Forbes Irving 1990, pp. 53-7), in particolare la suggestiva versione ritualistica (Pausania, VIII 2), in cui il re arcade sacrifica un bambino sull'altare a Zeus Liceo e viene subito mutato in lupo, dopodiché a ogni sacrificio un uomo sarà mutato in lupo. Scarsa attenzione viene prestata dunque alla posizione di Licaone nella genealogia dell'età eroica: la continuazione della sua stirpe attraverso la figlia Callisto e la sua unione con Zeus, che dovrebbe costituire una logica continuazione in termini di sistema mitologico, viene menzionata solo nel libro II (v. 496), con un effetto di notevole sorpresa e di incoerenza interna (ved. la nota a II 496). Il ruolo dominante di Giove come giudice del destino umano e come narratore ha corrispondenze precise con gli ampi discorsi di Zeus/Giove che aprono rispettivamente l'azione dell'*Odissea* e dell'*Eneide*. Il contrasto con questi modelli è notevole: Giove, in questo nuovo epos ha, come e più dei precedenti, un controllo totale sul mondo umano, ma l'uso che fa dei suoi poteri assoluti non rassicura né il narratore né i lettori. D'altra parte la forza del punto di vista del narratore, che è dotato di conoscenza sovrumana, contrasta con il mistero sulle cause della metamorfosi e sull'operare della giustizia divina; la superiorità morale del dio a sua volta è difficile da armonizzare con la libidine scatenata che lo caratterizza in tutto il resto dei libri I e II. Fra le analisi dell'episodio si segnalano W.S. Anderson, *Lycaon: Ovid's deceptive paradigm in Metamorphoses* 1, «ICS» XIV 1989, pp. 91-101; Barkan 1986, pp. 24-6; C. Segal, «Ovid's Arcadia and the characterization of Jupiter in the Metamorphoses», in Schubert 1999, pp. 401-12; A. Feldherr, in Hardie 2002a, pp. 169-72; sul piano antropologico e mitografico, J. Fontenrose, *Philemon, Lot and Lycaon*, Berkeley-Los Angeles 1945; G. Piccaluga, *Lycaon. Un tema mitico*, Roma 1968; W. Burkert, *Homo necans*, Torino 1981; Forbes Irving 1990, pp. 216-8. Se si guarda all'episodio nella macrostruttura narrativa del poema, si nota come i rapporti tra umano e divino cominciano a essere sperimentati qui e vanno infine a ridefinirsi nel libro XV. Nella storia di Licaone si assiste a un tentativo di ingannare, imprigionare e controllare il dio attraverso una manipolazione dei rapporti conviviali, e vi è implicita analogia con il ruolo attribuito in antiche leggende greche a Prometeo e a Tantalo. Nelle storie finali di Esculapio e di Cesare, i mortali – cioè, per la precisione, i Romani – imparano ad appropriarsi del divino in modo meno pericoloso, dap-

prima trasportando con successo un dio dalla Grecia a Roma e sfruttandone i poteri metamorfici (statua, serpente), poi infine riuscendo a produrre una forma di immortalità *in situ*, Cesare, il primo dio «autoctono» di Roma.

163-252. *Il concilio degli dèi*. Il concilio degli dèi introduce il diluvio universale. Scene di riunione e consultazione tra le divinità olimpiche hanno una lunga tradizione nell'epica di Omero, Ennio e Virgilio, ma l'idea di un'assemblea divina che mette in moto gli eventi di una storia poetica, o che interviene a sottolineare e a risolvere un momento critico dell'azione umana, è anche uno dei più evidenti connettivi tra l'epos greco e le tradizioni poetiche e religiose dell'Asia occidentale (West 1997, pp. 173; 177-81). A questo va aggiunto che il diluvio è un tema centrale dell'immaginario in varie culture semitiche, in particolare del poema accadico-babilonese *Atrahasis*, che culmina nella costruzione di un'arca di salvezza, e contiene numerose scene di dibattito divino. La determinazione di Giove a distruggere l'umanità nell'episodio di Ovidio ha una motivazione particolare nella storia di Licaone, ma rimane una forte analogia con la volontà di sterminio del dio babilonese Enlil. Il diluvio è anche un importante presupposto del più fortunato tra i poemi mesopotamici, *Gilgamesh*, che contiene una narrazione retrospettiva dell'unico sopravvissuto. In termini di genere letterario e di stile, è probabile che Ovidio guardi soprattutto alla tradizione dei concili divini in Omero, Ennio (cfr. Skutsch 1985, pp. 202-6) e Virgilio: su quello che è noto o ricostruibile dei concili divini in Ennio ved. soprattutto S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, pp. 203-25; S. Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 58-64. Ma l'idea di un concilio in cui Zeus espone piani di sterminio sembra rintracciabile in due importanti, anche se controverse, testimonianze legate a tradizioni alternative di poesia greca arcaica: il *Catalogo delle donne* di Esiodo (fr. 204, 95-101 M. – W.; cfr. West 1997, pp. 480-1; Hirschberger 2004, p. 416) e il primo poema nella sequenza narrativa del ciclo troiano, *Cypria*, fr. 1 Bernabé = Davies. In entrambi i casi è in gioco la decisione di sterminare la stirpe degli eroi attraverso la guerra; nel secondo, come in Ovidio, la decisione occupa la posizione iniziale nella trama di un grande poema, anzi ciclo, epico. La motivazione è variabile nelle fonti e non sempre chiara, in genere la «sovrappopolazione» della terra, ma almeno in una fonte (*POxy.* 3829, II 9 sgg.) si parla di Zeus che riconosce e decide di punire «l'empietà» della stirpe umana. Due differenze importanti distinguono la trattazione di Ovidio nel quadro della tradizione omerica e virgiliana dei concili divini: si accentua il carattere monarchico e politico

della decisione, e non si conferisce protezione a un eroe o un popolo, anzi si decide lo sterminio del genere umano. In particolare, l'uso di modelli virgiliani mette a fuoco differenze importanti: 1. viene del tutto rimossa, rispetto all'*Eneide*, la fondamentale, sia pur problematica, nozione di un *fatum* universale che si lega alla supremazia di Giove (il concetto viene proposto con una certa enfasi da Giove solo in IX 429-38, ma all'interno di una strategia politico-retorica ben precisa); 2. la durezza del rapporto di dominio che si instaura tra Giove e gli altri dèi, mentre in Virgilio non mancavano elementi di persuasione e di autorità, se si pensa alla famosa immagine di Nettuno che placa la tempesta ed è paragonato a uno statista che calma, grazie al suo prestigio, una sedizione popolare (cfr. al riguardo G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «MD» XLVI 2001, pp. 39-61; L. Galasso, *Giove e il fato nel IX libro delle Metamorfosi ovidiane*, «MD» XLIX 2002, pp. 117-33). Ved. anche le note a 163-239; 166; 176; 179-80; 200-5. Ved. in genere H. Herter, «Das Concilium deorum im I. Metamorphosenbuch Ovids», in G. Wirth (ed.), *Romanitas/Christianitas. Festschrift J. Straub*, Berlin-New York 1982, pp. 109-24; V. Buchheit, *Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I*, «Hermes» XCIV 1966, pp. 80-108. A partire dai lavori indipendenti di Ahl 1985, pp. 95-9, Schmidt 1991, p. 33 nt. 37 e Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 19-30 (gli ultimi due sulla base di loro lavori precedenti, e tutti e tre con punti di vista diversi) la critica recente ha insistito sulla possibilità che Ovidio alluda non solo a precedenti di epos «serio» ma anche alla versione satirica del concilio divino presente nel primo libro di Lucilio, caratterizzata da autocoscienza letteraria e romanizzazione dei contenuti. Sulla base dei frammenti, spesso di interpretazione discussa, le somiglianze includono: 1. riferimenti alla cosmogonia (fr. 1 Marx *Aetheris et terrae genitabile quaerere tempus*); 2. il dibattito sulla salvezza di Roma che avviene dopo la scomparsa del cattivo Lupus (Publio Cornelio Lentulo Lupo, associato a Licaone da una etimologia «dupesca», cfr. la nota a 237) e il suo processo *post mortem* a uso e consumo degli dèi; 3. la presenza di riferimenti a Nettuno, ai venti, e a cataclisma e diluvio (cfr. Schmidt 1991, p. 33 nt. 37); 4. i dettagli gastronomici, tipici della satira romana (cfr. Ahl 1985, p. 97) corrispondono ai dettagli ripugnanti dell'antropofagia nell'episodio di Licaone; 5. il carattere empio e tirannico di Lupo e di Licaone. Il rapporto di autocoscienza letteraria che lega il concilio di Lucilio a quello di Ennio funziona poi come modello per l'autocoscienza letteraria tipica dei concili di Ovidio; ved. in particolare XIV 812-5 con Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 28-30 per l'importanza di Lucilio, e Conte 1986, pp. 57-9; Hinds 1998, pp. 14-6 per l'esplicita citazione di Ennio. Una volta stabilita, presumibilmente già in Ennio, l'analogia fra

riunioni divine e riunioni del senato romano, il carattere «perpetuo» delle riunioni senatorie e dei loro *acta* doveva funzionare come analogia metaletteraria per il funzionamento ricorsivo dei concili divini, che uniscono tra loro intere tradizioni letterarie. D'altra parte l'idea di un concilio divino che si occupa di punire una cospirazione, e il legame tra il concilio divino e il destino di Roma, sono elementi che accomunano Ovidio alle testimonianze che abbiamo su un poema epico meno fortunato di Omero e Virgilio, e anzi piuttosto controverso, il *de consulatione* di Cicerone (per una concisa raccolta di testi e testimonianze ved. Courtney 1993, pp. 156-73). Sappiamo che l'opera collegava il dibattito del senato romano sulla congiura di Catilina a un apparato divino, con la partecipazione di Cicerone a un concilio degli dèi rivolto alla salvezza di Roma: critiche su questa solenne trovata sono menzionate da Quintiliano, XI 1, 24 («si fece convocare da Giove al concilio divino»; cfr. pseudo-Sallustio, in *M. Tullium Ciceronem inuectiva* 7). Sappiamo inoltre che il poema conteneva eloquenti illustrazioni della provvidenza di Giove e della sua protezione di Roma (fr. 10, 1-5; 36-8 Courtney). Si può sospettare che il Giove distruttore e gli accenni alla cospirazione contro Cesare in Ovidio siano in qualche modo un «aggiornamento», non privo di ironia, di questa tradizione dell'epos storico repubblicano: anche Cicerone doveva aver fatto i conti con i precedenti di Ennio e dello stesso Lucilio. Sia l'uso di Lucilio (a sua volta legato da un importante nesso parodistico al concilio divino nel primo libro degli *Annales* di Ennio) che quello dello screditato poema di Cicerone vanno collegati alla dimensione umoristica e sovversiva di questo episodio, che tocca punte di grande elevatezza stilistica (cfr. Heinze 1960 [1919], pp. 315-6, che però è costretto dalla sua stessa impostazione a trattare contraddizioni ed effetti comici come non voluti incidenti di percorso), ma mette anche in crisi la partecipazione del lettore e la sua comprensione della razionalità e della logica del potere divino sull'«impero mondiale». Data la caratterizzazione di Licaone come tiranno e cannibale (basata sulla rappresentazione del tiranno come uomo-lupo in Platone, *Resp.* 565d-566d; Ahl 1985, pp. 81-7), è preoccupante che Giove, in questo episodio, abbia lui stesso inflessioni tiranniche. La rappresentazione del potere di Giove viene poi arricchita dal successivo episodio in cui il fratello Nettuno, un vero e proprio tiranno, si limita a trasmettere i suoi ordini ai fiumi (vv. 274-81) in una sequenza di secchi imperativi: si ha l'impressione che l'impero universale abbia un apparato centrale che diventa ancora più apertamente autocratico nelle zone inferiori e marginali.

163. *summa ... arce*: anticipa il tema dell'analogia fra la sede celeste degli dèi e il Palatino augusteo. Il nesso *pater Saturnius* risale al-

meno a Virgilio (*Aen.* IV 372); l'epiteto *Saturnius* per Giove risale a Ennio (444 Skutsch): qui esso suggerisce che il *pater* che domina il mondo è un figlio che ha lottato per spodestare il proprio padre (ved. la nota a 113).

164-5. *facto ... mensae*: la storia della «mensa immonda» di Licao-ne viene introdotta come se fosse già nota, mentre la rivelazione narrativa viene differita sino a dopo il concilio divino (Tissol 1997, p. 157); si tratta di una strategia allusiva di manipolazione del tempo narrato che è tipica della poesia ellenistica più che dell'epos tradizionale.

166. *ingentes ... iras*: l'*ira* di Giove dominerà tutto questo primo mito. Ovidio suggerisce che si tratta di un attributo fondamentale della natura e del potere divino, in evidente distacco dalla dolorosa e problematica domanda che apriva l'*Eneide*, *tantaene animis caelestibus irae?* (I 11). Ovidio pone il suo Giove in parallelo con l'irata Giunone di Virgilio, che dà impulso alla trama dell'*Eneide* mettendo in moto una catastrofica tempesta marina, e in contrasto con il Giove virgiliano, che «con il volto rasserena il cielo e le tempeste» (*Aen.* I 255).

167. *conciliumque uocat*: cfr. Virgilio, *Aen.* X 2.

168-76. *est ... caeli*: nei poemi omerici ci sono accenni che possono far immaginare (soprattutto ai lettori di epoche più tarde) il mondo degli dèi come una vera e propria *polis* greca, dotata, p. es., di luoghi di assemblea (*Il.* VIII 2-3; XX 4) e di porte (*Il.* V 749). Ovidio porta all'estremo questa idea; per lui l'analogia è con una *urbs* ben specifica e unica, Roma. Dopo questa, le allusioni a Roma saranno rare e implicite, sino a che la città diverrà teatro dell'azione nei libri XIV e XV e in particolare nel finale cesariano; ciò rende ancora più impressionante l'anticipazione del Palatino in questo brano.

168-9. *est uia ... Lactea*: un esempio del trito modulo descrittivo *est locus ...* (cfr. 175 *hic locus est*) e simili, applicato però a un luogo davvero insolito. È la prima attestazione della via Lattea, in risposta a espressioni tecniche greche come Γαλαξίας, γάλακτος κύκλος e simili (cfr. Bömer, *ad loc.*), e in concorrenza con *lacteus orbis* (Cicerone, *Aratea* 532) e *lacteus circulus* (Plinio, *Nat. Hist.* XVIII 280). L'uso di *uia* e l'idea di una erta salita è utile alla successiva comparazione con il colle Palatino, e, implicitamente, con la topografia di Roma.

170. *magni ... Tonantis*: *magnus* è un epiteto tradizionale di Giove (Plauto, *Aul.* 776 sgg.), ma non ufficiale. L'epiteto *Tonans* rimanda a un culto ufficiale che diventa centrale a Roma in seguito alla politica religiosa di Augusto, a partire dal 26 a.C. L'uso di *Tonans* per designare Giove è perciò carico di significato nel contesto augusteo (ved. anche Bömer, *ad loc.* e J.G. Frazer, *Fastorum libri* II 69; e, in questo poema, XV 866 con Feeney 1991, pp. 216-7).

172. *atria*: è un altro importante segno di romanizzazione, cfr. En-

nio, *Annales* 51 Skutsch *cenacula maxuma caeli* e v. II 296. L'uso di *ualuis* fa pensare all'ambiguità fra «case degli dèi» e «templi», dato che il termine è adatto alle porte monumentali di edifici sacri (cfr. Cicerone, *Verr.* II 4, 124).

175. *hic locus est*: compare in poesia in due momenti della *τοποποιία* virgiliana dell'inferno (*Aen.* VI 390; 540; inoltre, Properzio, II 30b, 16 in uguale posizione metrica, in un poema che menziona i licenziosi amori di Giove).

176. *Palatia*: Ovidio è ancora fra gli autori latini che usano *Palatium* < e *Palatia* nel senso di «colle Palatino», o in riferimento ai suoi monumenti, ma l'analogoia stabilita qui mostra molto bene come il termine possa passare, già in Ovidio (K. Ziegler, *RE* XVIII 3, 1949, col. 8, l. 46 sgg., s.u. «Palatium»), al significato di «palazzo imperiale»: cfr. v. 171 *regalemque domum*. Il poeta si scusa dell'audacia del suo linguaggio analogico, senza precisare se è Giove o il principe a esserne potenzialmente investito: ma la sua vera audacia sta nell'inscrivere, al principio di un poema epico di impianto universale, una rivelazione della natura monarchica del nuovo potere di Roma: attraverso il parallelo fra Giove e il principe si suggerisce che, se il secondo assomiglia al primo, che è epicamente «re degli uomini e degli dèi», è perché anche il suo potere è incondizionato. Sul dialogo con Virgilio in tutto questo brano cfr. Due 1974, pp. 71-2; Feeney 1991, p. 199. È importante notare che in età preaugustea, in un contesto del genere, sarebbe stato citato il Campidoglio, la vera casa di Giove e la sede del suo potere su Roma. I lettori di Ovidio, inoltre, potevano usare come parametro di giudizio la tradizione epica e satirica dei concili divini (Ennio, Lucilio, Cicerone, Virgilio: cfr. la nota a 163-252). Data la premessa che le assemblee divine tendono ad assomigliare alla realtà politica del senato romano, la menzione del Palatino basta a introdurre un «aggiornamento» di questa tradizione, tanto più che sono attestate riunioni del senato nel nuovo tempio di Apollo adiacente alla casa del principe (cfr. Galinsky 1996, p. 218). Più concretamente, la precisione topografica e politica dell'analogoia è stata intuita da T.P. Wiseman (*Historiography and imagination*, Exeter 1999, pp. 108-9): fra il Foro e il nuovo centro del potere, il Palatino, si concentrava una serie impressionante di case nobiliari, e la nuova residenza di Augusto, posta nel punto più alto del centro di Roma, andava a coronare e a trascendere questa progressione, che rifletteva ancora la competizione tradizionale degli aristocratici e delle loro *domus*. Così il palazzo di Giove nella Roma celeste è al termine di una salita bordata da illustri atri di divinità maggiori.

177. *marmoreo ... recessu*: dopo l'analogoia col Palatino, la menzione del marmo è significativa: il tempio di Apollo sul Palatino spiccava nel panorama urbano tradizionale per il suo uso coloristico del mate-

riale, cfr. Properzio, II 31, 9; Ovidio, *Ars* III 119; *Trist.* III 1, 61, anche se naturalmente il marmo e l'avorio sono normalmente associati alle case degli dèi e ai loro templi che ne sono la realizzazione terrena.

179-80. *terrificam ... mouit*: lo scuotimento della testa va molto oltre i controllati gesti del capo che sono usuali per Giove/Zeus nell'epica, in grado di smuovere il mondo con il semplice cenno del capo o del sopracciglio. Un senso di violenza soprannaturale accompagna questa vera e propria epifania di Giove nel poema. *Caesaries* «chioma» è parola elevata e poetica, che corrisponde bene al *pathos* della situazione. Come nota Ahl 1985, p. 76, che insiste anche sulla struttura fonica dei due versi, con quadruplicata sequenza in *ter*: *terrificam ... terque quaterque ... terram*, forse non è un caso che *caesaries* possa far pensare, per omofonia, all'autorità di un *Caesar* (cfr. la nota a 200-5 e XV 849). Vanno notate quindi le analogie, ma anche le differenze con modelli come Omero, *Il.* I 528-30 (che menziona movimento del sopracciglio e delle chiome, scuotimento dell'Olimpo); Catullo, 64, 204-6; Virgilio, *Aen.* X 102 e 115; Orazio, *Carm.* III 1, 8 *cuncta supercilio mouentis* (con Nisbet – Rudd 2004, *ad loc.*); Dione Crisostomo, 12, 25. Nell'*Eneide*, la prima comparsa del dio era stata un sorriso tale da rasserenare il cielo e placare le tempeste (I 254-5).

183. *tempestate*: l'uso di *tempestat* per «epoca, tempo, occasione» è solenne, antico (p. es., *CIL* I² 614; Plauto, *Cas.* 18; Catullo, 64, 73; in poesia augustea è più normale il valore di «condizioni del tempo» e «tempesta, sconvolgimento»): forse qui Ovidio caratterizza l'autorità tradizionale del linguaggio di Giove.

184. *inicare ... braccia*: fraseologia inconsueta, da un lato rappresenta la scatenata e mostruosa violenza dei Giganti centimani, ma dall'altro evoca forse la terminologia legale dell'*inicare manum*, «rivendicare il possesso di qualcosa». Il composto *anguipes* non è attestato altrove, così come *serpentipes* in *Trist.* IV 7, 17 *Sphingaque et Harpyias serpentipedesque Gigantas*, ma ci sono come sempre modelli greci, p. es., δρακονόπους (scolî a Eschilo, *Sept.* 495, ecc.). La rappresentazione figurativa di Giganti anguipedi si afferma a partire dal IV secolo a.C., cfr. F. Vian – M. Moore, «Gigantes», in *LIMC* IV 1, 1988, pp. 191-270; B. Ridgway, *Hellenistic sculpture*, II, Madison 2000, pp. 34-9.

187. *Nereus*: la personificazione è un preziosismo derivato dalla poesia alessandrina (cfr. Callimaco, *Iou.* 40), ma qui, come nota Casali 1995 a *Her.* 9, 13, abbiamo un arguto effetto contestuale: in un'assemblea divina, come altrimenti si potrebbe chiamare il mare?

190-1. *cuncta ... trahatur*: sembra necessario che Giove dica (sia pure con ipocrisia o disprezzo dei particolari) di aver provato prima tutti i rimedi incruenti, piuttosto che di avere intenzione di provare

tutti i rimedi: quindi *temptata* è superiore a *temptanda* (accolto da Lee e Tarrant); per il cliché cfr. Properzio, III 21, 5 (nessun rimedio funziona per l'amore) *omnia sunt temptata mihi*. Giove esprime il suo impegno terapeutico con linguaggio da chirurgo, ma l'uso di *ensis*, di solito «spada da guerra», invece di un termine come *ferro* lascia subito capire che la cura sarà assai drastica e indiscriminata. Per questo motivo è preferibile la lezione *corpus* «corpo, carne», piuttosto che *uulnus* «ferita»; ci può essere del resto un errore causato da *ensis*, o contaminazione da X 189 *erat immedicabile uulnus*. Ved. però, in favore di *uulnus*, gli argomenti di Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 13-9. Per il concetto cfr. l'idea di «amputazione» nel linguaggio politico: Cicero, *pro Sestio* 135; *Off.* III 32; *Phil.* 8, 15. Il passo del *de officiis* è particolarmente vicino al nostro contesto: tratta della necessità di imporre la giustizia con mezzi anche drastici, lottando contro la *feritas*.

192-3. *semidei* ... *Silvani*: la sollecitudine per i semidei suscita ironiche ambiguità: non è chiaro come le terre che essi hanno avuto in sorte saranno migliorate dal diluvio, e le ninfe, stando a questo poema, hanno da temere più dagli dèi che dagli uomini, mentre le semidivinità maschili sono note per la loro licenziosità aggressiva. Con originale impudenza, Ovidio sta riadattando un modulo tipico della politica estera romana (cfr. K. Preston, «CPh» XIV 1919, p. 178), secondo cui un intervento armato è di regola motivato, se non dalla minaccia del nemico contro Roma, almeno dal pericolo e dal danno che il nemico infligge ai *socii* di Roma (alleati di confine, stati cuscinetto, tranquilli coltivatori, e simili). Ironicamente, non sembra che il diluvio lascerà sopravvivere sulla terra, neppure fra i *socii*. Inoltre c'è un bizzarro effetto di contrasto se si pensa che nel ciclo epico veniva chiamato in causa una sorta di «piano di Zeus» destinato a far sparire i semidei, cioè in quel caso gli eroi del ciclo epico, dalla faccia della terra (cfr. la nota a 163-252). Il termine *semideus* o *semidea* non fa parte della terminologia religiosa collettiva dei Romani e non è attestato prima di Ovidio, che reagisce al modello del greco ἡμίθεος, nel quadro di una sua generale predilezione per composti poetici in *semi*. *Monticolae* appartiene a una famiglia di composti poetici, dei quali il primo esempio a noi noto è *siluicolae* in Nevio, *Bellum Poenicum* fr. 11 Strzlecki (sulla metodologia con cui si devono analizzare i modelli greci importante M. Barchiesi, *Nevio epico*, Padova 1962, pp. 380-3). I nomi elencati comprendono tre diversi esempi di plurale: il plurale, tradizionale in greco per i Satiri, viene esteso già da Ennio (cfr. Skutsch 1985 su Ennio, *Annales* 207) al nome dell'antico dio italico Fauno, proprio per influenza di designazioni collettive come Satiri, mentre questa è la prima occorrenza del plurale *Silvani*. *Silvanus* è un altro antico dio agrario, e si può pensare che abbia una sua influenza

l'analogia con i Satiri e con i Sileni. Bömer, *ad loc.* nega che ci sia il modello implicito di un corteccio bacchico, ma questo sembra probabile sia alla luce di *monticolae*, sia per l'effetto umoristico dell'idea di proteggere dagli uomini queste divinità aggressive e licenziose.

197. *uos habeoque regoque*: con l'uso di *uos* appaiato a *fulmen* in sillessi enfatica, è un'espressione di una durezza esplicita senza paralleli in un contesto del genere. Conviene ricordare che, a quanto pare, nell'epica di Ennio si ritrovava una visione stoicheggiante del rapporto tra Giove e gli dèi: *caelicolae, mea membra, dei quos nostra potestas / officii diuisa facit* (fr. dubbio 6 sg. Skutsch: sull'esegesi ved. S. Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 58-64), e potrebbe trattarsi addirittura di un'apostrofe iniziale al concilio divino. Ovidio invece rappresenta il rapporto fra Giove e gli dèi non attraverso la filosofia enoteista del fuoco universale in cui tutti gli dèi si riassumono, ma nei termini politici di una monarchia assoluta, senza alcun addolcimento allegorico.

198. *feritate Lycaon*: il nome proprio merita attenzione: occupa l'ultima posizione nell'intero discorso, secondo una precisa strategia retorica, e l'accostamento con *feritas* suggerisce, attraverso l'etimologia del nome da λύκος «lupo», una motivazione anticipata della metamorfosi: Giove dà così un primo esempio della tecnica di prefigurazione e di manipolazione delle attese che Ovidio svilupperà in gran parte degli episodi successivi. *Feritas* anticipa lo sconfinamento verso il mondo animale che sarà provocato dal tentativo umano di trasgredire il confine superiore dell'universo: Licaone diventa bestia feroce per aver cercato di dominare gli dèi: cfr. v. 239 *feritatis imago*. Tuttavia non va dimenticato che *feritas*, in quanto negazione dell'umanità, è anche un termine del linguaggio politico nella cultura del principato: nel *Senatus consultum de Pisone patre*, di recente pubblicazione, il senato giustifica le sanzioni imperiali contro Pisone con la *feritas* di questo cospiratore. Anche qui sono forse significative le consonanze con l'invettiva del poeta satirico Lucilio contro il nemico politico Lupus, cfr. Ahl 1985, p. 71 sgg.; Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 19-30.

199. *Confremuere omnes*: il verbo sembra un'innovazione isolata di Ovidio e testimonia in modo drastico l'effetto immediato delle parole e del potere assoluto di Giove sul suo pubblico. L'impasto fonico allude al famoso inizio del secondo libro dell'*Eneide*: *Conticnuere omnes*, ma con una brusca inversione; fine invece di inizio, assenso del pubblico invece di silenziosa attesa: nella scelta del verbo c'è inoltre un anticipo di violenza distruttiva. L'effetto è più intenso rispetto al modello di *Aen.* X 96-7 *cunctique fremebant / caelicolae*, dove la similitudine che segue si lega solo indirettamente e allusivamente a un senso di minaccia (si parla di venti che si insinuano in un bosco, ma

con allusione – come nota nel suo commento *ad loc.* S.J. Harrison, Oxford 1991 – a Lucrezio, VI 197-9, che paragona il *fremitus* dei venti ai suoni emessi da animali feroci in gabbia). In Ovidio è notevole che *confremuere* sia ripreso al v. 244 da *frementi* riferito allo stesso Giove, e così viene annullata la distanza fra la superiore maestà di Giove e l'emozionale agitazione delle divinità subordinate, tipica di Virgilio.

200-5. *sic ... Ioui*: questa straordinaria similitudine spicca nel contesto per varie ragioni. A sorpresa, ma dopo aver preparato la svolta con numerose analogie e allusioni implicite a Roma, Ovidio si rivolge direttamente ad Augusto, per l'unica volta nel poema sino al finale del libro XV. Il nome del principe, apostrofato al vocativo, è inserito con cura all'interno del sintagma *pietas tuorum* (per la cura nella posizione dei nomi propri nella poesia augustea ved. p. es. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, pp. 215 e 236 nt. 2; Orazio, *Carm.* II 1, 14 *et consulenti, Pollio, curiae*; III 29, 3 *cum flore, Maecenas, rosarum*), che sembra quasi proteggerlo dalla minaccia della cospirazione. Il brusco salto temporale dal mito alla politica contemporanea (una mossa esplicita quasi senza paralleli in questo poema: cfr. la nota a 560-1) ha un preciso modello in *Aen.* I 148-53, quando l'azione divina che seda la catastrofica tempesta e salva i Troiani è paragonata all'intervento autorevole di un capo romano che placa i tumulti e le discordie civili. Ovidio recupera il parallelismo virgiliano tra ordine divino e carisma politico, e mette alla prova il lettore che abbia saputo riconoscere, come la maggior parte dei commentatori dell'*Eneide*, Ottaviano quale implicito riferimento della prima, importantissima similitudine del poema di Virgilio. Significative le differenze: la minaccia è una misteriosa cospirazione contro la vita del principe, non un tumulto pubblico come in Virgilio, e l'intervento del governante divino sta per suscitare una catastrofe punitiva e distruggere l'umanità, invece di salvare i suoi protetti riportando l'ordine naturale come in Virgilio. Se quest'ultimo offriva ai lettori un breve riepilogo della transizione dalla crisi repubblicana al nuovo ordine (in cui non vanno sottovalutate le implicazioni di violenza, cfr. D. Quint, «MD» LII 2004, pp. 177-80), Ovidio sembra aggiornare il quadro: complotto e repressione sono le nuove manifestazioni del potere proiettate dall'analogia, già virgiliana, tra *Iuppiter* e il principe di Roma. Ved. anche Solodow 1988, p. 56.

201. *Caesareo*: anche l'incertezza sul referente concreto dell'aggettivo *Caesareus* ha precedenti virgiliani: nella sua prima apparizione nell'*Eneide* (I 286), il nome *Caesar* aveva creato una notoria ambiguità con conseguenze profonde: qual è il termine storico della profezia di Giove, il potere di Giulio Cesare o quello di Ottaviano Augusto? (sulla questione ved. la bibliografia discussa in S.J. Harrison,

«PLLS» IX 1996, pp. 127-33). Non sono i poeti, ma è Augusto stesso, con la sua politica di appropriazione del nome *Caesar*, il responsabile di queste anfibologie. Ovidio riprende l'ambiguità in un contesto ancora più delicato: la possibilità di distinguere tra Cesare padre e Cesare figlio coinvolge ora la distinzione fra una cospirazione avvenuta con successo (l'assassinio del 44 a.C.) e una cospirazione sempre possibile (e di fatto più volte tentata, o adombrata, o inventata per giustificare azioni repressive e preventive), l'idea che anche il nuovo Cesare, proprio mentre si modella sul padre, potrebbe essere vittima di una simile violenza (cfr. Hardie 2002b, pp. 254-5). L'aggettivo *Caesareus* compare qui per la prima volta, forse modellato sulla terminologia greca. L'ablativo *sanguine Caesareo* modifica e impreziosisce un'espressione del linguaggio ufficiale; «estinguere il nome Romano» è usato ad esempio per indicare i progetti rivoluzionari di Catilina (Cicerone, *Catil.* 4, 7; *pro Murena* 80) o la minaccia di un popolo nemico (Livio, VI 2, 2, a proposito dei Volsci).

208. *silentia rupit*: cfr. Lucrezio, IV 583 *taciturna silentia rumpi*.

211-39. La scena in Arcadia è una variazione fosca e criminale sul modello tradizionale della θεοξενία, l'ospitalità semplice ma generosa che viene offerta a un dio o a un eroe che viaggiano in incognito: paragonabile la situazione presentata in V 281 sgg. Gli esempi positivi di questo modello in Ovidio e in altri autori sono analizzati da Hollis 1990, pp. 341-54. Ved. in particolare la storia di Filemone e Bauci nel libro VIII, la storia di *Hyrieus* nel V libro dei *Fasti*, e i frammenti di Callimaco dall'*Ecale* e dalla storia di Eracle e Molorco negli *Aitia*. Tipico ad esempio è l'arrivo dell'ospite al tramonto e la descrizione di una cena povera e di una generosa offerta del poco che si ha, come pure la scelta di svelare solo progressivamente la propria identità, e la piena fiducia reciproca che si instaura: a questi elementi il mito di Liccone contrappone una subdola violenza e l'uso dell'antropofagia come perversione della mensa condivisa.

213. *deus ... sub imagine*: la storia si apre con la metamorfosi di un dio in uomo, si chiude con una metamorfosi di un uomo in animale. Il tema della divinità sotto spoglie umane sarà ricorrente in tutto il poema, così come quella dell'umano che si animalizza, mentre la trasformazione del dio in animale è trattata con maggiore cautela, come se fosse un tema da esorcizzare (cfr. le osservazioni di Heinze 1960 [1919], pp. 384-5, importanti, ma troppo condizionate dalla sua tesi generale sulla «elevatezza» della narrazione epica di Ovidio e sulla legge del genere epico. Heinze minimizza l'impatto delle metamorfosi di Giove nelle storie di Callisto e Europa). Cfr. anche X 155-61.

216-9. *Maenala ... noctem*: l'accentuazione dello scenario arcade ha un effetto ambiguo: l'ambientazione ha aspetti di «primitivismo» nella cultura greca, ma è vero che la poesia pastorale di Virgilio aveva messo in luce anche lati più ameni e luminosi: la focalizzazione del narratore Giove (che è figlio dell'Arcadia, cfr. la nota a II 405-6) su orribili tane di belve accentua la valenza etimologica dei toponimi Menalo (sentito come luogo di follia, in greco *μαίνομαι*) e *Lycaeum* (legato a un epiteto di Zeus o di Apollo basato su *λύκος*, «lupo», scenario assai appropriato per questa storia) e trasfigura l'allusione a Virgilio, *Ecl.* 10, 14-5 *pinifer ... / Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycae*.

222-3. *experiar ... uerum*: la reazione di Licaone è espressa in toni curiosamente (ma tipicamente) intellettualistici: *dubitabilis* non è attestato in altri autori. Il tema del miscredente che rifiuta di accogliere un culto trova ampio sviluppo alla fine del libro III con la storia di Bacco e Penteo. Qui, però, l'atteggiamento del tiranno è in conflitto con la tradizione secondo cui Licaone stesso è l'autore del culto di Zeus Liceo.

226-7. *missi ... resolut*: l'uccisione di un ostaggio è un sacrilegio parallelo e aggiuntivo alla violazione del diritto di ospitalità nei confronti di Giove. Ironicamente per uno che porta un nome lupo e sta per diventare lupo, Licaone sceglie di scannare una vittima che viene da un popolo (dall'Epiro, ai confini settentrionali della Grecia) il cui nome, Molossi, indica anche una famosa razza di cani da difesa, specializzati nella lotta contro i lupi.

232-9. Dopo la punizione del fulmine, ci si aspetterebbe una motivazione divina della metamorfosi di Licaone in lupo, tanto più che Giove è il narratore onnisciente della vicenda: invece, imprevedibilmente, la metamorfosi procede come una sorta di necessità interiore, espressa da una serie di omologie fisiche e morali tra l'uomo e la bestia selvaggia, ed evoca come riferimento le leggende arcadi sul lupo mannaro. L'omissione di riferimenti alla causazione divina della metamorfosi ha l'effetto di sottolineare la crudeltà di Licaone, ma anche di accentuare il mistero e il miracolo che accompagnano la metamorfosi in tutto il seguito del poema. Ved. anche Solodow 1988, pp. 175-6.

233. *exululat*: prima di questo passo *exululo* ricorre solo in senso metaforico, in Cicerone, *Leg.* II 19, in una critica degli eccessi grotteschi del canto contemporaneo. In questo poema, il verbo *ululo* caratterizza spesso pericolosi eccessi del mondo femminile, tra cui il culto delle Menadi.

235. *utitur*: è forse leggermente preferibile a *uertitur* (accolto da Tarrant), perché serve a mettere a fuoco l'idea che Licaone usi le

nuove capacità nel senso dettato dalla sua innata ferocia, cfr., p. es., XII 562 *uiribus usus auis*.

236-8. *uillos ... uultus*: l'abbondanza di vocali -u- e di semivocali v- (pronunciate in latino come u- di uomo, cfr. *uagire* «fare ua», di neonati) fa pensare a una mimesi obliqua del lamento del lupo che era stato, al v. 233 *exululat*, il punto di svolta della metamorfosi.

237. *lupus ... formae*: la forma naturale del lupo lascerebbe dunque trasparire la permanenza della forma originaria. In questo importante momento del suo poema, in cui l'incredibilità della metamorfosi viene rivelata al lettore, Ovidio riecheggia modelli poetici il cui contesto originario è incompatibile con l'attuale: Lucrezio, IV 87 *sunt igitur iam formarum uestigia certa* («esistono molte figure dell'immagine dei corpi»: la teoria epicurea delle immagini); Virgilio, *Aen.* IV 23 *adgnosco ueteris uestigia flammae* («riconosco i segni dell'antica fiamma»: Didone torna a provare amore dopo lungo tempo). Come nota Pianezzola 1999, p. 37, è notevole che in questa prima metamorfosi individuale e mitologica del poema ci sia una normale metafora, «lupo» come designazione di un certo tipo di uomo, alla base della descrizione metamorfica: nella cultura romana sono comuni formule quali *lupus est homo homini* (Plauto, *Asin.* 493).

238. *canities*: l'aggancio con la canizie di Licaone è offerto dalla formula epica «lupi canuti» o «grigi», cfr. VI 527 e VII 550; Omero, *Il.* X 334.

239. *feritatis imago*: in contrasto con la formula virgiliana *pietatis imago* (*Aen.* VI 405; IX 294; X 824). Per l'uso di un linguaggio politizzato ved. la nota a 198.

241. *Erinyes*: qui l'Erinni è il primitivo demone della discordia (Omero, *Il.* XIX 87; *Od.* XV 234), non la più civilizzata divinità che punisce i delitti familiari.

243. *sic stat sententia*: l'uso di questa espressione fa pensare a decisioni del senato romano, ma è evidente che Giove non ha bisogno di un consenso istituzionale. Tutta la tradizione epica e satirica romana (Ennio, Lucilio, Cicerone, Virgilio: ved. la nota a 163-252) aveva sviluppato analogie e differenze significative tra il concilio divino e il funzionamento del senato romano. In Virgilio, *Aen.* X 6, Giove aveva chiesto agli dèi riuniti: «Perché state cambiando la vostra *sententia*?», riconoscendo quindi all'assemblea una responsabilità e capacità di prendere decisioni in qualche modo paragonabile a quella del senato: cfr. gli usi di *interrogo* 3 e *sententia* 3 in *OLD* (anche se i lettori dell'*Eneide* potevano trarre le loro conseguenze dal parallelo implicito fra Giove e Augusto e dall'importanza attribuita al fato a cui il volere di Giove si allinea). Qui invece Giove, proprio quando dovrebbe chiedere ai «senatori» di pronunciarsi con la loro *sententia*, dice

«questa è la *sententia*», e così, non a caso incidentalmente e in modo quasi scontato, viene svuotato il potere deliberativo del concilio, con una aperta sovversione delle procedure e tradizioni senatorie repubblicane. Sembra quasi di leggere una profezia epica della rappresentazione che Tacito fa del senato sotto i Cesari.

246-9. *est tamen ... terras*: la residua preoccupazione degli dèi mostra ancora una volta il loro rapporto di dominio sull'umanità: il problema della punizione voluta da Giove è che non resterà più nessuno a fare sacrifici agli dèi. Gli anonimi dissenzienti, che comunque esprimono solo un interesse corporativo, non mancano di ironia: il verbo *populor* significa normalmente «mettere a sacco, devastare», ma, data la derivazione da *populus*, si crea un'amara implicazione: far devastare la terra dalle belve, invece che popolarla di uomini. Per la concezione ottimistica che la specie umana è stata diffusa sulla terra dagli dèi come presidio di civiltà cfr. Cicerone, *Senect.* 77; per l'idea che gli dèi dell'Olimpo hanno bisogno degli uomini per ricevere sacrifici, bisogna risalire ad antiche tradizioni greche, cfr. *h. Cer.* 311-2; 353-4, e gli *Uccelli* di Aristofane (cfr. Dunbar 1995, p. 9). Lee 1953, *ad loc.* nota l'effetto di «brusio» dell'intenzionale ripetizione *-tura / ... / -tura ... -turus / tura* (246-9), a cui fa da ripresa, con tono definitivo, il *curae* parentetico di Giove al v. 250. In termini di politica romana, si può richiamare l'idea che è necessario sconfiggere i nemici per poi trasformare i popoli soggetti in popoli tributari, e vedere quindi un'analogia fra sacrificio agli dèi e tributo allo stato romano.

253-312. La posizione del diluvio nel libro I crea un parallelo con quella della catastrofe solare nel libro II: in entrambi i casi il poeta preferisce immagini dinamiche e paradossali di caos e catastrofe rispetto alla costruzione di modelli ordinati della cosmologia allo stato naturale. La collocazione del diluvio all'inizio del lungo poema ha anche un'altra conseguenza interessante: la tradizione epica dell'*Odissea* e dell'*Eneide* rende prevedibile che in un poema eroico l'azione prenda le mosse da una catastrofica tempesta, ma nel poema di Ovidio si va oltre, e si offre una sorta di super-tempesta, un evento cosmico che eclissi il ricordo dei suoi nobili predecessori. Sulla descrizione del diluvio e le sue fonti ved. H. Herter, *Ovidianum Quintum. Das Diluvium bei Ovid und Nonnos*, «ICS» VI 1981, pp. 319-55; G.A. Caduff, *Antike Sintflutsagen*, Göttingen 1986. La struttura narrativa comprende una sequenza dedicata ai fenomeni naturali (262-90) e una all'azione paradossale esercitata dal diluvio sugli esseri viventi (291-312).

256-8. *in fatis ... laboret*: per la memoria totale di Giove, il futuro è qualcosa di cui ricordarsi; per il libro del fato (cfr. Fowler 2000, p.

292) ved. la narrazione di Giove in XV 808-15, dove c'è una chiara allusione a Virgilio; qui Giove sembra aver letto Lucrezio, V 94-6 *tris species tam dissimilis, tria talia texta / una dies dabit exitio, multosque per annos / sustentata ruet moles et machina mundi* («i loro tre aspetti così dissimili, i loro tre tessuti così solidi, un giorno solo sarà sufficiente per distruggerli; dopo essersi sostenuta per tanti anni, crollerà la massa enorme della macchina che forma il nostro mondo»); questo passo è identificato ripetutamente da Ovidio come emblema della sublimità lucreziana: *Am.* I 15, 23-4; *Trist.* II 425-6; Barchiesi 1994, pp. 15-6). Il dio sembra inoltre avere conoscenza della dottrina filosofica, cara agli stoici, della ἐκπύρωσις, la conflagrazione che cancella il mondo per poi farlo ricominciare. In effetti però Giove sta anche anticipando il grandioso episodio mitologico di Fetonte e del flagello del fuoco nel libro II, che Ovidio ha progettato come contraltare a questa storia del diluvio.

264. *Notus*: il nome greco del vento (solo qui nel poema, ma usato molto da Ovidio nei testi elegiaci) è presente spesso nell'epos greco nel significato di «tempesta» (*Lexikon des frühgriechischen Epos* III 16, 1997, col. 438; ved. anche la nota a 57-66 e Gellio, II 22, 14 sul nesso fra *Notus* e il greco νοτιάς, «umidità», cfr. qui *madidis*).

270-4. *nuntia ... ira*: il linguaggio scientifico della trasmissione < dell'umido dalla terra al cielo contrasta volutamente con il contesto mitologico dell'intervento della dea Iride. L'idea che l'arcobaleno «sugge» acque terrestri verso il cielo per alimentare le piogge ha comunque basi nella tradizione popolare romana, come in quella di altre culture (ved., p. es., Plauto, *Curc.* 132; Virgilio, *Geor.* I 373-81, sui segnali che annunciano pioggia). Qui l'arcobaleno funziona come annuncio del disastro, mentre nella Bibbia (*Gen.* 9, 12 sgg. [Vulgata]) ha valore positivo. Oltre al fatto che Iride è fedele messaggera di Giove e Giunone (e associata con quest'ultima in progetti distruttivi e funesti nell'*Eneide*), bisogna considerare che esiste una specifica tradizione che connette l'iride a presagi minacciosi, cfr. Omero, *Il.* XV 547-52 (con effetti negativi su uomini e animali); Livio, XXX 2, 9; XL 21, 12. Naturalmente gli scrittori che si occupano di scienze naturali tendono a sottolineare di più il rapporto tra l'iride e la fine della pioggia (Lucrezio, VI 524 sgg.) o a tracciare dei distinguo (Seneca, *Nat. quaest.* I 8, 7; Plinio, *Nat. Hist.* II 150 e XVIII 353; altro in A. Bonadeo, *Iride: un arco tra mito e natura*, Firenze 2004). C'è una netta opposizione con l'intervento di Iride in XIV 830-9, dove l'arco trasmette dal cielo alla terra un messaggio positivo, di conforto per lo stato romano e di convalida della divinizzazione di Romolo.

275. *auxiliaribus*: fa pensare (cfr. VII 138) all'idea di truppe ausiliarie nell'esercito romano: come i Romani schierano reparti di alleati

a fianco del loro esercito regolare, così Giove mobilita le acque del fratello Nettuno a sostegno delle forze atmosferiche che sono di sua diretta competenza. C'è un paradosso nel fatto che Giove abbia bisogno di aiuto, perciò si può pensare che l'assonanza fra *Iouis* e *iuuat* sia pregnante: i Latini hanno una tradizionale etimologia di Giove da *iuuo* «aiutare, beneficiare», e naturalmente nel contesto questa etimologia subisce una terribile inversione (cfr. Michalopoulos 2001, p. 102).

276-80. *conuocat ... habenas*: il discorso è carico di minaccioso assolutismo, con un crescendo rispetto al «principato» olimpico di Giove: il dio del mare tratta i fiumi come sudditi: *tyrannus* non è quindi un semplice equivalente di re, ma caratterizza i rapporti fra Nettuno e i suoi subalterni. C'è forse un riferimento per contrasto all'intervento pacificatore del Nettuno virgiliano che, con tonalità altrettanto minacciose, interviene a fin di bene, per placare la tempesta che sta per inghiottire Enea (*Aen.* I 124-41), e che era stata scatenata da Eolo (I 52-6). Si noti il valore autoriflessivo di *non est hortamine longo / nunc ... utendum*: non c'è bisogno, come in Virgilio, di una vera e propria concione (cfr. B.W. Boyd, «AJPh» CXI 1990, pp. 82-5), anche perché qui i venti devono scatenarsi secondo la loro natura, non moderarsi. L'uso di *remittite habenas* completa questa connessione, dato che la metafora è comunemente riferita al vento o alle vele piuttosto che ai fiumi.

282. *defrenato ... aequora*: presuppone un'analogia tra fiumi e cavalli: *frenum* è il morso. Il verso comincia con una rara successione di tre spondei, piedi lenti, e poi passa ai dattili, in modo che il ritmo imiti il processo di incremento impetuoso della portata dei fiumi. Il valore di *aequora* è potenziato dall'ambiguità lessicale, dato che *aequor* significa «spazio piano» sia di terra che di mare.

287. *tectaque ... sacris*: la menzione di oggetti e luoghi sacri suscita un dubbio retrospettivo sull'empietà dei mortali che Giove ha deciso di distruggere. Il polisindeto in *-que* esprime la travolgente e dilatante espansione delle acque.

292. *omnia ... ponto*: variazione su un'affascinante formula virgiliana, *Aen.* III 193 *caelum undique et undique pontus*: Virgilio si riferiva però alla comune esperienza soggettiva di un navigante che si inoltra in mare aperto, non a un'alluvione cosmica. Cfr. Seneca retore, *Controuersiae* VII 1, 27. La ripresa di Seneca, *Nat. quaest.* III 27, 13-4, con citazioni testuali dei vv. 272-3, 285, 290, 292, 304, testimonia comunque, nonostante la polemica, l'impressione suscitata dalla visionaria potenza del brano, percepita come unica nel quadro della poesia romana (ved. Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 177-210).

296. *piscem ... ulmo*: allusione piuttosto ironica a una descrizione

lirica del diluvio in Orazio, *Carm.* I 2, 9 *piscium et summa genus haesit ulmo*. Il riferimento a Orazio è ripreso anche ai vv. 302-3 e 304-5 (ved. anche Galinsky 1975, p. 81; Barchiesi 1994, p. 305); in questo secondo caso però si tratta di un passo dell'*Ars poetica*, in cui un artista che dipinga delfini tra i boschi e cinghiali nel mare è citato come esempio per assurdo di trasgressione dei limiti imposti dalle leggi naturali che vincolano a sé la rappresentazione artistica. Si direbbe che Ovidio si sia divertito a inventare un mondo immaginario in cui quella trasgressione diventa legge (ved. al v. 309 *licentia* con relativa nota), e a smascherare una contraddizione fra Orazio lirico e Orazio teorico del buon gusto realistico.

299-300. *graciles ... phocae*: il paradosso trionfa nell'immagine di foche e delfini che si insediano tra pascoli e alberi: la topografia del mito di Deucalione, con la Focide e l'area sacra di Delfi come luoghi di rigenerazione della specie umana (vv. 313-37), è una continuazione di questo paradosso (*Phocis, phocae; Delphi, delphines*: cfr. Ahl 1985, pp. 101-2, 106). Questi animali sono importanti nella storia della figura poetica dell'*ἀδύνατον*, non solo in Orazio (ved. la nota a 296), ma anche in Licofrone, 84-5.

301-2. *mirantur ... Nereides*: tradizionalmente le ninfe marine dovrebbero scrutare meravigliate le prime navi che solcano il mare coi remi, cfr. Catullo 64, 14-8, ma qui il loro stupore è ben più giustificato.

304-5. *lupus ... tigres*: la confusione tra animali feroci e prede allude a un motivo tipico dell'età dell'oro, la cosiddetta «pace tra gli animali» (cfr. V. Buchheit, *Tierfriede in der Antike*, «WJ» N.F. XII 1986, pp. 143-67): qui però la convivenza pacifica è causata da un immane disastro ambientale. Per l'immagine in contesti di età aurea e in stile profetico ved. Virgilio, *Ecl.* 4, 22; Orazio, *Epod.* 16, 33-4; e cfr. *Oracula Sibyllina* III 788-90.

307. *quaesitisque ... possit*: il verso ricorda, in modo volutamente impertinente, il modello dell'esilio dei Troiani per mare: Virgilio, *Aen.* III 7 *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur* («incerti dove portino i fatti, dove si debba sostare»).

309. *licentia*: è parola importante nel mondo poetico di Ovidio; la libertà sfrenata e senza legge del diluvio fa tutt'uno con l'irrefrenabile fantasia del poeta che ha saputo immaginarlo e rappresentarlo in modo spettacolare. Il nostro concetto di «licenza poetica» è un derivato inespressivo e indebolito della indisciplinata poetica teorizzata da Ovidio in *Am.* III 12, 41-2 *exit in immensum fecunda licentia uatum / obligat historica nec sua uerba fide* («spazia senza misura la libertà creativa dei poeti, e non vincola le sue parole al rispetto della verità storica»; si noti l'uso di *immensum*, da confrontare qui con *immensa*

licentia). Importanti osservazioni in G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, «MD» II 1979, pp. 101-36.

313-415. *Deucalione e Pirra*. Dopo l'accento misterioso dei vv. 251-2, Deucalione e Pirra vengono introdotti di colpo e in assoluta solitudine. In questa versione del diluvio non si parla dei loro figli e discendenti, né di animali salvati dall'arca (tutti gli esseri viventi tranne l'uomo e, si suppone, i pesci dovranno essere rigenerati dalla terra, cfr. vv. 416-37). In Apollodoro, ad esempio, i figli e discendenti di Deucalione sono importantissimi e vanno a costituire i primi Elleni (I 7, 2-3: l'eroe eponimo Elleno è figlio biologico di Deucalione e Pirra, non uno degli uomini «nati dalle pietre»). In altre versioni però assume importanza l'idea più generica di Deucalione come «nuova origine» di tutta l'umanità dopo il diluvio, cfr., p. es., Columella, X 60-7; Giovenale, I, 81-6; 15, 30, e soprattutto Virgilio, *Geor.* I 60-3 (su cui ved. Frentz 1967, pp. 39-46). Gli elementi sottolineati da Ovidio sono la pietà religiosa della coppia umana sopravvissuta al diluvio, e la durezza e la resistenza della nuova razza che nascerà dalle pietre.

313. *Oetaeis*: è congettura, geograficamente necessaria, di Delrius (in nota a Seneca, *Herc. fur.* 1164) per *Actaeis* della tradizione manoscritta: il Parnaso non confina con l'Attica.

316-7. *mons ... Parnasos*: il Parnaso – montagna delle Muse, non a caso il primo sito geografico a essere descritto in questo poema universale – svolge la funzione del monte Ararat nel diluvio biblico. La sua presenza non si esaurisce nella storia di Deucalione e Pirra; in quanto futura montagna sacra del santuario di Delfi, legata ai culti di Apollo e Dioniso, ricompare nel successivo episodio di Apollo, Pitone e Dafne. La descrizione tradizionale della famosa montagna dalle cime gemelle che svetta oltre le nubi (v. 317) viene straniata dalla nuova contestualizzazione acquatica.

320. *Corycidas nymphas*: le ninfe Coricie prendono il nome da una celebrata caverna del monte Parnaso, il più famoso luogo sacro alle ninfe del mondo greco (Larson 2001, pp. 147 e 234-8). Per la localizzazione delle ninfe Coricie, tra la cima del Parnaso e il sito di Delfi, ved. Pausania, X 32, 7.

321. *tunc*: allude al fatto che non c'erano ancora oracoli di Apollo: sarà appunto l'episodio successivo, il primo dopo il diluvio, a segnare l'inizio dell'oracolo di Apollo a Delfi. L'antica divinità della giustizia Temi ricomparirà in IX 403; 418-9.

325-6. *et superesse ... unam*: la ripetizione collega lo stupore del miracolo alla perfetta corrispondenza tra i due coniugi, anticipando la retorica di Deucalione ai vv. 361-2.

330-42. *nec maris ... omnes*: finalmente Nettuno e i suoi vicari esercitano i poteri di controllo e riequilibrio che Virgilio aveva descritto nell'episodio della tempesta di *Aen.* I 142-56 (ved. anche la nota a 276-80, per la stessa allusione in senso opposto).

331. *mulcet ... profundum*: sulla stilizzazione della descrizione del mare ved. P. Mantovanelli, *Profundus*, Roma 1981, p. 139.

332-8. L'apparizione di Tritone, figura divina che unisce torso umano a coda di pesce, cattura l'attenzione in un poema metamorfico (cfr. II 8-9, dove è associato al mutante dio marino Proteo). Si tratta però di un Tritone che viene assimilato per le sue funzioni a un trombettiere militare romano, e l'incrostazione naturale di porpora sulle spalle suggerisce forse un costume militare.

338. *utroque ... Phoebus*: presuppone l'uso di *Phoebus* per il sole e la polarizzazione fra sol levante e occidente: questa formula è usata più spesso per definire l'estensione del potere o della conquista imperiale, cfr., per la storia del motivo, A.J. Woodman, *Velleius Paterculus. The Tiberian Narrative*, I-II, Cambridge 1977-83, nota a II 126, 3.

344-5. *flumina ... undis*: come già al v. 292, Ovidio gioca su formule virgiliane che descrivono in modo memorabile la normale percezione dell'orizzonte da parte di un navigante, e le spiazza riferendole a questa unica, irripetibile esperienza di metamorfosi del paesaggio; cfr. Virgilio, *Aen.* III 205-6; 521-3. Importante anche il parallelo con *Ecl.* 6, 39 *incipiant silvae cum primum surgere*, che tratta in realtà della creazione originaria (cfr. *Met.* I 44), ma è seguito contestualmente al v. 41 da un riferimento al nostro mito, *hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna*. L'enumerazione degli aspetti visivi è impressionistica, asistemica, e il disordine è accentuato, se si accetta la congettura *iuga* di Slater per *loca* dei codici; l'espunzione del v. 344 proposta da Riese e Tarrant priverebbe il testo di una significativa eco virgiliana.

350-1. *Deucalion ... superstes*: in una situazione che mostra penosamente (per *lacrimis ... adfatur obortis* cfr. Virgilio, *Aen.* III 492) la grande differenza tra uomini e dèi, Deucalion apostrofa la sorella come potrebbe fare Giove con Giunone (cfr. Virgilio, *Aen.* I 47; Ovidio, *Met.* III 265-6), «sorella, moglie». I due in realtà, come sarà chiarito al v. 390, sono primi cugini, figli lui di Prometeo, lei del meno celebrato fratello Epimeteo. Questi due unici superstiti sono fra loro uniti da un doppio legame che però sottostà alla limitazione, che è umana e non divina, dell'incesto: il matrimonio tra cugini può essere accettato, ma non è una tipologia normale di matrimonio, e Pirra è ormai tutto ciò che resta della famiglia di suo marito (con variazione ironica sulla formula patetica di Omero, *Il.* VI 429-30).

359-60. *sola ... consolante*: l'accostamento dei due termini crea un effetto patetico: per la storia di questo tipo di gioco di parole in poesia latina ved. O'Hara 1996, p. 147; Ahl 1985, p. 119.

361-2. *quoque ... haberet*: la ripetizione con parallelismo metrico (cfr. vv. 325-6) crea un effetto di «coppia perfetta» che sarà ripreso e stravolto nello stile ecoico che caratterizza l'episodio della «coppia impossibile» di Eco e Narciso (cfr. III 391-2).

363-4. *populos ... terrae*: così, implicitamente, Deucalione attribuisce a suo padre Prometeo la genesi della ormai estinta umanità primigenia; una testimonianza a favore della seconda alternativa presentata ai vv. 79-88, che già sospettavamo essere la più adeguata a questo poema mitologico. Ovidio crea un forte parallelismo tra la genesi «dal fango» (Prometeo) e quella «dalle pietre» (Deucalione). Rivisitando l'arte di Prometeo, Deucalione accentua l'elemento spirituale parlando di «anima» infusa nella terra, mentre evita l'acqua (forse un tema troppo penoso per un reduce dal diluvio). La sua versione riguardo all'invenzione paterna è presumibilmente destinata a essere autorevole, ora che il diluvio ha cancellato ogni altro testimone umano.

366. *hominumque exempla*: un famoso esempio di arguzia di Ovidio: i due superstiti risulteranno esemplari per la loro *pietas* e mitezza (cfr. v. 252; il termine *exemplum* e l'idea di esemplarità morale sono del resto tipici della comunicazione politica nell'epoca del principato augusteo), ma qui il senso contestuale è «campioni della specie uomo, esemplari di razza estinta».

369. *Cephisidas undas*: la menzione del Cefiso sottintende un raffinato problema antiquario, volutamente accennato e implicitamente risolto da Ovidio (cfr. Bömer, *ad loc.*): la purificazione avviene verosimilmente alla fonte Castalia presso Delfi, non in Beozia nel fiume Cefiso; c'era tuttavia una tradizione secondo cui Castalia era collegata al Cefiso, cfr. Pausania, X 8, 10.

376. *gelidoque*: dopo il dettaglio bizzarro del muschio, indica non la qualità normale della pietra, ma il suo essere stata immersa nelle acque.

379-80. *Themi ... rebus*: Temi non è solo divinità oracolare ma anche madre di Prometeo. Anderson 1996, *ad loc.* considera «comicamente ingenua» l'incertezza dei due sposi su come ridare origine alla razza umana, ma anche la procreazione avrebbe avuto i suoi limiti in un caso così estremo.

382. *uelate caput*: la pratica di velare il capo (cfr. v. 398) è importante nei rituali greci e a Roma è considerata distintiva di quel filone del culto statale che i Romani chiamano *Graeco ritu*, «alla greca». Le cinture allentate sono tipiche dei rituali religiosi e magici, cfr. Servio, *ad Aen.* IV 518 *in sacris nihil solet esse religatum*.

383. *ossaque*: viene presupposta la formula greca «ossa della terra», per indicare le pietre (attestata solo in un frammento drammatico di Cherilo, *TGF* 2, ma apparentata con la tradizione indoeuropea del cosiddetto *kenning*, cfr. l'apparato di Snell, *ad loc.*). Il famoso oracolo «baciare la madre», che era stato interpretato da Bruto come «baciare la terra natale» (Livio, I 56), era certo familiare a qualsiasi lettore romano di Ovidio.

384. *rumpitque silentia uoce*: il nesso poetico *rumpere silentia* (Lucrezio, IV 583; Virgilio, *Aen.* X 63-4) è intensificato dal contesto: indica la cessazione del silenzio rituale, silenzio che era obbligatorio di fronte a un oracolo, ma implica anche che questa è l'unica voce umana che sia possibile udire, al momento, nell'universo.

385-7. *iussisque ... umbras*: la preoccupazione di Pirra è ancora più allarmante se si considera che sua madre era un archetipo femminile assai scomodo, Pandora.

388. *caecisque ... latebris*: in Lucrezio indica la difficoltà che deve essere superata dalla ricerca razionale (I 408), mentre qui si tratta del mistero della volontà divina.

390. *Promethides ... Epimethida*: i due patronimici sono unici nella poesia latina e il loro accostamento sottolinea che Deucalione è figlio di colui che «pensa in anticipo», mentre Pirra (che ha appena dato prova di incertezza) di colui che «pensa dopo».

395. *Titania*: allude al nonno di Pirra, il titano Giapeto.

400. *quis ... uetustas*: la formula è ambigua e invita a riflettere sul rapporto tra fiducia e credulità da parte del lettore, e tra finzione e ricerca delle cause da parte dell'autore (su questa problematica in Ovidio cfr. Myers 1994, *passim*; Barchiesi 1994, pp. 169-225). La *uetustas* potrebbe essere l'antichità del fatto (cfr. Cicerone, *Diu.* I 34 *si auctoritatem habet uetustatis*; Quintiliano, XII 4 *uetustatis fide tuta*) o quella della tradizione che lo accredita; la figura stessa del testimone, *testis*, è gravata da una notevole dose di sospetto nella cultura e nel diritto romano (cfr. *Fasti* IV 203-4). L'alone di incredulità (cfr. Giove al v. 252 *origine mira*) riguarda qui proprio la storia da cui trae origine e carattere il genere umano a cui «noi», i lettori della storia, apparteniamo insieme al narratore. Trasponendo la storia dalla tradizione greca, Ovidio deve rinunciare anche al nesso di analogia linguistica che le garantisce qualche autorità, la somiglianza fra il greco *λαῖες*, *λαός* «gente» e *λαῖας* «sasso», e propone alla fine un sillogismo di tipo morale: duri e resistenti come siamo, siamo noi la prova del nostro venire dalle pietre. Viene emarginato il termine *lapides* che era tipico di versioni latine del motivo, in cui almeno veniva evocata, facilitando il lavoro associativo del lettore, la matrice greca *λαῖας* (ved. la nota a 414-5). Il confronto con la mitografia greca (specialmente

Apollodoro, I 7, 2-3) mostra la differenza di interesse con cui Ovidio guarda a questa tradizione: qui viene rilevata solo la generica comparata di una nuova specie umana, mentre gli scrittori greci insistono sulla specifica genealogia di Deucalione, che ha enorme importanza per la costruzione di un'identità etnica *ellenica* (ved. J. Hall, *Ethnic identity in Greek antiquity*, Cambridge 1997, pp. 48-9).

401-15. In modo appropriato, la nuova creazione dell'uomo va a costituire il primo esempio nel poema di una tecnica ricorrente, la descrizione per gradi del processo metamorfico; significativo quindi che proprio qui Ovidio usi la similitudine per sottolineare il parallelismo tra metamorfosi naturale e arte figurativa. Il *tertium comparationis* inespresso è l'arte verbale del poeta, che opera al confine tra natura e arte e lo trasforma.

404-6. *uideri ... signis*: la comparazione rimette in gioco uno dei temi conduttori del poema, quello della competizione e collaborazione tra arte e natura. L'aggettivo *rudis* suggerisce un parallelo con la natura prima della creazione al v. 7, dove Ovidio stabiliva un parallelo fra cosmogonia e creazione artistica. Dato il rapporto istituito da Deucalione con la prima creazione dell'uomo a opera di Prometeo, è interessante il passaggio da un'analogia con l'arte plastica a una con la scultura in marmo: nel concetto antico di evoluzione dell'arte, la terracotta è più antica e primitiva della statuaria in marmo, ed è spesso associata a una sorta di *pietas* originaria e pre-moderna (ved. la nota a 82-3). Forse la nuova creazione dell'uomo è più moderna e meno pia della precedente?

406. *exacta*: per l'uso di *exactus* ved. Properzio, III 1, 8; 9, 10; 21, 29-33.

412. *faciem traxere*: ricorda Virgilio, *Aen.* VIII 192.

414-5. *genus ... nati*: l'episodio si conclude con l'allusione a un'etimologia greca che sembrerebbe indispensabile alla logica del discorso, ma non può essere resa in latino. Per la derivazione del greco λαός «popolo» da λίᾱς «sasso» ved. la nota a 400, e attestazioni greche come Esiodo, fr. 234 M. – W.; Pindaro, *Ol.* 9, 43 sgg.; soprattutto, Callimaco, fr. 496 Pfeiffer (con apparato *ad loc.*); Apollodoro, I 48, 7 (altro in Michalopoulos 2001, pp. 84-5). Ovidio presuppone due importanti sviluppi latini di questo modello, Lucrezio, V 925-6 *at genus humanum multo fuit illud in aruis / durius, ut decuit, tellus quod dura creasset* («viveva allora nelle campagne una razza d'uomini molto più dura, come dovevano esserlo creature uscite dalla dura terra»), e Virgilio, *Geor.* I 61-3 *quo tempore primum / Deucalion uacuum lapides iactavit in orbem, / unde homines nati, durum genus* («non appena

Deucalione scagliò le pietre nel mondo vuoto, e da esse nacquero gli uomini, stirpe dura», con O'Hara 1996, p. 255; cfr. *Geor.* II 341 *terrea progenies duris caput extulit aruis*; «la razza terrestre levò il capo dai maggesi duri»; Ovidio, *Am.* II 14, 12 *lapides*). Ovidio, come spesso accade, si pone fra Lucrezio, che demitizza la tradizione, e Virgilio, che la rimitologizza.

416-51. Un breve *excursus* di sapore didascalico sulla generazione < spontanea e polimorfa seguita al diluvio conduce a una ripresa del filo conduttore mitologico, con il mito di Apollo e Dafne. Nella concezione greco-latina, nessun animale sopravvive sull'arca, e le forme di vita diverse dall'uomo vengono rigenerate dalla terra con l'aiuto di sole e umidità. Per l'evolversi di un dibattito filosofico sul tema della generazione ved., p. es., Lucrezio, V 783 sgg.; 801 sgg.; 916 sgg.; Diodoro, I 7, 3 sg. (cfr. W. Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Basel 1959, pp. 34-8; 117-9; F. Lämmli, *Vom Kaos zum Kosmos*, I, Basel 1962, p. 84 sgg.): l'idea è accolta in tutte le maggiori teorie antiche sull'evoluzione, e non sarà totalmente sradicata fino alla biologia del XIX secolo. La generazione dalla terra doveva avere un ruolo cruciale nell'epica di Empedocle, con impressionanti descrizioni di sperimentazioni e misture che cedono il passo l'una all'altra: prima membra isolate e vaganti (fr. 57 D. - K.), poi combinazioni mostruose e complesse (fr. 61), poi «lamentevoli» figure abbozzate ma non finite, generate nella terra dall'interazione di umidità e fuoco (fr. 62), infine l'epoca presente con la sua generazione da creatura vivente a creatura vivente (cfr. Martin - Primavesi 1999, pp. 55-7; ulteriori chiarimenti in D. Sedley, *Lucretius and the new Empedocles*, «LICS» II 2003; Id., in A. Pierris [ed.], *The Empedoclean Cosmos: structure, process and the question of cyclicity*, Patrasso [in corso di stampa]). D'altra parte l'uso di *discors concordia* al v. 433 può richiamare solo molto vagamente la concezione empedoclea dell'alternanza di Amore e Discordia, e il suo modello oraziano non è necessariamente dipendente da Empedocle (cfr. Eraclito, B51 D. - K.). L'idea che acqua e fuoco siano opposti naturali è generica, cfr. Lucrezio, I 759-62 e non ha basi specifiche in Empedocle; Lucrezio insiste soprattutto sull'unione tra calore primigenio della terra e acqua come origine della generazione spontanea (cfr. V 797-800). Ovidio sembra affascinato da questa tradizione epico-scientifica, ma non ne riprende la coerenza teorica e ne riduce le proporzioni, associandola con un momento di passaggio della sua narrazione mitologica, e con l'esempio per definizione esotico e paradossale (cfr. Diodoro, I 10) della terra nilotica. Come Diodoro (cfr. G. Vlastos, *On the prehistory in Diodorus*, «AJPh» LXVII 1946, pp. 51-9), Ovidio opera, si presume,

una sintesi eclettica di elementi. Il paragone con l'Egitto era stato invocato da Virgilio a proposito della generazione spontanea delle api, cfr. *Geor.* IV 287 sgg.; per una trattazione poetica dell'inondazione del Nilo cfr. Lucrezio, VI 712-37. Sembra evidente, comunque, un richiamo alla *novitas mundi* di Lucrezio, V 772 sgg., in particolare 797-924 (ved. il commento di Campbell 2003, pp. 60-98; Id., «Zoogony and Evolution», in M.R. Wright [ed.], *Reason and necessity: Essays on Plato's Timaeus*, London 2000). Significativi richiami a Lucrezio, ma anche modifiche, sono presenti nel paragone tra origine degli animali e fenomeni di generazione spontanea occasionale, nell'uso di *semina rerum* (cfr. la nota a 419), nell'insistenza sul rapporto fra calore e umidità, e nell'interesse per la genesi di esseri ibridi e mostruosi, che comunque Lucrezio accetta solo in parte e sottopone a filtro critico; lucreziano anche il trapasso tra descrizione e lunga similitudine analogica, caratterizzata da esuberanza espressiva e «tumultuosi enjambements» (Galasso 2000, p. 777). È importante sottolineare che alla fine di questo *tour de force* Lucrezio si riferisce (V 925-6) alla natura «dura» dell'uomo primitivo spuntato dalla terra, cioè esattamente il modello a cui allude il finale della sezione precedente in Ovidio (cfr. la nota a 414-5); inoltre in questo brano del libro V, Lucrezio non aveva insistito in modo particolare su una matrice atomistica della generazione spontanea (cfr. Campbell 2003, p. 62, anche per gli altri riferimenti al fenomeno nel poema di Lucrezio). Non va comunque dimenticato che la generazione spontanea (v. 417 *sponte sua peperit*) è un'idea comune a tutta la filosofia e la scienza naturale greca, con poche eccezioni; cfr. J.H. Waszink, *La création des animaux dans Lucrèce*, «Revue belge de philologie et d'histoire» XLII 1964, pp. 49-56; W.K.C. Guthrie, *In the beginning*, London 1957; P.H. Schrijvers, *La pensée de Lucrèce sur l'origine de la vie*, «Mnemosyne» XXVII 1974, pp. 245-61; P. Louis, *La génération spontanée chez Aristote*, «Revue des synthèses» LXXXIX 1968, pp. 297-8; S. Blundell, *The origins of civilization in Greek and Roman thought*, London 1986 (con bibliografia).

419. *semina rerum*: cfr. la nota a 9; si noti però che nel diretto modello lucreziano *nam quod multa fuere in terris semina rerum* («vi furono sulla terra numerosi germi diversi»; V 916) non sembra trattarsi di atomi (cfr. la nota precedente). Per l'idea di «uteri» ed «embrioni» nella terra cfr. Campbell 2003, pp. 75-7.

422. *septemfluvius*: è stato coniato, forse da Ovidio, su un aggettivo poetico come ἑπτάρ(ρ)οος, riferito al Nilo da Eschilo (frr. 193, 2; 300, 2 Radt); -*geminus* già in Catullo, 11, 7; Virgilio, *Aen.* VI 800.

426-7. *perfecta ... coepta*: la sequenza tramandata *modo coepta ...*

imperfecta è difficile da spiegare, dato che la differenza tra «appena iniziato» e «non finito» non è abbastanza chiara, e si lega male con le determinazioni *per ipsum nascendi spatium* e *suis trunca numeris*: a favore di *perfecta ... modo coepta* è stato fatto valere (da Hartman, Lee 1953, *ad loc.*, e Tarrant 2004) il parallelo con Diodoro, I 10, 7, in cui si distinguono animalletti prodotti dal limo, alcuni completamente formati, altri formati solo a metà e uniti alla terra.

433. *discors concordia*: deriva da Orazio, *Ep.* I 12, 19 *rerum concordia discors*, dove i commentatori vedono un riferimento a Empedocle nominato al verso seguente, ma il contesto è eclettico (ved. la nota a 416-51, e per *temperies* cfr. la nota a 45-51): cfr. Lucano, I 98; Manilio, I 142 *discordia concors*; Seneca, *Nat. quaest.* VII 27, 4 *tota haec mundi concordia ex discordibus constat*.

439-40. *genuit ... eras*: Ovidio varia con arguzia il tema mitico del «mostro mai visto prima»: la gente trova Pitone terribile – come faremmo noi – per la sua inaudita mostruosità: ma quella gente è altrettanto «nuova», e ha ben poca esperienza del mondo, essendo anch'essa postdiluviana. Il monte su cui si stende la grandezza iperbolica di Pitone è il Parnaso (ved. v. 317, cfr. v. 467). Sulla tradizione mitologica ved. J. Fontenrose, *Pythou*, Berkeley-Los Angeles 1959.

441. *arquitenens*: è usato per Apollo sin da Nevio, *Bellum Poenicum* fr. 20, 1 Strzlecki, ed è chiaro che Ovidio desidera un effetto solenne proprio per valorizzare la sua scelta di una modernità elegiaca nel seguito dell'episodio.

445-51. *neue ... Phoebus*: Ovidio pone al lettore una serie di quesiti dotti in stile alessandrino. Premesso che Apollo uccise Pitone quando era molto giovane, persino bambino e che questa fu l'origine dei giochi delfici, si sa anche che Dafne fu il suo primo amore e che da Dafne (ma esistevano ovviamente altre versioni) derivò il primo alloro, ne deriva la domanda: di cosa era fatta la corona usata da Apollo dopo aver ucciso Pitone, visto che storicamente la corona dei giochi pitici è di lauro della valle di Tempe? *Nondum laurus erat ...* Per esempi specifici in cui poeti ellenistici analizzano la storia dei giochi in termini simili ved. soprattutto Callimaco, *SH* 265, 5-9; Nicandro, *Alexipharmaca* 604-6; Euforione, fr. 84 Powell (in riferimento a cambiamenti di ghirlande per i giochi istmici e nemei, con la dotta nota di A.S. Hollis, «ZPE» CXII 1996, pp. 69-73). Callimaco è comunque fra gli autori che non accettano l'idea che l'alloro non esistesse prima del mito di Dafne (cfr. fr. 86-9 Pfeiffer); altri (p. es. Nicandro, *Alexipharmaca* 198-200) ipotizzano una pianta simile ma non uguale all'alloro. È chiaro inoltre che per Ovidio l'alloro riveste un significato politico-nazionale, forse estraneo ai poeti alessandrini. La scelta della quercia come corona alternativa e precedente al lauro rientra probabilmente in que-

sta dimensione romana (cfr. Hollis, *art. cit.*): la quercia ritorna alla fine dell'episodio, ai vv. 562-3, in contesto di politica romana (ved. nota *ad loc.*). Comunque, non è del tutto escluso che già scrittori ellenistici avessero utilizzato in modo simile il mito di Dafne: i Seleucidi avevano fatto di Dafne presso la loro capitale Antiochia sull'Oronte una sorta di parco a tema del culto apollineo, e vi avevano localizzato il sito originario del mito (cfr. Larson 2001, p. 211): un approfondimento dei legami fra l'ideologia augustea e la cultura religiosa e dinastica dei Seleucidi, su cui le fonti letterarie sono scarse ma quelle materiali in crescita, potrebbe ancora portare a risultati interessanti. Euforione, poeta già citato in relazione all'eziologia dei giochi, terminò la sua carriera come letterato di corte ad Antiochia.

446. *sacros ... ludos*: i giochi pitici si tenevano a Delfi ogni quattro anni sin dal VI secolo a.C.: c'è un brusco passaggio dalle origini mitiche alla cronologia erudita della Grecia classica. Su questo tipo di richiami cronologici e sulla loro funzione ved. Feeney 1999, p. 21.

452-567. *Apollo e Dafne*. L'alloro, pianta il cui nome è femminile sia in greco che in latino (δάφνη, *laurus*) è associata ad Apollo e al suo culto delfico (*b. Ap.* 396; Lucrezio, VI 154 *Phoebe Delphica laurus*; Virgilio, *Ecl.* 7, 62; 3, 62 sg.; *Geor.* II 18; Nisbet – Rudd 2004, a Orazio, *Carm.* III 30, 15-6): questo racconto è una eziologia della sua origine e del suo collegamento al dio. L'episodio ha grande rilievo: è la prima storia che ha per tema il desiderio erotico (ved. le note a 5-88 e a 452) e funziona da introduzione a una lunga serie di storie di predazione sessuale degli dèi, filone dominante nei libri I e II, ma presente anche nel resto del poema. La fortuna figurativa dell'episodio è straordinaria, soprattutto in pittura e scultura fra Rinascimento e Rococò (ammirevole l'analisi di Barkan 1986, pp. 85; 225-6, e *passim*): si tratta di una delle poche storie che abbiano dato spunto a immagini di metamorfosi vera e propria, con una Dafne in transizione tra forma umana e vegetale. Per le testimonianze artistiche antiche, in cui è meno netto l'interesse per la trasformazione vera e propria, ved. O. Palagia, in *LIMC* III 1986, pp. 344-8. La posizione strutturale di questo racconto serve a mettere in evidenza una serie di temi e di tecniche che sono di grande importanza per tutta l'arte di Ovidio. Si tratta soprattutto di vivaci contrasti, fra serietà e frivolezza, fra partecipazione e ironia, fra greco e romano, fra religione e individualismo, fra senso morale e crudeltà; fra natura e arte. L'importanza del mito nella struttura del poema consiste anche nel fatto che si tratta della prima anomalia rispetto alla sequenza tipica e prevedibile di un manuale o di un poema genealogico (ved. J. Farrell, *Ovid the mythographer*, in corso di stampa): le storie di Licaone e Deucalione avreb-

bero avuto invece piena giustificazione come seguito alla trattazione delle origini (ved. le note a 163-239 e a 400), e Dafne (questo è anzi un tema centrale della sua vicenda) non ha figli o discendenti; ved. anche la nota a 481-2. La posizione di Dafne nel racconto è importante anche come prima rappresentante di una categoria del culto e della tradizione mitica molto presente in Ovidio, le ninfe: a lei seguiranno nel corso dei due primi libri le figure celebri di Siringa, Io, Callisto, e altre. Ovidio seleziona queste storie nel grande bacino della tradizione greca tenendo d'occhio un filo conduttore, quello della libidine degli dèi, mentre mostra meno interesse per tematiche culturali, eziologiche o genealogiche, che di solito stanno molto a cuore agli scrittori greci. Le linee principali della storia sono tradizionali prima di Ovidio; il dio Apollo sconfigge il mostro Pitone, e stabilisce il suo protettorato sull'area di Delfi, gettando le basi del più grande santuario apollineo di Grecia, «ombelico del mondo» (cfr. XV 630-1). Lo stesso dio perseguita la ninfa Dafne (nome della pianta detta dai Latini *laurus*), che protegge la sua verginità sino a farsi trasformare in un lauro, pianta che da quel momento sarà sacra ad Apollo. Tuttavia il collegamento fra le due storie, e in particolare l'enfasi sull'aspetto erotico più che sulla lotta con Pitone e sulla fondazione del culto e dell'oracolo, sono di certo da attribuire a scelte originali di Ovidio. La localizzazione geografica della storia di Dafne pone problemi e sembra che Ovidio abbia forzato il rapporto tra le due vicende. Il più antico testo greco sulle origini di Apollo e del suo culto, l'*Inno omerico ad Apollo*, può aver dato spunto all'innovazione di Ovidio (cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 116 e 124; per altre osservazioni su modelli innici nell'episodio, J. Wills, «MD» XXIV 1990, pp. 143-56). Il poeta arcaico si era chiesto, dopo aver enumerato in breve varie storie erotiche del giovane dio, se fosse opportuno trattarne, oppure passare al canto su Delfi e Pitone, optando decisamente per la seconda soluzione. Ovidio rovescia questa scelta, comprimendo lo spazio riservato alla lotta, e privilegiando l'eros; il legame con il culto delfico torna in scena solo nel brusco finale, in cui la persecuzione subita dalla vergine viene incorporata nell'attributo sacro del lauro. Un ulteriore guizzo originale sta nel collegare la funzione religiosa dell'alloro delfico con quella politico-religiosa della stessa pianta nella Roma contemporanea (cfr. la nota a 562-3). Non è del tutto chiaro se la metamorfosi in lauro sia collegabile ai precetti empedoclei, secondo cui c'è una sorta di primato dell'alloro fra le piante in cui uno spirito si può reincarnare, e di questa pianta va rispettata la purezza (cfr. Empedocle, fr. 127 D. – K. = 131 Wright, e 140 D. – K. = 140 Wright); si tratterebbe in ogni caso di un rapporto differenziale, dato che la metamorfosi «eziologica» di Dafne è ben lungi dall'es-

sere una metempsicosi di tipo empedocleo, e visto anche che Empedocle non sta certamente predicando in favore del culto tradizionale di Apollo (cfr. Wright 1981, pp. 289 e 291; Martin – Primavesi 1999, p. 64 e nt. 2) o della pratica della «dafnefagia» profetica. D'altra parte Ovidio in tutta la storia evita qualsiasi riferimento esplicito all'altra notoria associazione del lauro, anch'essa collegata con il culto di Apollo, e cioè la sua specializzazione come arbusto dei poeti (cfr. Esiodo, *Theog.* 30-1 con le note di West 1966, pp. 164-5). Il mito di Dafne appartiene a una tipologia di metamorfosi attestata ben di rado prima dell'età ellenistica, in cui la storia termina nella trasformazione di un personaggio amato da un dio in un tipo di pianta: qui e più sotto nel caso di Siringa, l'esito è connesso con la protezione della verginità, mentre in quello di Giacinto, con la commemorazione di un amore felice (cfr. Forbes Irving 1990, pp. 261-3; Lightfoot 1999, p. 241 sg.). Una versione in prosa della storia era stata offerta da Partenio al poeta elegiaco Cornelio Gallo perché se ne servisse «nella sua poesia epica ed elegiaca» (*Erotikà Pathemata* 15; indi Pausania, VIII 20, 2-4; sul complesso delle fonti ved. P.E. Knox, *In pursuit of Daphne*, «TAPhA» CXX 1990, pp. 183-203). La versione di Partenio è diversa, per localizzazione e svolgimento, e a sua volta presuppone modelli in prosa (Filarco) e poesia elegiaca (il misterioso Diodoro di Elea): cfr. Lightfoot 1999, pp. 471-5. L'elemento che più differenzia le tradizioni alternative è la localizzazione, un fattore che ha ovviamente in Ovidio un significato diverso rispetto ad autori greci che operano in una prospettiva eziologica. Riassumendo, la versione più diffusa colloca Dafne in Arcadia e ne fa la figlia del fiume Ladone e della Terra. Inseguita da Apollo, Dafne prega la madre Terra per evitare lo stupro (cfr. la nota a 544-7), viene ingoiata dalla terra, e dalla terra nasce una pianta di lauro come consolazione per Apollo. La versione di Partenio è meno interessata a Dafne e offre un ruolo marginale all'eroina; inoltre la storia viene collocata in Laconia, nel Peloponneso, dove altre fonti stabiliscono un collegamento con l'istituzione di un oracolo (cfr. F. Williams, «PLLS» III 1981, pp. 253-4). La versione di Ovidio si distacca: Dafne è ripetutamente presentata come la figlia del fiume tessalico Peneo (vv. 452, 472, 504, 525) e la fuga è quindi collocata in Tessaglia. Ovidio si collega così alle origini dell'oracolo delfico, dato che esisteva un nesso fra il culto di Apollo a Delfi e il lauro della valle di Tempe in Tessaglia, e prepara anche lo spunto per la storia di Io (cfr. la nota a 568-82). Il rapporto di Dafne con il padre è centrale in tutta la storia, come lo sarà quello di Io con Inaco e di Fetonte con il Sole nelle due storie seguenti, mentre non esistono altre attestazioni esplicite in letteratura e pochissime nell'arte figurativa (cfr. Knox, *art. cit.*, p. 195); viceversa la ma-

dre in Ovidio non ha un ruolo ben preciso, se si prescinde dalla difficile questione della cosiddetta doppia redazione dei vv. 544-7 (su cui ved. nota). Il rapporto con il lauro delfico comporta una decisa deviazione rispetto all'autorevole modello degli *Atia* di Callimaco (fr. 86-9 Pfeiffer, cfr. la nota a 445-51). Sull'importanza del Peneo e della sua regione nei miti apollinei e in Callimaco cfr. W.H. Mineur (ed.), *Callimachus. Hymn to Delos*, Leiden 1984, p. 133. Per riferimenti generali sul mito ved. Forbes Irving 1990, pp. 261-3; Larson 2001, pp. 156-7, 165; sugli aspetti letterari, H. Herter, «Daphne und Io in Ovids Metamorphosen», in H. Zehnacker – G. Hentz (edd.), *Homages R. Schilling*, Paris 1983, pp. 315-35; Bretzigheimer 1994, pp. 508-24; sulla ricezione, Y. Giraud, *La fable de Daphné*, Ginevra 1968.

452. *Primus amor*: la scelta di Dafne come «primo amore» non è del tutto ovvia: il primo amore di Apollo potrebbe essere Cirene, in alcune fonti nipote del Peneo, cfr. Esiodo, fr. 215 M. – W.; Pindaro, *Pyth.* 9, 39-41; L. Woodbury, *Apollo's first love*, «TAPhA» CIII 1972, pp. 562-73. Inoltre Apollo, tra le divinità maschili, non è il più attivo nei confronti delle donne: le trattazioni mitologiche danno molto più spazio alle gesta erotiche di Zeus e Posidone. L'introduzione dell'amore e del dio Amore nell'opera epica di Ovidio provoca un forte sussulto: da un lato, Eros è stato sorprendentemente escluso dalla cosmogonia (cfr. la nota a 5-88); dall'altro, il poeta Ovidio è famoso sinora esclusivamente come autore di elegie a tema amoroso; cfr. W.S.M. Nicoll, *Cupid, Apollo and Daphne* (Ovid., Met. 1, 452 ff.), «CQ» XXX 1980, pp. 174-82. Il passaggio da una cosmogonia comprendente il mito di Deucalione a una serie di storie sugli amori degli dèi ha un modello nell'opera poetica di Esiodo – con la *Teogonia* seguita da un poema sulle genealogie eroiche, il *Catalogo delle donne* – e nella sesta egloga di Virgilio (ved. anche la nota a 5-88). L'episodio è fondamentale per una lettura delle *Metamorfosi* come poema in cui il codice epico e quello elegiaco si confrontano in modo dinamico e dialettico (ved. soprattutto Fränkel 1945, p. 78; Nicoll, *Cupid* cit. e Hinds 1987, *passim*). Notevole soprattutto il fatto che Cupido, dio della poesia amorosa e primo ispiratore degli *Amores* di Ovidio, trionfi su Apollo che si presenta come un rappresentante dell'epica eroica, sia per il trionfo su Pitone, sia per la sua ignoranza dell'amore, sia per lo stile con cui si esprime nell'apostrofe a Cupido. C'è un'ironica ripresa con inversione della tradizione elegiaca rappresentata soprattutto da Properzio (con precedenti virgiliani e callimachei): secondo questa tradizione Apollo ammoniva il poeta d'amore a *non* voler aspirare a grandi canti epico-eroici (cfr. Andrae 2003, pp. 42-6). L'epica trova il suo limite nell'irrompere dell'amore; ma anche l'elegia viene rivisitata ironicamente, dato che i *topoi* tradi-

zionali dell'amore come schiavitù, caccia, idealizzazione della donna portano tutti a un finale distruttivo, assurdo, e umiliante. In conclusione, *Primus amor* può essere letto in chiave autoriflessiva: non solo il primo amore di Apollo, ma anche la prima storia erotica in questo poema, e la prima incursione del dio Amore in una storia epica che sembrava escluderlo.

454. *Delius*: sulla nascita di Apollo nell'isola di Delo ved. VI 317 sgg. L'*Inno omerico ad Apollo* combina insieme questa storia «delia» e una storia «delfica» in cui è in primo piano l'uccisione di Pitone e l'inizio del culto apollineo a Delfi. *superbus*: è un epiteto che spesso prepara una sorta di contrappasso: in questo caso va notato che Ovidio non nomina affatto la purificazione del dio subito dopo l'uccisione (cfr. *nuper*), un elemento necessario della tradizione rituale delfica.

456. «*quid*»*que*: per l'uso anomalo della congiunzione ved. la nota a 753.

459. *pestifero* ... *uentre*: la descrizione, come non di rado per immagini di serpenti nella poesia latina, richiama Nicandro, *Theriaca* 296.

461. *amores*: nel quadro della distinzione grafica moderna tra minuscola e maiuscola può essere giusto *amores*, ma la presenza di *Amores* come nome di divinità «minori» messe in moto da Cupido non è del tutto esclusa, cfr. X 516; soprattutto, è importante notare che *Amores* è anche il titolo di opere elegiache di Cornelio Gallo e di Ovidio stesso, opposte all'epica per cui Apollo si sente vocato, cfr. la nota a 452.

468-74. *sagittifera* ... *medullas*: mentre l'idea della freccia di Cupido che fa innamorare è del tutto consueta, quella della freccia «antierotica» è nuova e sorprendente. La tradizione greca conosce però un certo sdoppiamento nella figura del dio Eros, che fa coppia con Anteros, cfr. A. Wlosok, «*Geminorum mater Amorum* (Ovid, *Fasten* IV 1)», in *Monumentum Chiloniense. Festschrift Erich Burck*, Amsterdam 1975, pp. 514-23; Ead., «HSCPh» LXXIX 1975, pp. 165-79. Più tradizionalmente, Afrodite può produrre odio proprio perché sa produrre amore, cfr. Omero, *Il.* III 415-7. Ved. però Euripide, *Iph. Aul.* 547-71: «quando Eros dalla chioma d'oro scocca il duplice dardo dei suoi piaceri, l'uno che dispensa un destino felice, l'altro che rovina l'esistenza», con W. Stockert, Wien 1992, *ad loc.* Secondo un'ipotesi molto incerta sviluppata da Otis 1970, pp. 382-4, la scena dell'arco, sulla base delle somiglianze con l'azione di Cupido nella *Ciris* pseudo-virgiliana, vv. 160-2 *aurea fulgenti depromens tela pharetra ... uirginis in tenera defixerat omnia mente*, risale al modello per noi perduto (comune a Ovidio e allo pseudo-Virgilio) della *Io* di Calvo, testo che ha sicuramente influenzato anche altre storie dei libri I e II,

non solo quella di Io, ma anche quella di Callisto (cfr. Otis 1970, pp. 379-89). L'argomentazione è incerta ma il principio generale è valido: nelle storie per molti versi parallele di ninfe perseguitate dagli dèi dobbiamo aspettarci non un'imitazione «uno a uno» di modelli specifici, ma una trasfusione di motivi e stilemi da un episodio a un altro, come possiamo verificare quando i modelli poetici di Ovidio ci sono conservati in modo più completo.

471. *plumbum*: per l'uso del piombo ved. Plinio, *Nat. Hist.* X 97.

476. *aemula Phoebes*: imitatrice e rivale di Diana, Dafne è condannata da un misterioso destino a subire il desiderio (quasi incestuoso?) del fratello di Diana, Apollo. C'è un interessante riflesso metaletterario in *aemula Phoebes* se si pensa che Ovidio sta per introdurre un'emulazione dell'*Inno a Diana* di Callimaco; cfr. la nota a 486-7 e P. Hardie, *Approximative similes in Ovid. Incest and doubling*, «Dictynna» I 2003, s.p.

477. *uitta ... capillos*: su *uitta* ved. la nota a II 411-4; Virgilio, *Aen.* II 168; per *sine lege*, *Ars* III 133-5 con il commento di Gibson 2003. Non c'è dubbio che il verso sia di stile ovidiano, ma la sua espunzione, proposta da Tarrant, è attraente: il verso non offre una convincente conclusione al movimento concettuale, non è legato al contesto, stabilisce un parallelo non necessario con l'altra seguace di Diana descritta a II 412-3, combina due termini normalmente non compatibili quali *positos* e *sine lege*, e il riferimento ai capelli (ved. anche v. 529) si può comprendere anche senza la benda. Inoltre, è omissso in un piccolo ramo della tradizione manoscritta (argomenti a favore dell'autenticità in C. Murgia, «AJPh» CVI 1985, p. 456 sg.).

478. *multi ... petiere*: è una sorta di formula narrativa – spesso di cattivo auspicio – nelle storie a tema erotico, cfr. II 571; III 353 sgg.; XII 404. Alle origini del motivo è la storia amorosa di Aconzio e Cidippe (Callimaco, fr. 67, 9 sgg. e 69 Pfeiffer; ripreso da Virgilio a proposito della seguace di Diana, Camilla, *Aen.* XI 581-2, cfr. G. Tisol, «TAPhA» XCIV 1992, pp. 263-8).

479. *nemora auia*: è esemplato su Lucrezio, II 145; 346.

480. *amor*: la scrittura dell'epoca di Ovidio non praticava una distinzione tra minuscole e maiuscole, quindi *amor* ha valore ambiguo, potendo indicare sia il dio che il sentimento, in particolare qui, dato che ironicamente Dafne rifiuta l'amore ma anche ignora la vera potenza che il dio *Amor* esercita su di lei. Cfr. anche vv. 461 e 532.

481-2. *pater ... nepotes*: l'insistenza di Peneo sui discendenti è naturale per un padre, ma serve anche a ricordarci che questa è la prima storia del poema che fuoriesce da un impianto di tipo genealogico, quale quello del *Catalogo delle donne* di Esiodo o della *Biblioteca* di Apollodoro (cfr. J. Farrell, *Ovid the mythographer*, in corso di stam-

pa): Dafne nel poema non è la tipica «donna fecondata da un dio» che figura nei repertori mitologici all'inizio di una genealogia.

484. *uerecundo ... rubore*: sul modello di Virgilio, *Geor.* I 430. La presenza di *Phoebe* «luna» ma anche «Diana» è pregnante in una storia che riguarda Febo Apollo.

486-7. *da ... Dianae*: una vera e propria citazione (per questo tipo di «allusione riflessiva» ved. Conte 1986, pp. 57-69; Hinds 1998, pp. 2-10) dall'*Inno a Diana* di Callimaco: «Dammi, paparino, una verginità perpetua» (v. 6, influenzato da *b. Ven.* 26 sgg.; per una versione latina precedente, in contesto riferito alla Sibilla che è vergine sottoposta al potere di Apollo, ved. Tibullo, II 5, 64 *et aeternum sit mihi uirginitas*). In Callimaco la battuta era rivolta da Diana, ancora bambina, al padre Zeus, e serviva a evidenziare il contrasto fra mondo infantile e lungimiranza – ma anche terribile potenza – divina. Sia pure bimbetta, e con linguaggio in parte immaturo, Artemide, in quanto dea, già sa chi vuole essere, e ottiene ciò che vuole. La richiesta di Dafne, una ragazza non di stirpe divina, al proprio padre, che non è l'onnipotente Zeus, sarà invece inizio di una sciagura causata dalla persecuzione del fratello della vergine Diana, Apollo (proprio il dio con cui la Diana callimachea era in infantile competizione, v. 7; la storia di Dafne comincia come se fosse un inno a Diana e termina nel pieno di un inno ad Apollo, cfr. la nota a 564-7).

488-9. *ille ... repugnat*: la stilizzazione metrica è analizzata da Kenney 2002, pp. 74-5 come esempio di «esametri di un poeta elegiaco»: l'autonomia sentenziosa della struttura formale deriva da una trasposizione esametrica della tradizione del distico elegiaco. L'uso dell'apostrofe, primo esempio del poema, è potenziato dal deittico *iste*: l'effetto coinvolge chi legge nel punto di vista maschile e suggerisce una reificazione di Dafne, da soggetto attivo a donna oggetto, anche qui con richiamo alla mentalità elegiaca.

492-4. *leues ... reliquit*: la similitudine utilizza modelli epici (Virgilio, *Geor.* III 99-100; *Aen.* II 304-5) in chiave erotica: il combustibile secco che sviluppa fiamme improvvise e violente corrisponde al carattere giovanile, impetuoso della passione di Apollo e contrasta con il fuoco lento di passioni più sorde (cfr. II 809-11) e meno giovanili (*Ars* III 573-4, con Gibson 2003, *ad loc.*).

492. *adolentur*: l'uso di *adoleo*, prima di Ovidio ristretto a situazioni di carattere rituale, viene qui bruscamente laicizzato, anche se, naturalmente, Apollo è pur sempre un dio.

496. *sterilem*: non solo accentua la violenza del fuoco, ma insinua anche (Lee 1953, *ad loc.*) che la passione sarà infruttuosa e non ricambiata.

497-8. *spectat ... ait*: un altro esempio dell'influsso di Amore sulla

mente di Apollo: lo stesso tipo di fantasia erotica caratterizza negli *Amores* il poeta libertino, cfr. II 4, 37.

499. *oscula*: nel significato di «bocca» è raro, ma lo sguardo di Apollo, pieno di desiderio, già anticipa il valore più comune del termine, «baci».

500-2. *laudat ... putat*: Quintiliano, VIII 3, 47 menziona questo passo come esempio di malizia: le sue frequenti citazioni dimostrano sensibilità (non solo ostilità) per quanto di trasgressivo la poesia di Ovidio offre alla cultura letteraria. Per il concetto cfr. il brutale Tereo di VI 492 e il poeta erotico di *Am.* III 2, 35 sg.

504-5. *mane ... mane*: la ripetizione patetica ha un parallelo in Callimaco, *Del.* 118-9 (forse significativa dato che è in un'apostrofe alle ninfe di Tessaglia e al Peneo perché favoriscano la nascita di Apollo).

508-10. *me miserum ... sunt*: l'accusativo esclamativo, associato alla lingua colloquiale e prediletto nella poesia elegiaca di Propertio, qui trova spazio in situazioni patetiche ed emozionali (Knox 1986, p. 56). Il motivo della compassione per la *puella* che affronta una natura ostile trova un precedente in Virgilio, *Ecl.* 10, 48-9, da cui si risale per convergenze al modello perduto di Cornelio Gallo, percepito da Ovidio come il capostipite dell'elegia d'amore (cfr. D.O. Ross, *Backgrounds to Augustan poetry*, Cambridge 1975, pp. 85-6), un chiaro esempio di come questo episodio demistifichi non solo la tradizione epica ma anche quella elegiaca.

510-1. *moderatus ... moderatus*: la ripetizione è forse la punta estrema dell'umorismo in questo episodio: il fallito tentativo di preservare la dignità divina è sottolineato da un termine di livello stilistico dissonante (solo qui nell'epos ovidiano e frequente invece nel suo stile elegiaco; mai in poesia prima di Ovidio). Apollo sembra pensare al normale proverbio greco «affrettati lentamente» (citato in Svetonio, *Aug.* 25, 4 come uno dei concetti favoriti dell'apollineo Augusto); ma potrebbe pensare anche a uno dei motti sapienziali per cui il santuario delfico di Apollo è famoso insieme a «conosci te stesso» (cfr. III 348), cioè «niente in eccesso» (cfr., p. es., Diodoro, IX 10, 3; pseudo-Plutarco, *Consolatio ad Apollonium* 10, *Mor.* 116c). Apollo ovviamente viola questo precetto con la sua forte passione.

512-24. *non incola ... artes*: in tutta la sequenza Apollo rivisita con frustrazione la serie delle sue competenze tradizionali, quale sarebbe stata formulata in un inno: profezia, citarodia, tiro con l'arco, medicina, e aggancia poi all'ultimo termine il tipico concetto elegiaco dell'amore come follia incurabile (la terminologia è già rintracciabile in Cornelio Gallo, cfr. H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Propertius und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Wiesbaden 1960, pp.

22-3). L'uso di *exempla* del mondo animale per il tema dell'attrazione/repulsione amorosa è proprio della tradizione bucolica; cfr. Virgilio, *Ecl.* 2, 63-5 e Galasso 2000, p. 784 sg.

513. *non ... pastor*: è involontariamente ironico dato che un famoso episodio della carriera erotica di Apollo sarà la sua servitù come pastore presso Admeto, dovuta a un amore incurabile: cfr. la nota a II 683-6; Tibullo, II 3 11 sgg.; Callimaco, *Apoll.* 47-9 in contesto aretalogico simile all'enumerazione delle virtù del dio in Ovidio («Febo chiamiamo anche pastore, da che sull'Anfriso pasceva le cavalle da giogo, ardendo d'amore per il giovane Admeto»). Sull'ironia che lega insieme poteri profetici, amore e pastorizia cfr. S. Casali, *Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile*, «MD» XXVIII 1992, pp. 85-111.

517-8. *eritque ... estque*: Apollo applica a sé stesso – ancora con effetto straniante – un modulo tradizionale di conoscenza religiosa, il cui esempio più antico è la presentazione di Calcante, sacerdote di Apollo e profeta per sua grazia, in Omero, *Il.* I 70: «Conosceva ciò che è, sarà, ed è stato», modificando in modo originale l'ordine dei verbi: la triplicazione è bruscamente conclusa dal monosillabo *est*. Il suo monopolio sulla divinazione è sancito da *b. Ap.* 539-49, e la sua associazione con la lira e la musica sono altrettanto famose (anche se *per me* è leggermente ambiguo dato il ruolo famoso di Mercurio nell'invenzione della *κithára*, tema centrale dell'*Inno omerico a Ermete*).

521. *opiferque*: è uno dei numerosi composti in *-fer* attestati per la prima volta in Ovidio o solo in lui: per una lista ved. Mc Keown 1998, a II 6, 35-6. Lo sviluppo della storia motiva il ricorso a immagini di caccia, che è ironico nei confronti di Dafne che aveva scelto la caccia e rinunciato al sesso; la caccia è però intrecciata all'eros anche nel linguaggio tradizionale del desiderio e del corteggiamento: la metafora diventa crudelmente realistica quando il corteggiamento di Apollo degenera in uno sfrenato inseguimento indirizzato allo stupro. Nella cultura greca, invece, la caccia è un simbolo reversibile della passione amorosa, in cui il cacciatore stesso può diventare vittima della sua preda.

531-2. *monebat ... Amor*: dato il contesto, il soggetto di *monebat* è compatibile sia con *amor* che con *Amor*, e in una cultura grafica senza differenziazione dei nomi propri il lettore era costretto a un salutare esercizio interpretativo.

533-9. *ut canis ... timore*: la similitudine è basata su modelli epici in cui un inseguimento in un duello all'ultimo sangue viene paragonato a una caccia (Virgilio, *Aen.* XII 749-57, in particolare 754-5 *haeret hians, iam iamque tenet similisque tenenti / increpuit malis morsuque elusus inani est*; «lo tallona con le fauci spalancate, e quasi lo tiene, e come lo tenesse, sbatte le mascelle, deluso dal morso a vuoto»), che a

sua volta richiama una similitudine omerica, *Il. XXII* 159-61, in cui si paragona l'inseguimento di Ettore a una corsa in cui si corre solo per un premio; cfr. anche Apollonio Rodio, *Il. 278-81*: l'effetto è spiazzante, dato che l'inseguimento non è un nobile esito di un duello epico, e che quello che per Apollo è un divertimento, paragonabile alla caccia o allo sport, per Dafne è invece un agone disperatamente serio (cfr. Solodow 1988, pp. 171-2).

542. *crinem ... adflat*: per l'idea del fiato dell'inseguitore ved., p. es., Omero, *Il. XXIII* 765-6; Callimaco, *SH* 254, 9.

544-7. *uicta ... figuram*: uno dei problemi più ostici di tutta la tradizione manoscritta e per l'interpretazione del poema di Ovidio. I manoscritti si dividono in modo confuso, e solitamente si desume da questa ramificazione una scelta fra due versioni, una in cui Dafne si rivolge alla Terra e un'altra in cui si rivolge al Peneo. Un tentativo interessante, ma non risolutivo, di presupporre genuine entrambe le versioni è quello di C.E. Murgia, *Ovid Met. 1.544-47 and the theory of double recension*, «CA» III 1984, pp. 207-35. La maggior parte degli studiosi opta, però, per l'apostrofe a Peneo, che è l'unica coerente con il contesto narrativo, e suppone che quella a Terra sia un'interpolazione. Vi sono tuttavia delle difficoltà. Da una parte, è una strana coincidenza che la versione «interpolata» con l'appello alla Terra corrisponda a quella più consolidata del mito, cfr. la nota a 452-567. Si tratterebbe quindi di un interpolatore che ha la stessa dottrina di Ovidio. Da qui l'idea di una possibile «doppia redazione» del testo, un caso in cui i manoscritti rifletterebbero la circolazione di due diverse varianti dell'autore del poema. Se si accetta questa ipotesi è ragionevole supporre che la versione con l'appello al Peneo sia la definitiva, ossia la più recente, e l'altra rifletta uno stadio anteriore dell'elaborazione del poema, in cui Ovidio operava ancora sulla tradizione più diffusa, magari riflettendo su come meglio orchestrare la metamorfosi – evento che, nella versione che abbiamo, è descritto senza una esplicita dichiarazione dell'agente soprannaturale. Il problema testuale è complicato dal fatto che in Partenio, 15 (ved. la nota a 452-567) la preghiera di Dafne è rivolta a Zeus, non a Tellus o a suo padre Peneo. Zeus è di norma l'autore delle trasformazioni in Antoino Liberale (cfr. Lightfoot 1999, p. 478). L'altra, ancora più importante, complicazione è che questo non è l'unico caso in cui dai manoscritti si può ricavare l'esistenza di brani in «doppia recensione», che si pongono in alternativa tra loro, e sono nella maggioranza dei casi dotati di senso compiuto: cfr. IV 767a-8; VI 281-2; VII 145-6; VIII 285-6; 597-600b, 603-8, 652 sgg., 693 a-b (i casi del libro VIII, a parte il primo, sono quelli in cui è più difficile escludere la sopravvivenza di varianti d'autore), XI 57-57a, XII 192. L'ipotesi che si tratti di atte-

stazioni medievali di varianti d'autore, che si sarebbero conservate nei nostri codici, è stata argomentata con dottrina (cfr. R. Lamacchia, «RAL» s. VIII, XI 1956, pp. 379-422), ma non convince, dato che sono molto rari i casi in cui un fenomeno simile è stato provato senza ombra di dubbio nella tradizione manoscritta di un testo classico. All'estremo opposto, la situazione non pone particolari problemi a Tarrant, che è convinto comunque dell'esistenza di interpolazioni «di qualità» nel testo di Ovidio, che appartenerebbero ad autori della prima età imperiale e denoterebbero un gusto, se non autenticamente ovidiano, almeno di tradizione ovidiana. Per lui è facile quindi spiegare i versi 544-5 come interpolazione, anche se non si possono incriminare per anomalie o debolezze stilistiche molto evidenti. Il problema rimane dunque di difficile soluzione, ma esiste un certo consenso sulla superiorità della versione offerta dai vv. 544a-7 rispetto a quella di 544-5. Discussioni recenti del problema testuale in Murgia, *art. cit.*, pp. 207-35; P.E. Knox, *In pursuit of Daphne*, «TAPhA» CXX 1990, pp. 196-9; J. Blänsdorf, «RhM» CXXIII 1980, pp. 138-51; Galasso 2000, pp. 787-90.

557-65. *at ... honores*: l'insistenza sull'apostrofe e sulle forme del «tu» in anafora è tipica della poesia innica: c'è di nuovo un forte straniamento di moduli innici tradizionali, perché Apollo, dopo aver in un certo senso cantato un inno a sé stesso in un contesto sbagliato (ved. la nota a 512-24), rivolge ora un inno alla donna che è stata trasformata in simbolo del suo culto.

558-9. *arbor ... pharetrae*: la sequenza sarà ripresa a proposito del culto di Apollo in XV 634-5; cfr. Callimaco, *Apoll.* 32-4 (che è un modello importante in tutto il nostro episodio).

560-1. *ducibus ... pompas*: il riferimento al trionfo romano è reso esplicito dalla congettura *Lattis* di Heinsius, accolta da quasi tutti gli editori: il trådito *laetis* è difeso da von Albrecht 1966, *ad loc.* in quanto parola tecnica del trionfo e voluta geminazione enfatica di *laeta ... uox*; la geminazione appare, tuttavia, poco motivata mentre sembra inevitabile un riferimento geografico e temporale.

562-3. *postibus ... quercum*: una delle più chiare allusioni ad Augusto dell'intero poema. L'alloro ricompare, come simbolo di trionfo, nelle due piante che notoriamente stavano ai lati della sua residenza, con al centro la quercia cioè la corona civica, che celebrava il successo nella salvezza dei suoi concittadini (cfr. *Res Gestae* 34, 2; Galinsky 1996, p. 218; ved. anche la nota a 445-51). Si tratta ovviamente della casa sul Palatino, affiancata e collegata al tempio di Apollo Palatino: ved. la nota a 176, per un analogo richiamo nella storia di Licaone. Ci sono chiari legami con l'istituzione da parte di Augusto dei giochi aziaci, che prevedevano agoni simili a quelli citati sopra per i giochi

pitici (v. 448): non sappiamo quale corona premiasse i vincitori, se quella di alloro o di quercia. L'intonazione della lode del lauro da parte di Apollo potrebbe essere collegata a un famoso autoelogio del lauro in poesia ellenistica, il giambo 4 di Callimaco (fr. 194, 24-40 Pfeiffer; F. Williams, *Apollo, Augustus and Daphne*, «PLLS» III 1981, pp. 249-57; il lauro sottolinea la sua santità, la sua purezza, il legame con la Pizia e con Delfi e la provenienza da Tempe). Apollo aggiorna e romanizza questo orgoglioso modello, grazie alle sue doti profetiche (già usate in chiave di celebrazione tolemaica da Callimaco nell'*Inno a Delo*) e al suo stretto legame con Ottaviano Augusto. Se si guarda ai precedenti ellenistici, è notevole anche che il culto di Apollo e l'immagine del lauro fossero legati al mito di Dafne nella propaganda religiosa della monarchia seleucide, secondo la quale una località presso Antiochia, identificata come Dafne, sarebbe stata addirittura il vero luogo della metamorfosi (cfr., p. es., Libanio, *Oratione* 11): ved. la nota a 445-51. Non sappiamo se questi temi avessero trovato celebrazione poetica nel mondo ellenistico, ma non stupirebbe, e il culto di Apollo nella propaganda imperiale dei Seleucidi è comunque un interessante punto di riferimento per comprendere l'immaginario apollineo della Roma augustea.

564-7. *meum ... cacumen*: proprio quando Dafne sembra aver in un certo senso conquistato una forma irraggiungibile per Apollo, a prezzo della sua identità, ma sfuggendo alla violenza, il dio manifesta il suo potere recuperando la pianta del lauro come simbolo del proprio culto. Di fronte a questa suprema sopraffazione, è patetico che il lauro manifesti uno scuotimento – il movimento è tipico della pianta, fa parte della sua natura visibile, ma Apollo lo interpreta vittoriosamente come segno di acquiescenza. Ovidio segnala l'ambiguità della situazione attraverso l'incertezza fra essere e sembrare. Apollo opera il suo recupero di Dafne-lauro attraverso una manipolazione linguistica, l'analogia fra campi diversi della realtà – in questo caso, fra la natura sempreverde della pianta e la ben nota apparenza sempre giovane del dio (cfr. soprattutto, sulle chiome di Apollo, Apollonio Rodio, II 705-19, in contesto innico ed eziologico, e ovviamente l'intera tradizione iconografica greca; per altri riferimenti all'aspetto eternamente giovanile del dio cfr. Callimaco, *Iamb.* 12, 69, in discorso diretto da parte di Apollo stesso, e *Apoll.* 36-40): questo tipo di interpretazione della metamorfosi, basato su analogie e passaggi metaforici, risulterà vincente in tutto il poema: non a caso Apollo è il dio che ha potere sulla poesia. L'uso di *Paean* può essere giustificato dal fatto che Apollo ha comunque dato alla storia un finale positivo (Lee 1953, *ad loc.*), oppure da quello, meno ottimistico, che Apollo è il dio del canto di trionfo, il «peana», e celebra quindi

sé stesso attraverso la muta Dafne. Nella reazione finale della pianta persiste una crudele ambiguità (o un compromesso reso possibile solo dal passaggio da reale a immaginario, cfr. Fränkel 1945, pp. 78-9): è difficile stabilire se la pianta abbia ancora sentimento umano, il poeta ne è insieme ad Apollo il solo portavoce possibile, e i cespugli di alloro hanno una loro naturale mobilità al vento. Lo scuotimento, d'altra parte, ci trasporta verso l'epifania di Apollo che apre la più famosa poesia greca su questo tema, l'*Inno ad Apollo* di Callimaco (v. 1: «Si è scosso il virgulto di lauro», cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, p. 124) e verso l'auto-esaltazione, il comico auto-incensamento del lauro nel giambo 4 di Callimaco, fr. 194, 10 e 24 sgg. Pfeiffer (parole di «Dafne», il lauro personificato): «scuotendo i virgulti ... qual è la dimora presso la cui soglia io non sia? Da quale indovino o per qual sacrificio io non sono colta? Anche la Pizia sull'alloro è eretta, e alloro canta e di alloro ha il giaciglio ... anch'io a banchetti o al coro vado ... e sono anche premio. E i Dori mi recidono a Tempe (cfr. vv. 55-6) dalle vette montane e mi portano a Delfi, quando si compie il sacro rito ad Apollo. Perché sono sacra, e non conosco dolore ... perché sono pura, e non mi pestano gli uomini» (per il contrasto fra Callimaco e Ovidio ved. D. Feeney, *Literature and religion at Rome*, Cambridge 1998, pp. 71-4). Va ricordato naturalmente che sia in greco che in latino il nome di questa pianta è femminile (ai fini del confronto, ho introdotto riferimenti in prima persona femminile nella traduzione callimachea di G.B. D'Alessio, Milano 1996). Per il rapporto tra scuotimento dei rami, profezia ed epifania del dio, cfr. A. Kerkhecker, *Callimachus' book of Iambi*, Oxford 1999, p. 86 sg. nt. 18.

568-746. *Il mito di Io*. Con una transizione elaborata, si passa a una lunga sezione dedicata a Io, figlia del fiume argivo Inaco, e alla sua trasformazione in giovenca. Il mito era stato trattato nell'epica genealogica (cfr. Esiodo, fr. 124-6 e 294-6 M. – W.), e in diverse opere di carattere mitologico e antiquario, ma a noi è noto soprattutto dagli accenni presenti in due tragedie, le *Supplici* (v. 291 sgg.) di Eschilo, e il *Prometeo*, forse di Eschilo, ma di paternità discussa (v. 562 sgg.). Notevole anche la testimonianza dei frammenti del dramma satiresco *Inaco* di Sofocle (269a-c Radt). In tempi più recenti, aveva avuto risonanza il poemetto *Io* di Calvo, sicuramente utilizzato da Ovidio, che ne offre una sintesi in *Her.* 14. Una trattazione poetica di Callimaco è attestata ma non ricostruibile, ed è naturale pensare che la storia avesse avuto un *revival* nella cultura alessandrina, quando un mito che media tra Ellade e Egitto doveva assumere importanza in termini di identità culturale. La storia di Io è anche inclusa come ἑκφρασις

nell'epillio ellenistico *Europa* di Mosco (37-62), dove forma un intenzionale contrasto con la narrazione principale (la giovenca che passa il mare dall'Europa all'Asia, la fanciulla rapita da un toro che passa il mare dall'Asia all'Europa cui darà il nome; Europa, inoltre, è lontana discendente di Io), un testo che Ovidio tiene presente al principio e alla fine del libro II (cfr. le note a II 1-18 e a II 836-III 2). Già in Eschilo la vicenda aveva vaste implicazioni teologiche e geopolitiche, e per i lettori di età ellenistico-romana (ancor prima di Callimaco, *Epigr.* 57, 1 Wilamowitz, cfr. R. Merkelbach, *Isis regina-Zeus Sarapis*, Stuttgart-Leipzig 1995, pp. 67-8) era di grande importanza il fatto che Io si trasformava poi nella grande dea egizio-greca Iside. Ovidio mette in primo piano il capriccio erotico di Giove e la gelosia di Giunone, trascurando versioni più antiche in cui la ragazza era sacerdotessa di Era, ma recuperando, tra i modelli più antichi, proprio quello del *Catalogo* esiodeo, in cui a giudicare dai frammenti (124 M. – W.) non mancavano spunti comici quali il giuramento di Zeus per coprire l'adulterio. La trasformazione finale di Io, da giovenca a essere umano, da essere umano a dea, coglie di sorpresa il lettore, e fa da transizione geografica per il successivo episodio di Fetonte: infatti l'azione si sposta bruscamente dall'Argolide in Egitto, mentre non viene sfruttato il motivo, già importante in Eschilo, delle peregrinazioni di Io attraverso il Mediterraneo. Inoltre riceve attenzione solo indiretta (ved. le note a 658-60 e a 748-50) il ruolo di Io come capostipite della genealogia argivo-egiziana, che aveva invece costituito il nucleo principale in una trattazione di tipo manualistico delle genealogie eroiche in ambito greco. Sulle tradizioni figurative di questa saga ved. N. Yalouris, *Le mythe d'Io*, «BCH» Supplément XIV 1986, pp. 3-23.

568-82. *Est nemus ... undas*: un esempio alquanto elaborato di transizione fra un racconto e un altro (cfr. Kenney 1986, p. 384), con tre aspetti che torneranno singolarmente in altri episodi: 1. una descrizione di luogo o ἔκφορος del tipo *est locus*; 2. un catalogo di fiumi, dai nomi risonanti (per una versione su scala mondiale cfr. II 241 sgg.); 3. il modulo narrativo, sfruttato più volte nel poema (c'erano tutti ma non ..., solo ... mancava), importante in questo poema epico perché permette di collegare fra loro anche storie che *non* hanno in comune alcun personaggio. Qui, in particolare, la transizione focalizza il racconto sul sito della valle di Tempe in Tessaglia, famosa in poesia latina per l'impressionante paesaggio naturale (cfr. Catullo, 64, 285 sgg.; Plinio, *Nat. Hist.* IV 31; Eliano, *Varia Historia* III 1; anche nome comune per antonomasia, Virgilio, *Geor.* II 469, anticipato in parte da Teocrito, I 67; Orazio, *Carm.* III 1, 24). Si tratta del sito da

cui proveniva il lauro sacro di Delfi per i *Daphnephoria* e altri rituali (ved. la nota a 445-51; Callimaco, *Iamb.* 4, 34 e 56), per cui vi è un implicito nesso con la storia precedente. Alla descrizione è annesso un catalogo dei fiumi di Tessaglia che anticipano il più ricco catalogo geografico dell'episodio di Fetonte (cfr. II 238-59). Ovidio menziona il Peneo, che sgorga dal massiccio del Pindo, tra Tessaglia ed Epiro, e caratterizza con il suo corso impetuoso la valle di Tempe; poi i fiumi tessalici Spercheo, accostato a Tempe in una lode della bellezza paesaggistica della Grecia in Virgilio, *Geor.* II 486 sg.; Enipeo, affluente dell'Apidano, a volte citato dai Romani in connessione con Farsàlo, località chiave delle guerre civili, pianura formata dal corso inferiore di questi fiumi; Apidano (ved. la nota a 580); Anfriso, collegato a un'altra saga degli amori di Apollo (cfr. II 679); Eante, propriamente un fiume epirota che sfocia nell'Adriatico. Il catalogo si chiude quindi con un allargamento dei confini geografici, a cui corrisponde la successiva menzione dell'Inaco, che è in Argolide, non in Tessaglia.

579. *populifer*: è usato da Ovidio solo in un altro caso, a proposito del fiume Po (*Padus*), in *Am.* II 17, 32 (ved. Mc Keown 1998, nota *ad loc.* e a II 6, 35 per la produttività del suffisso *-fer*).

580. *Apidanusque*: il nome *Apidanus* (spesso ricordato accanto all'*Enipeus*, cfr. VII 228; in poesia latina sin da Propertio, I 3, 6) è stato restaurato per congettura sin da Jacobus a Cruce per *Eridanus* dei codici. Il nome *Eridanus* è molto più usuale, il che spiega l'errore, e non può essere stato inserito da Ovidio in questo contesto dato che, nonostante le incertezze antiche sulla sua identificazione (cfr. II 324 con nota), non ha nulla a che fare con la geografia tessalica o anche solo greca. Per altre incertezze nella trasmissione del nome *Apidanus* si vedano gli apparati a Lucano, VI 373.

583-7. *Inachus ... ueretur*. L'Inaco, figlio di Oceano e Teti, è il fiume che caratterizza il territorio di Argo, ed è anche il nome del primo re di Argo: la saga di Io è quindi significativa in ambito greco come racconto sulle origini della dinastia argiva, ma come al solito Ovidio tiene conto solo in modo marginale di questa importante dimensione genealogica (cfr. anche la nota a 748-50). La sua tristezza per Io ne motiva l'assenza, ma crea anche un parallelo con la vicenda di Peneo e Dafne. Nella situazione c'è il paradosso per cui il nome Inaco è insieme riferito a una persona e a un corso d'acqua: le lacrime del padre alimentano il corso del fiume, che con lui si identifica (cfr. Feeney 1991, p. 233 e nt. 172). Sul paradosso ovidiano dei «fiumi lacrimanti» in rapporto con le convenzioni dell'arte figurativa ved. soprattutto Casali 1995 a *Her.* 9, 139: un dio fluviale, nella rappresentazione antropomorfa, ha ruscelli e fonti che sgorgano dalla testa (*caput* vale anche sorgente in latino), e questi rivi sul volto si possono interpretare come lacrime.

584-5. *Io ... amissam*: per la possibile gravidanza semantica dell'accusativo alla greca *Io* cfr. la nota a 649-54.

590-1. *nescioquem ... umbras*: per la storia di questo modulo parentetico, sperimentato da Virgilio e da Ovidio su modelli di poesia greca colta, ved. Wills 1996, pp. 337-41.

595-6. *qui ... fulmina*: l'uso di *uaga fulmina* ricorda in modo preoccupante come i fulmini di Giove possano far male anche agli innocenti.

601. *Argos*: è felice congettura di L. Müller («RhM» XX 1865, p. 259), argomentata da Lee 1953, *ad loc.* e accolta da Tarrant, al posto del trádito *agros*. «Al centro della pianura» sembra troppo vago, mentre «nel mezzo dell'Argolide» si lega bene alla menzione precedente di Lerna e al seguito della storia, e forma una interessante corrispondenza con il nome del mostro Argo al v. 624, unendo così inizio e fine di una sequenza narrativa (ved. anche Mc Keown 1998, *ad Am.* I 10, 5). Accogliendo l'emendamento, si ha, inoltre, variazione, con intenzionale differenza di contesto, su una formula dell'*Odissea* (cfr., p. es., I 344).

607-8. *fallor ... laedor*: la formula tradizionale *fallor an* «mi sbaglio o ...», viene modificata in modo sarcastico dalla gelosia di Giunone: l'alternativa «o mi sbaglio, o subisco un tradimento» viene subito dirottata sulla certezza del tradimento, dato che *aut ego fallor* è molto più forte e serve a introdurre un truismo (cfr. C.O. Brink, *Horace on poetry. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, p. 130); a peggiorare le cose, *fallor* può significare anche «vengo tradita».

610. *coniugis aduentum*: è una divertente reminiscenza da Virgilio, *Geor.* III 93 *coniugis aduentu pernix Saturnus* («Saturno, rapido al sopraggiungere della consorte»), una storia di metamorfosi e di gelosia non ripresa in questo poema, di cui è protagonista, buon sangue non mente, il padre di Giove, Saturno/Crono.

610-1. *nitentem ... iuuencam*: il biancore della giovenca è sottolineato in alcune fonti poetiche (per Callimaco ved. L. Lehnus, «ZPE» CXLII 2003, pp. 31-2), ed è importante anche per la successiva assimilazione di Io con Iside (cfr. la nota di Bömer, *ad loc.*). *Vultus* può significare «aspetto», ma allude anche alla versione alternativa della vicenda e dell'iconografia in cui la metamorfosi riguarda solo la testa della fanciulla.

612. *formosa*: l'aggettivo, che esprime la bellezza sensuale, è frequente nelle *Egloghe* ma assente nell'*Eneide* di Virgilio, dove abbondava invece il più serio *pulcher*; Ovidio lo usa ventinove volte nell'epica, con atteggiamento provocatorio nei confronti della tradizione elevata. Il riferimento a una vacca rende ancora più memorabile la prima comparsa di questo termine nel racconto.

615. e *terra ... auctor*: *terra genitam* comporta un gioco fra il tradi-

zionale sintagma «nato dalla terra» (ved. v. 157) e il cliché romano *terrae filius* «figlio di nessuno» (cfr. Lee 1953, *ad loc.*): dopo le varie zoogonie che precedono, la spudorata invenzione di Giove sembra trovare un qualche fondamento naturalistico. *Auctor* è anch'esso un termine ironicamente ambiguo: Giunone formalmente dovrebbe chiedere chi è il proprietario precedente, il venditore dell'animale (un valore tecnico di *auctor*, estraneo alla lingua poetica), ma il suo vero interesse è per l'autore della metamorfosi e il senso della messinscena. Cfr. la nota a 624.

623. *furti*: l'uso di *furtum* è provocatorio: se si tratta davvero di un pregiato capo di bestiame, è naturale proteggerlo contro i furti, ma Giunone è ossessionata da un altro genere di *furta*: il termine è proverbiale riferito agli adulteri di Giove, cfr. v. 606.

624. *Arestoridae* ... *Argo*: che Argo sia figlio di Arestore è attestato sin da Ferecide, *FGrHist* 3 F 66-7, a fianco di altre genealogie (tra cui «figlio della terra», Eschilo, *Prom.* 568: cfr. la nota a 615). Il mostro è proverbiale in latino per la sua capacità di vedere, sin da Plauto, *Aul.* 555.

625-7. *Centum* ... *in statione*: nella tradizione del mito il numero degli occhi varia, così come la distribuzione. Ovidio sceglie un numero altissimo (e «cento» può essere anche numero iperbolico in latino), e una distribuzione tutto intorno alla testa, che fa pensare anche a una gigantesca figura di mostro. L'idea che gli occhi siano aperti o chiusi a turno è piuttosto insolita (cfr. Euripide, *Phoen.* 1115-8; Quinto Smirneo, X 191 sg.; occhi sempre aperti, p. es., in Esiodo, fr. 294 M. - W.; Ferecide, *FGrHist* 3 F 66), e rappresenta un tocco di umoristico razionalismo, una spiegazione funzionale del mostruoso numero di occhi. L'uso di *statione* mostra che il modello implicito è l'ordinata alternanza delle sentinelle nell'esercito romano, e forse la precisione numerica della turnazione richiama lo stesso ambito militare.

632-4. *frondibus* ... *potat*: una chiara imitazione (cfr. 634 *infelix*) da uno dei pochi frammenti rimastici della *Io* di Calvo (fr. 9 Morel; fr. 9 Courtney) *a uirgo infelix*, (cfr. Ovidio, *Her.* 14, 93 *quid furis, infelix?*) *herbis pascere amaris* (apostrofe patetica, forse del narratore): «o sventurata fanciulla, brucherai erbe amare» (basato probabilmente sull'inversione della fallace profezia ottimistica che mette in moto il destino di Io in Eschilo, *Prom.* 647: «o fanciulla grandemente felice»); già utilizzato da Virgilio nel suo catalogo di amori trasgressivi e metamorfosi nella sesta egloga (a proposito di Pasifae, una donna innamorata di un toro: v. 47 *a uirgo infelix, quae te dementia cepit*; ved. R.F. Thomas, *Theocritus, Calvus, and Eclogue* 6, «CPh» LXXIV 1974, pp. 337-9). Ovidio presuppone inoltre il suo racconto della sorte di Io in *Her.* 14, 96 sgg. e altri passi di poeti augustei già presumibilmente in-

fluenzati da Calvo, come la descrizione di un toro in Virgilio, *Geor.* III 229-30 e la variazione sul tema di Io in Properzio, II 33, 11-2 *ah, quotiens quernis laesisti frondibus ora, / mandisti stabulis arbutea pasta tuis!*; altre ricostruzioni sono possibili sulla base di concordanze con la *Ciris* pseudo-virgiliana e con Ovidio (cfr. R.O.A.M. Lyne, *Ciris*, Cambridge 1978, p. 177; R.F. Thomas, *Reading Virgil and his texts*, Ann Arbor 1999, pp. 300-5). Nei versi in esame Io beve acqua limacciosa, in *Her.* 14, 97, invece, si abbevera ad acqua di fonte, *fonte bibis* (c'è forse un'allusione ironica al carattere ormai derivativo e contaminato della storia, secondo l'opposizione callimachea tra pure fonti e correnti fangose). Il riferimento al dormire sulla nuda terra contrasta non solo con le comodità della vita umana, ma anche con la prassi degli allevatori, cfr. Catone, *de agricultura* 5, 7; Varrone, *Rust.* II 5, 14; il toro che dorme sulla nuda terra è, in Virgilio (*Geor.* II 231), quello che vive esiliato dalla sua mandria. Io è non solo diventata animale, ma si vede negare anche le comodità della vita di un animale domestico.

637. *et conata*: la variante *conatoque* è improbabile perché renderebbe il verso identico a *Her.* 14, 91.

637-41. *conata ... refugit*: i sintomi di scissione interiore e fuga da sé stessi sono discussi da Fränkel 1945, pp. 79-80, che richiama il parallelo di *Her.* 14, 103-6, dove Ovidio arriva fino a omettere qualsiasi intervento divino, in modo che la metamorfosi di Io appaia anche come causa della sua inarrestabile fuga e del suo panico. Qui invece Ovidio corregge il tiro, e reintroduce, ai vv. 724-7, un apparato mitologico dove la fuga attraverso il mondo è collegata alla persecuzione di un'Erinni vendicatrice, mentre viene quasi ignorata (ma cfr. la nota a 724-7) la tradizione secondo cui la causa della fuga disperata era un insetto persecutore, l'*οἰστρος* (presumibilmente importante in Calvo e già presente nelle *Supplici* di Eschilo, vv. 306-8: cfr. Virgilio, *Geor.* III 152-3, e Thomas, *Reading Virgil* cit., pp. 307-10).

638. *pertimuitque ... est*: per l'enfasi patetica sulla confusione dell'eroina, tipica della tradizione dell'epillio, cfr. l'uso di *externata* in Catullo, 64, 71; 175. Tarrant espunge il verso come interpolazione da *Her.* 14, 92 *territaque est forma, territa uoce sua*, ma l'intertestualità con l'*Eroide* 14 è comunque presente nel contesto, e il contrasto fra l'esametro e il pentametro completa la somiglianza tra v. 637 e *Her.* 14, 91, creando una differenza quasi programmatica tra lo stile continuo dell'epos e quello a *cola* bilanciati e ripetuti del distico elegiaco (ved. anche Sharrock 1994, pp. 131-2).

647. *si modo ... sequantur*: combina l'eco di una scena patetica di Virgilio, *Aen.* XII 912 *nec uox aut uerba secuntur* (l'allucinante sensazione di un sogno che paralizza la voce) con un ironico rovesciamento del sobrio precetto *rem tene, uerba sequentur* (Catone, *Rhet.* 15, 1).

A Io non basta la conoscenza diretta, separata dalla capacità di esprimersi.

649-54. *littera ... terras*: siamo di fronte a una vera «invenzione» < della scrittura, che in questo poema emerge per la prima volta come espressione di un nome e di una identità sommerse, e di una assenza di tipo paradossale: Ovidio menziona la scrittura più spesso di altri poeti epici, e tende a collegarla in modo speciale con il mondo femminile. Se si immagina che Io scriva il suo nome in lettere greche, si ottiene una forma adatta alle possibilità scritte di uno zoccolo nella sabbia: ΙΩ. Inaco riconosce il messaggio ed esclama ripetutamente *me miserum!* In effetti però il nome greco assomiglia, fatta salva la quantità della prima vocale, all'esclamazione patetica Ιὼ, per cui siamo di fronte a una sorta di gioco di parole translinguistico: *me miserum!* traduce il messaggio di dolore che è come iscritto nel nome di Io (in questo simile ad altri eroi il cui nome è legato a idee o a paretimologie di sofferenza: Achille, Odisseo, Aiace, Enea, Penteo). Un gioco di parole simile emerge ancora più esplicitamente da *Her.* 14, 103 (nella storia di Io) *quid, io! freta longa pererrans?* (ved. anche Hardie 2002a, pp. 253-4). Va notato inoltre che la prima occorrenza del nome Io nel testo, a 584-5 *natamque miserrimus Io / luget ut amissam*, si presta allo stesso tipo di anfibologia, e che la scelta di Ovidio di usare questo tipo di accusativo greco – scelta che appunto rende possibile il gioco semantico – è piuttosto isolata in latino (Properzio, II 30, 29 è controverso; cfr. Bömer, *ad* 584 per le attestazioni dell'accusativo). Per situazioni narrative in cui viene richiesto un passaggio implicito dal latino al greco ved. anche vv. 237 *fit lupus* e 411-2 *saxa ... uirorum*.

651-3. *inque ... ingeminat*: il termine che indica la ripetizione, *ingeminat*, è esso stesso ripetizione fonica della fine del verso 651, *inque gementis*.

657. *remugis*: il paradosso della voce animale controllata da intenzione umana è espresso da Ovidio con un recupero del valore più letterale e intenzionale di *remugio* «muggire in risposta», mentre nella poesia anteriore (Catullo, Orazio, Virgilio) il senso era sempre allargato, «riecheggiare, rimbombare».

658-60. *at tibi ... habendus*: la ripetizione di *de grege* richiama l'at- < tenzione sulla sovrapposizione ironica fra uso proprio di *grex* («mandria») e uso metaforico («massa, plebe»): Inaco ha ancora in mente l'uso metaforico, che esprime le tipiche ambizioni del padre di una ragazza da marito altolocata, ma nel mondo trasgressivo delle *Metamorfosi* le paure metaforiche si possono trasformare in incubi reali: non un genere «plebeo» ma un genere quadrupede. Per la preoccupazione di maritare la figlia come riferimento implicito alla trama di

un modello genealogico greco ved. anche la nota a 481-2. La storia di Io è collegata a quella di Dafne dal notevole ruolo assegnato alla figura paterna. D'altra parte è ironico che alla fine della storia Io abbia un presunto figlio del genero più illustre di tutti, Giove (cfr. vv. 748-50); ironia ambigua perché questo figlio di nome Epafo è identificato, nel complesso sistema di equivalenze e scambi della religione egiziano-greca, con un altro bovino, il sacro bue Api (cfr. la nota a 748-50).

662-3. *sed nocet ... aeuum*: per la tradizione filosofica dell'«immortalità infelice» in poesia cfr. Virgilio, *Aen.* XII 879 sgg. (con A. Barchiesi, «MD» I 1978, pp. 118-9; D. Obbink, «Vergil, Philodemus, and the lament of Juturna», in J.F. Miller – C. Damon – K.S. Myers, *Vertis in usum. Studies in honor of E. Courtney*, München-Leipzig 2002, pp. 90-113; Reed 1997, p. 53); *Met.* X 202 sg. Ironicamente, Inaco inverte la terminologia di Lucrezio, che sottolinea come la morte sia sempre una scelta praticabile, V 373 *haud igitur leti praecclusa est ianua* (così come nel passo virgiliano un essere immortale alludeva con amara ironia a un passo di Filodemo che contesta idee tradizionali sulla rappresentazione della divinità; cfr. anche *Aen.* II 661 *patet isti ianua leto*); ved. inoltre, con diversa intonazione, il lamento di Prometeo, in un dialogo proprio con Io che vuole por termine alla propria metamorfosi con la morte, in Eschilo, *Prom.* 752-6. L'intensità del momento è contrastata dal riferimento pratico di *luctus extendit*: nella legislazione romana il lutto per un familiare è obbligatorio, ma anche limitato nel tempo.

668-723. Essendo insuperabile per i poteri della vista, Argo può essere sconfitto solo da un'astuzia che coinvolga l'udito: i poteri del canto e della poesia usati da un essere divino senza scrupoli. Un episodio in cui Mercurio impersona un pastore melodioso per uccidere Argo introduce un ulteriore elemento di metamorfosi. La storia di Pan e Siringa, inserita nel racconto, ha anch'essa carattere metamorfico e presenta notevoli analogie con la vicenda di Dafne. La storia è ripresa da Valerio Flacco nel suo resoconto integrale del mito di Io, IV 381-90. Per le fonti greche, si può notare che Bacchilide (19, 35-6) menziona le Muse in rapporto con la morte di Argo; la zampogna di Pan sembra fosse citata nel dramma satiresco *Inaco* di Sofocle, 296c Radt, insieme alla missione di Ermes contro Argo, e inoltre la storia sembra essere presupposta in un accenno del *Prometeo liberato* di Eschilo o pseudo-Eschilo (574, cfr. M. Griffith, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983, p. 196), in cui la giovenca ode il suono di un flauto di canne mentre è minacciata da una visione punitiva. Dato che si tratta di accenni, è probabile che questi autori presuppongano versioni precedenti, epiche o liriche, che il pubblico aveva già familiari (cfr.

H. Maehler, *Bacchylides. A selection*, Cambridge 2004, pp. 208 e 217). Ved. anche la nota a 689-712. Tutto il brano è intessuto da argute allusioni al genere bucolico, a cominciare dal fatto che la metamorfosi di Siringa commemora l'invenzione dello strumento principe della poesia bucolica, ed è particolarmente divertente che i personaggi principali siano in certa misura degli *impersonatori*: Mercurio un dio *en travesti*, Argo uno stravagante mostro assegnato alla guardia di una mucca «artificiale». C'è una riflessione parodistica sul carattere artificiale della tradizione bucolica greco-romana, caratterizzata da poeti-pastori e da personaggi «in maschera» dietro cui si intravedono altre realtà, e da un'alternanza sofisticata tra semplicità naturale e ricercatezza artistica.

668. *Phoronidos*: Io è in realtà la sorella di Foroneo, capostipite della genealogia del popolo argivo; non si tratta quindi propriamente di un patronimico, anche se il personaggio è spesso citato come «il primo uomo» (ovviamente in competizione con altri nomi, dato che la tradizione greca non ha un suo Adamo: cfr., p. es., Platone, *Tim.* 22a). Il nome *Foronide* era noto anche come titolo di un'opera mitografico-antiquaria di Ellanico di Lesbo (frammenti e testimonianze in R.L. Fowler, *Early Greek mythography*, I, Oxford 2000, pp. 147-58): potrebbe essere, da parte di Ovidio, un'allusione obliqua a una fonte erudita.

670. *leto ... Argum*: il solenne ordine (che maschera un contesto poco morale) offre una motivazione per l'epiteto Argeifonte, caratteristico di Ermes in greco; è curiosa l'assonanza con il toponimo romano *Argiletum*.

671-2. *alas ... capillis*: per le scarpe alate di Ermes ved. due famose scene di vestizione in Omero, *Il.* XXIV 340 sgg.; *Od.* V 44 sgg.; cfr. *talaria* a II 736; IV 756; XI 312; per il caduceo, ved. II 708.

676-7. *capellas ... abductas*: Mercurio usa con disinvoltura incidentale la sua abilità nell'abigeato, illustrata nell'*Inno omerico ad Ermes*, dimostrandosi così dio dei ladri oltre che araldo di Zeus (cfr. poi II 685-6). Punteggiatura e senso sono stati chiariti da E.J. Kenney, «CR» XXII 1972, pp. 40-1.

678. *uoce noua*: l'enfasi su *uoce noua* anticipa l'invenzione della οὐριγῆ pastorale, cfr. 709 *arte noua*, ed è interessante che l'*Inno omerico ad Ermes* contenga (433-55) una digressione alquanto tecnica e metapoetica in cui Ermes riceve i complimenti di Apollo per aver inventato un nuovo tipo di voce (v. 443), il canto accompagnato dalla κῆθ'άρα; cfr. il v. 512 dello stesso inno per l'invenzione della οὐριγῆ da parte di Mercurio.

679-81. *quisquis ... umbram*: l'invito richiama la poesia pastorale di Virgilio, *Ecl.* I, 79 *hic tamen hanc mecum poteris requiescere noc-*

tem; «però potevi passare questa notte qui da me» (Argo, che non dorme mai, offre solo posti a sedere e non giacigli); per l'uso di *considerare* e l'invito a sedersi insieme cfr. *Ecl.* 5, 1-3; per la pertinenza di *umbra* alla vita pastorale si ricordino i versi iniziali della prima egloga e anche l'uso di *umbra* come immagine conclusiva delle egloghe 1 e 10; per la natura che insieme alla musica pastorale invita ad assopirsi cfr. vv. 53-5 (cfr. Hardie 2002b, p. 130 e nt. 43). Argo già parla come un personaggio bucolico virgiliano, per cui non stupisce la sua curiosità a proposito della nuova arte della zampogna. Tutto il brano è dominato da effetti riposanti e languidi di eco (682-3 la rima *loquendo / canendo*; l'identità di parola finale, 687-8 *reperta / reperta*; vari altri effetti di ripetizione, accompagnati da effetti fonici), che da una parte alludono al codice espressivo della poesia bucolica, dall'altra anticipano l'effetto ipnotico voluto da Mercurio.

681. *umbram*: l'enfasi sulla preferenza dei pastori per l'ombra fa pensare all'importanza di *umbra* nella poesia pastorale (*carmina pastorum*) di Virgilio: le *Bucoliche* si aprono e si chiudono con un riferimento all'ombra degli alberi. Ma qui per Argo non si prepara una riposante ombra, o una sola notte di quiete, ma una tenebra eterna (cfr. vv. 720-1).

687-8. *quaerit ... reperta*: Argo, pastore improvvisato anche se fisicamente superdotato, non potrebbe scegliere personaggio più adatto (e più pericoloso) per informarsi sulle innovazioni musicali collegate al genere bucolico. Mercurio/Ermes, è considerato padre di Pan (cfr. *b. Pan.* 1: «figlio diletto di Hermes»), è l'inventore della lira e anche, nella versione più consueta, della stessa οὔριγξ (ved. la nota a 689-712), e viene posto al comando della βουκολία, l'arte pastorale, alla fine dell'inno omerico (v. 498); inoltre è spesso citato come padre o amante di Dafni, il fondatore eroico della poesia pastorale; Pan a sua volta è una delle figure-simbolo e dei patroni della poesia bucolica («cantare Pan»: Mosco III 80-3), un dio pastore e musicista fortemente presente con il suo canto, la sua οὔριγξ e il suo culto nei due idilli più programmatici di Teocrito, 1 e 7, e nelle loro imitazioni virgiliane (cfr., p. es., R. Hunter [ed.], *Theocritus, A Selection*, Cambridge 1999, indice *s.uu.* «Syrinx» e «Pan»), nonché nella tradizione bucolica greca che fa da intermediaria tra Teocrito e Virgilio (cfr. pseudo-Mosco, III; Bione, X 7; *PRainer* 29801; Reed 1997, pp. 26, 30). Per l'atmosfera bucolica e il rapporto tra Pan e la musica cfr. Lucrezio, IV 586-9; Virgilio, *Ecl.* 2, 32-3; 8, 22-4.

689-712. *Siringa*. La storia di Siringa si presenta potenzialmente come un doppione di quella di Dafne: le due ninfe perseguitate sono accomunate dalla scelta della verginità, dal rapporto con Diana e dalla stes-

sa area geografica, se si tiene conto della versione arcade del mito di Dafne (cfr. Larson 2001, p. 155; il fiume Ladone, padre di Dafne in questa versione, è citato al v. 702); entrambe finiscono per essere «sostituite» da un vegetale che verrà strumentalizzato attraverso l'artificio egoistico dei loro persecutori (il culto apollineo per il lauro, la musica di Pan per le canne). Ovidio sfrutta argutamente la possibilità di una ripetizione, per poi farla svanire attraverso il processo di capriccioso abbreviamento del racconto e l'uso del cambio di voce narrativa, e commentarla attraverso l'umoristico effetto soporifero che la narrazione ha su Argo. Il poeta prende posizione implicita, con gusto alessandrino, su una varietà di tradizioni riguardo all'invenzione della zampogna di Pan, lo strumento pastorale per eccellenza (cfr. Myers 1994, pp. 77-8; A. Griffin, «Amorous Pan's bucolic rise and fall», in S. Morton Braund – R. Mayer [edd.], *Amor: Roma, Love & Latin literature, essays presented to E.J. Kenney*, Cambridge 1999, pp. 104-9; ved. anche P. Murgatroyd, *Ovid's Syrinx*, «CQ» XXI 2001, pp. 620-3; J. Fabre-Serris, *Ovide et la naissance du genre pastoral*, «MD» L 2003, pp. 185-94). La meccanica dello strumento musicale e la sua invenzione sono descritti con atteggiamento quasi scientifico, ma nel quadro di un tipico racconto paradossale e mitologico. È presente la memoria della descrizione della scoperta della musica di Lucrezio, V 1382-3 *et zephyri, caua per calamorum, sibila primum / agrestis docuere causas inflare cicutas* («gli zefolii dello zefiro attraverso i fusti delle canne insegnarono agli uomini dei campi a soffiare nelle cavità delle zampogne»), ma la precisione descrittiva viene messa al servizio di una rimitologizzazione dell'originale, che contrasta con la poetica epicurea e non si cura di persuadere il lettore, ma solo di incantarlo (cfr. Myers 1994, p. 56). Virgilio aveva sancito il rapporto tra Pan e la οὐρίγξ in *Ecl.* 2, 32-3 *Pan primum calamos cera coniungere pluris / instituit*; «Pan fu il primo a collegare varie canne con la cera»; ved. anche *Ecl.* 8, 24; Longo, II 34, 3.

689. *deus «Arcadiae ... montibus»*: la vicinanza fra *deus* e *Arcadiae* induce per un attimo l'aspettativa di un nesso diretto, «il dio dell'Arcadia»: questa esitazione ci ricorda che il dio Ermete è strettamente legato a questo paesaggio: è nato in Arcadia, allevato dalle ninfe, e come Pan ha una stretta relazione con il mondo pastorale e con le ninfe arcadi (ved., p. es., Larson 2001, pp. 154-6). C'è, in effetti, una raffinata eco virgiliana dato che in due casi la sequenza *deus Arcadiae* indica proprio Pan: *Ecl.* 10, 26 *Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi* («venne Pan, dio dell'Arcadia, che vedemmo con i nostri occhi»); *Geor.* III 392 *Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit* («Pan, dio dell'Arcadia, ti ha ingannato, o Luna»).

690-1. *Hamadryadas ... Naias*: le Naiadi sono propriamente ninfe

acquatiche, mentre le Amadriadi sono legate agli alberi. Per l'uso di *Nonacrinus* ved. le note a II 409-10 e 508-30.

694-5. *Ortygiam ... Dianae*: l'elaborata similitudine «differenziale» o quasi-identità fra Siringa e Diana ci ricorda che la storia è quasi un doppione dell'imitazione di Diana (indicata come Ortigia in quanto nata, come Apollo, a Delo) da parte di Dafne (cfr. la nota a 476), e che la situazione narrativa è già ricca di impersonatori e artificiali doppioni.

699. *pinuque ... acuta*: il nesso fra *pinus* e *acuta* è peculiare di Ovidio (anche *Her.* 5, 137, forse spurio, e *Ars* II 424), e potrebbe avere risonanze etimologiche a giudicare da Isidoro, *Etymologiae* XVII 7, 31, secondo cui esisteva un vocabolo *pinnus* con valore di *acutus*; cfr. Quintiliano, I 4, 12 sull'etimologia di *bipennis*, e Michalopoulos 2001, p. 147. Ved. anche Solodow 1988, p. 54. Del resto un'altra donna di Pan era la ninfa Pitys «Pino», attestata sin da Teocrito e in Properzio, I 18, 20, con metamorfosi finale simile a quella di Dafne secondo Nonno (scompare nella terra) e Libanio (diventa un pino, che mormora quando spira il vento Borea, il suo uccisore); cfr. Forbes Irving 1990, p. 273. La corona di pino crea quindi un parallelismo preciso con la corona di lauro di Apollo e con le canne di Pan.

700. *refert» restabat*: la spezzatura del discorso diretto e la sua sostituzione con uno indiretto, che poi risulta essere non effettivamente pronunciato (cfr. v. 713 *talìa dicturus*) sono scelte anticonformiste che pongono Ovidio all'avanguardia nel rinnovamento della tradizione epica. Il discorso diretto si blocca sull'espressione *uerba refert*, poi ripresa da *uerba ferre*: Ovidio mette a fuoco in modo autoriflessivo il processo di riproduzione del discorso che sta alla base dell'epos: Mercurio ripete le parole di Pan, Ovidio ripete quelle di Mercurio.

702. *Ladonis*: il riferimento a questo fiume sembra alludere alla genealogia di Dafne, che Ovidio aveva rifiutato nella sua versione del mito.

706-8. *calamos ... querenti*: su un possibile gioco etimologico fra *calamus* e l'idea di «emissione vocale» ved. Michalopoulos 2001, p. 48. Il senso di *ibi suspirat* è stato spiegato da Cameron 2004, p. 302 con il fatto che Pan è ancora ansimante per la corsa: Cameron confronta Achille Tazio, VIII 6, in cui Pan scopre lo strumento perché porta le canne alla bocca mentre «si lamenta». D'altra parte, *suspirat* è anche il verbo appropriato per un'espressione di desiderio o di frustrazione. In altre versioni, si dice genericamente che Pan scopre lo strumento e lo «dedica» alla ninfa, rendendolo omonimo a lei. Quindi Ovidio ha sottolineato in questa eziologia una sorta di causalità scientifica, solo che la applica in modo bizzarro a un mito metamorfico (per il procedimento in genere ved. Myers 1994, *passim*). Così l'in-

venzione di Pan ha anche l'impronta della causalità naturalistica di Lucrezio, V 1382-3 (ved. la nota a 689-712).

712. *puellae*: la prima comparsa di *puella*, un vocabolo che dovrebbe essere quasi escluso dalla stilizzazione di un poema epico (Axelson 1945, p. 58), e che invece ricorre tredici volte, in situazioni associate con elegia e sessualità (Knox 1986, p. 54). L'etimologia dello strumento σῦριγξ dal nome della ninfa è rara, cfr. scolii a Teocrito, *Syrinx* 7-8a, p. 339, 3-6 Wendel, e collegata specificamente alla poesia bucolica. La congettura di Tarrant risolve la difficoltà del trådito *tenuisse*, che chiaramente deriva dall'interferenza del v. 706.

714. *succubuisse ... somno*: l'andamento del verso ricorda Calvo, fr. 11 Courtney *cum grauis ingenti coniuere pupula somno*, che potrebbe appartenere alla *Io* e riferirsi alla storia di Argo (il che darebbe particolare forza a *ingenti*), ma la deduzione non è sicura: Ovidio non è affatto vincolato al contesto originario dei suoi modelli, e anzi ama trasferire elementi da un contesto a un altro anche quando allude a un modello affine (cfr. Otis 1970, pp. 379-89, che tuttavia a p. 384 trova «ovvia» la corrispondenza tra i due versi); inoltre il contesto, anche sintattico, del verso di Calvo è oscuro, e un altro dei pochi frammenti conservati è affine per tematica ma altrettanto incerto, fr. 13 Courtney *sol quoque perpetuos meminit requiescere cursus* (generalmente riferito dai commentatori alla stanchezza della perseguitata *Io*).

717. *falcato ... ense*: Mercurio usa la sua arma tipica, la *harpe*, una sorta di scimitarra, cfr. IV 727; V 80 *hamato ... ense* (ved. l'apparato di Tarrant 2004). La soppressione della voce di Mercurio (v. 715) e il colpo alla gola contrastano crudelmente con le immagini bucoliche del soffio musicale e della *fistula*.

720. *Arge, iaces*: l'apostrofe patetica ed epigrammatica potrebbe < sottintendere un gioco etimologico greco: se Argo doveva il suo nome all'aggettivo ἀργός «lucente» (occhi brillanti e sempre aperti, destinati a scintillare sulle penne di pavone), ora Mercurio lo ha reso ἀργός nel senso (etimologicamente diverso) di «inoperoso, inattivo».

720-1. *tot lumina ... una*: la storia si conclude con due versi di tono epigrammatico, in cui il *topos* epico «la morte piomba sugli occhi come una notte improvvisa» (Omero, *Il.* V 659; XIII 423; 580; Virgilio, *Aen.* X 746) viene ironicamente riadattato a un numero di occhi inaspettato. A ciò si aggiunge l'eco distorta di Catullo, 5, 6 *nox est perpetua una dormienda*.

722-3. *excipit ... implet*: il trasferimento degli occhi di Argo alle penne del pavone ritornerà a II 532-3: è fra i motivi della storia di *Io* selezionati nell'ἑκφρασις dell'*Europa* di Mosco, 55-9 (sulla ricorrente importanza di questo modello ved. la nota a 568-746).

724-7. *exarsit ... orbem*: la Furia mandata da Giunone contro i suoi

nemici ricorda l'*Eneide* di Virgilio (VII 323 sgg.): nel *Prometeo* di Eschilo Io è perseguitata dall'ombra di Argo, ma nel suo sconvolgimento e nella sua duplice identità parla anche spesso di un tafano (cfr. vv. 566-7; 580-1; 589-90; 681; cfr. Bacchilide, 19, 40) mentre nelle *Supplici* (vv. 17; 573) e in vari altri autori (ved. la nota a 637-41) l'unica causa della fuga è il tafano. Virgilio descrive gli effetti di questo insetto sui bovini in *Geor.* III 146-56 e lo identifica con quello che perseguita Io nel mito. È significativo che Ovidio richiami questo passo con l'uso di *exercuit* al v. 727 (cfr. *Geor.* III 152), e un altro passo contestualmente legato, III 210, *caeci stimulos ... amoris*, al v. 726 *stimulos in pectore caecos*, come se volesse far balenare al lettore dotto la variante che risulta «fuori fuoco» nel suo racconto. Il tormento di Io (che ha a che fare con la sessualità animale e con l'immaginario «bovino» riguardante Era, cfr. R. Padel, *In and out of the mind*, Princeton 1992, pp. 117-22) è espresso come l'azione di un *κέντρον* («pungolo, pungiglione», equivalente di *stimulus*) in Eschilo, *Suppl.* 563.

736-7. *causa ... erit*: notoriamente Giove è dedito all'adulterio in modo sistematico, come conferma il seguito del poema di Ovidio, per cui il linguaggio del giuramento è malizioso: Giunone può interpretarlo come «non temere, per il futuro non avrai più questa causa di dolore», mentre il marito intende solo dire «questa donna non ti sarà causa di dolore», infatti ce ne saranno altre al suo posto (per *dolor* nel senso di gelosia ved., p. es., IV 278). La situazione è delicata dato che un giuramento per lo Stige dovrebbe essere vincolante per gli dèi, a differenza del cosiddetto «giuramento su Afrodite» che non è vincolante e non è punito da Giove. Ovidio si riferisce a un passo celebre del *Catalogo delle donne* di Esiodo, il giuramento di Zeus, fr. 124 M. – W.

738-46. *lenita ... retemptat*: la metamorfosi con ritorno al punto di partenza (cfr. in generale Bandini 1986) è rara in questo poema (cfr. la trasformazione dei compagni di Ulisse in XIV 302 sgg.), ma l'eccezionalità della storia giustifica l'enfasi: Io non solo ritorna sé stessa, ma si divinizza anche come Iside. La metamorfosi con ritorno allo stato primigenio e innalzamento finale di *status* si ritrova nel romanzo di Apuleio, in cui non a caso la vicenda del protagonista si salda con il culto di Iside e con profonde influenze ovidiane.

740. *cornua decrescunt*: insieme con *orbis* fa parte di una terminologia applicabile, forse non a caso, anche alle fasi della luna: Iside, come mostra anche la sua epifania a IX 783-4 *imitataque lunam / cornua*, è una dea lunare, cfr. v. 731 *ad sidera*.

745-6. *metuitque ... mugiat*: l'allitterazione in *m*- prolunga ironicamente nel linguaggio umano l'eco del muggito da cui Io, incredula, si vede liberata.

747. *linigera ... turba*: è paragonabile alla trattazione lirica di Bac-

chilide, 20, 43, che pone l'accento sugli abiti di lino (cfr. il commento di H. Maehler, *Bacchylides. A selection*, Cambridge 2004, *ad loc.*), tipici dei sacerdoti egizi che rifiutano la lana per motivi culturali, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XIX 14; Giovenale, 6, 533.

748-50. *Epaphus ... tenet*: Ovidio si comporta per un momento come se avesse intenzione di proseguire una genealogia, ma a metà del v. 750 ha già lasciato il filo della stirpe di Inaco per concentrarsi su Fetonte. Nel quadro di un progetto genealogico, che Ovidio presuppone ma non adotta, il nome di Epafo sarebbe stato assai importante: da lui discendono Agenore e Belo, e quindi Europa e Cadmo (protagonisti in Ovidio a cavallo dei libri II e III) come pure Egitto e Danao: siamo quindi alle origini delle famiglie reali di Tebe e Argo. La figura di Epafo è interpretata variamente nelle fonti. Sembra fosse nato da Giove che aveva «imposto la mano» su Io (il nome etimologizzato da ἐπαφή «contatto»), e secondo Erodoto sarebbe assimilabile al bue sacro di Menfi, Api (II 153). Il tono di percepibile scetticismo della frase (in cui *parenti* potrebbe riferirsi a Io o a Giove, *creditur* riceve notevole enfasi dalla posizione sintattica, e *tandem* solleva dubbi sulla cronologia della gravidanza di Io) anticipa il tema dominante dell'episodio successivo, ma allude anche al carattere esotico e favoloso della cultura greco-egizia come la vedono i Romani, nuovi signori di questo mondo sincretistico.

750-II 365. *Fetonte*. Con questa fluida transizione «laterale», l'interesse si sposta verso la saga di Fetonte, il figlio del Sole che con la sua folle corsa provoca quasi la combustione del mondo. Il movimento di Fetonte verso oriente alla fine del libro completa lo spostamento dalla Grecia all'Egitto che caratterizzava il mito di Io. La storia è sviluppata con ampio respiro e corrisponde a un «piccolo epos» di circa quattrocento versi, tra le più lunghe unità narrative del poema. Ovidio sperimenta in questa parte un linguaggio spesso solenne e prezioso, adeguato a un tema tradizionale della tragedia attica; importante per lui anche la grandiosa immagine di Lucrezio, V 396-406, in cui il fascino della distruzione cosmica viene prima attenuato dall'aggiunta «se si vuol credere ai poeti greci antichi», poi smentito dalla razionalità epica: *ignis enim superavit et ambiens multa perussit, / auia cum Phaethonta rapax uis solis equorum / aethere raptavit toto terrasque per omnis. / at pater omnipotens ira tum percitus acri / magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu / deturbavit equis in terram, Solque cadenti / obuius aeternam suscepit lampada mundi / disiectosque rededit equos iunxitque trementis, / inde suum per iter recreavit cuncta gubernans, / scilicet ut ueteres Graium cecinere poetae. / quod procul a uera nimis est ratione repulsum* («il fuoco fu vincitore e con le lingue di

fiamma consumò gran parte del mondo, quando, allontanandosi Fetonte dalla sua rotta, l'ardore sfrenato dei cavalli del Sole lo trascinò in tutto il cielo e su tutte le terre. Ma Giove, il padre onnipotente degli dèi, colto da ira violenta contro l'ambizioso Fetonte, con un colpo improvviso del suo fulmine lo rovesciò dal carro e lo gettò sulla terra; e il Sole andandogli incontro raccolse nella sua caduta l'eterna fiaccola del mondo, ricondusse i cavalli fuggiti, li riaggiogò ancora tutti frenanti e, una volta padrone del comando, li fece rientrare nella rotta e ridonò la vita agli esseri. Questo almeno hanno cantato i vecchi poeti greci. Ma una simile favola si allontana troppo dalla verità»). Elementi di questo brano sono distribuiti in modo ben riconoscibile nel racconto di Ovidio, p. es. II 111 *magnanimus Phaethon*; 205 *per auia*; 234 *raptatur*; 304 e 401 *at pater omnipotens*; 398-400.) Il nucleo del racconto, il fallito tentativo di Fetonte di subentrare al padre Sole nei suoi poteri cosmici, ha una forte attrattiva per un romano di età augustea: da quest'epoca in poi, i temi della successione imperiale, dell'educazione del principe, della responsabilità universale, e della continuazione del potere (cfr. P. Hardie, *The epic successors of Virgil*, Cambridge 1993) diventano centrali nell'immaginario romano e nella poesia epica. L'utilizzo del mito di Fetonte nel discorso politico nel periodo fra Caligola e Nerone è particolarmente intenso, ma la tradizione deve risalire più indietro, sino alla trattatistica politica greca (ved. anche Lucano, I 48-52; cfr. Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 251-70). Augusto stesso opera sia come sovrano dalle origini astrali (il padre adottivo, il divo Cesare, è un astro o una cometa che brilla sopra di lui), sia come un promotore del culto solare, con appropriazione di culti egizi e orientali. In ogni caso, questo è uno dei brani del poema più citati e imitati nella poesia del I secolo d.C.; fra le numerose allusioni ved., ad esempio, Seneca, *Phdr.* 1090-2; Lucano, fr. 7 Morel (su cui R. Degl'Innocenti Pierini, in V. Tandoi [ed.], *Disiecti membra poetae*, II, Foggia 1985, pp. 184-205); *Bellum civile* II 410-5; Stazio, *Theb.* VI 320-5; la tragedia di Euripide, *Fetonte*, sembra aver goduto di una speciale notorietà. Ai tempi di Ovidio la rappresentazione del greco Elios come divino re dell'Oriente è particolarmente presente nell'arte figurativa: secondo le ricostruzioni, Elios sul carro con la sua corona di raggi è la prima figura, a partire da est, in una schiera di forze asiatiche che si oppongono a guerrieri greci sulla metopa nord del tempio di Atena a Ilio (prima metà II secolo a.C.), un'immagine che doveva essere in stretto rapporto con la metopa nord del Partenone di Atene, anch'essa con Elios come figura d'angolo in una *Ilioupersis* (cfr. C. Brian Rose, «Studia Troica» XIII 2003, pp. 51-2). Sull'organizzazione della lunga sequenza ovidiana ved. R.C. Bass, *Some aspects of the structure of the Phaethon episode in Ovid's Metamorphoses*,

«CQ» XXVII 1977, pp. 402-8. I problemi posti dalle fonti sono assai complessi. Il testo di Ovidio ha rilevanza sia per la ricostruzione della frammentaria tragedia di Euripide, *Fetonte*, di cui qui certamente si tiene conto (cfr. Diggle 1970, *passim*; M. Ciappi, «*Athenaeum*» LXXXVIII 2000, pp. 117-68; i frammenti sono ora riediti da Kan-nicht, *TGF* V, pp. 798-826), sia per i paralleli con l'analogo episodio narrato nelle *Dionisiache* di Nonno (un altro «epillio» di dimensioni paragonabili, XXXVIII 90-434, introdotto come racconto di Ermete al fratello Dioniso: cfr. P.E. Knox, *Phaethon in Ovid and Nonnus*, «CQ» XXXVIII 1988, pp. 536-51 e G. Agosti, *Nonno, Le Dionisiache*, III, Milano 2004, pp. 758-65, con bibliografia aggiornata). Allo stato attuale della discussione, si può dire che Nonno è una fonte indipendente, non condizionata da Ovidio, e neppure risalente a un modello comune. Le somiglianze fra i due poeti vanno quindi interpretate nel quadro di una tradizione più vasta e complessa. Ovidio e Nonno hanno in comune un interesse di tipo cosmologico, anche se in Nonno la tematica astrale è sviluppata in modo più sistematico, e sono presenti ampi discorsi patetici, oltre a numerosi dettagli non tutti spiegabili come evoluzioni autonome della saga. Ci sono, però, anche differenze significative: in Nonno Fetonte è ossessionato dalla guida del carro, ed è cresciuto nella casa del padre Sole, per cui la sua motivazione è «il desiderio del padre auriga» (XXXVIII 171, con l'analisi di Agosti, p. 793): «impazziva per il bisogno di guidare i cavalli» (v. 190), con una sorta di fusione tra la passione tardoantica per lo sport del circo e l'ossessione adolescenziale per la figura paterna; in Ovidio, invece, è fondamentale il bisogno di trovare un'identità, di provare la paternità del Sole, e di ascendere alla dimensione divina. In Nonno prevale lo stupore affascinato davanti al firmamento, in Ovidio il terrore e l'incapacità di affrontare la prova. In Nonno lo sconvolgimento è tutto proiettato nel cielo, in Ovidio hanno grande spazio le sofferenze della terra. Sembra che Ovidio abbia largamente modificato la trama del dramma di Euripide, forse tenendo conto anche di altra letteratura drammatica. Fra le modifiche più pregnanti, la riduzione del ruolo di Climene, la madre, che compare con grande evidenza nella *post mortem* luttuoso, ma non incide sullo sviluppo iniziale della vicenda, e quindi l'enfasi cade sul rapporto tra padre e figlio. Affrontandosi, il Sole e Fetonte danno luogo a un potente dramma di successione, carico di significati politici contemporanei nel quadro dell'ideologia augustea. Come avevano fatto i tragici romani della media repubblica, anche se con stile e tecniche differenti, Ovidio ripropone Euripide in un contesto romano che ne trasforma, ma non ne cancella la valenza politica.

751-5. *Sole satus ... pudore repressit*: il conflitto fra Epafo e Fetonte è sottilmente adattato alle convenzioni sociali dell'aristocrazia romana, in cui lo spirito competitivo si alimenta dell'ossessione di essere all'altezza del proprio padre – come pure, si pensi al caso di Ottaviano, di procurarsi un padre all'altezza delle proprie ambizioni.

753. *Inachides*: è un cosiddetto «paponimico», cioè un derivato dal nome del nonno, invece di un più normale patronimico: Epafo è nipote di Inaco in quanto sua madre è Io – ma forse c'è un tocco ironico, dato che il titolo di cui Epafo va fiero è invece «figlio di Giove», e la questione della *mater semper certa* costituisce il problema di questo episodio. Per il motivo del «provare che si ha un dio per padre», anche con sfumature ironiche, ved. Bacchilide, 17, 29-63. «*matrìque*»: Ovidio porta al punto di rottura l'uso dell'enclitica *que*, che qui coordina *ait* al verbo precedente, ma si appoggia alla prima parola del discorso diretto riferito. Il manierismo risulta tanto più audace (e in effetti è tipico del solo Ovidio in poesia latina: M. Haupt, *Opuscula* III, Leipzig 1875-76, pp. 510-2; E.J. Kenney, in Boyd 2002, p. 44) nel quadro di una cultura grafica che non conosce le virgolette o altri diacritici. Quando la costruzione sperimentale ricompare al v. 757 «*quoque magis doleas, genetrìx ait, ille ego ...*» l'effetto è di sottolineare lo stilema e anche di mettere in parallelo i discorsi dei due giovani (cfr. Wills 1996, p. 383, con bibliografia).

756. *Chymenen*: in Esiodo, *Theog.* 351 è una Oceanide e moglie di Giapeto (v. 508); è una Nereide in Omero, *Il.* XVIII 47: a partire da Euripide è costantemente la madre di Fetonte. Nella tradizione euripidea è sposata con Merope, ma il vero padre di suo figlio Fetonte è il dio Elios. Ovidio usa il nome Climene in contesti significativi come 756, II 19, 37 e 43, in cui è costantemente affiancato da idee di «fama» o «diffamazione», per cui può essere attiva un'associazione etimologica con la famiglia verbale di κλυτός e κλύμενος «celebre, inclito». La Climene di Virgilio, *Geor.* IV 345-7, è una vera esperta di adulteri divini, e da queste avventure può derivare tanto fama che diffamazione.

757-61. «*quoque ... caelo*»: il discorso di Fetonte rinvia a una sorta di magnanimità altera – quella criticata da Epafo con l'espressione negativa *es tumidus* – e anche i tratti che il personaggio rivendica a sé, l'essere *liber* e *ferox*, suonano come rivendicazione di una natura illustre, che però chiede con ansia di essere messa alla prova. La clausola *caelesti stirpe creatus* ha una nobile tradizione epica, cfr. Lucrezio, I 733 *ut uix humana uideatur stirpe creatus*; Virgilio, *Aen.* X 543 *Vulcani stirpe creatus*.

761. *adsere*: non è verbo di uso poetico e il valore più normale si trova in costrutti che indicano la rivendicazione di uno stato di libertà

oppure di schiavitù riferito a una persona: forse la superbia di Fetonte, che è già un principe, arriva a concepire una condizione non divina (cfr. v. 462) come una sorta di stato servile.

763. *Meropisque ... sororum*: la menzione di Merope e delle sorelle non è solo incidentale, come si vedrà a II 184 e soprattutto a II 340 sgg.

768-70. *iubar ... orbem*: la corona di raggi è attribuito tipico del dio Sole, cfr. Bömer, *ad loc.* e la nota a II 40-1. Qui è elegantemente confusa con la percezione visiva del lampeggiante (*coruscis*) irraggiamento solare. Climene sfrutta, non senza abilità retorica, la tradizione del giurare «per il sole che tutto vede» (cfr. la nota a II 45-6), in un caso di paternità controversa in cui il Sole non è solo testimone, ma parte in causa. Il discorso è insieme una rassicurazione al figlio e una preghiera al dio, che mutua lo stile di inni e preghiere tradizionali, ved. Omero, *Il.* III 277; per un elogio del sole in prosa, che assorbe elementi poetico-filosofici, Plinio, *Nat. Hist.* II 13.

776-9. *emicat ... ortus*: la marcia di Fetonte verso le terre del Sole è caratterizzata da un ardore (*emicat*) non solo metaforico e da un'aspirazione all'altezza (*concepit aethera mente*): *emico* è usato in poesia per azioni veloci e intense (p. es., Virgilio, *Aen.* VI 5) ma significa anche «brillare» e «fiammeggiare» (cfr. II 2 *micante*, e, p. es., Lucrezio, V 1099), e l'etere è la parte «ignea» dell'aria, lo strato leggero e infuocato in cui ardono le stelle. Cfr. vv. 26-7, non a caso con *emicit*. Nella sua ricerca del presunto padre, Fetonte già si assimila a lui e al proprio stesso nome, lo Splendente. Da ricordare che una parentela con l'etere e una disposizione a guardare verso l'alto erano stati riconosciuti ai vv. 76-88 come tratti distintivi della specie umana – almeno di quella prima del diluvio. Questo sarà poi il presupposto delle immagini di apoteosi e catasterismo alla fine del libro XV, sino all'ascesa dello spirito del poeta (o della sua opera) *super astra*. *Mente concipere* vale propriamente «immaginare», cfr. II 77, ma c'è un significativo parallelo e contrasto con *aera concipere* detto della respirazione, cfr. v. 337; *Fasti* VI 705 *concepit auras*: Fetonte ha aspirazioni superumane, cerca un respiro sublime. In questo senso il finale del libro assume grande importanza nell'economia generale dell'opera, al di là della sua rilevanza nel mito narrato.

778. *Aethiopasque*: la citazione degli Etiopi contiene un tocco di anticipazione paradossale, non è solo un dato geografico: nonostante l'etimologia greca sia «facce bruciate», cioè annerite dal sole (cfr., p. es., Servio a Virgilio, *Aen.* IV 481; Nisbet – Hubbard 1979, a Orazio, *Carm.* I 22, 21-2), gli Etiopi diventeranno scuri solo più tardi, e proprio per l'azione catastrofica di Fetonte («Splendore bruciante», da φῶς «luce» e αἴθω «brucio»), cfr. la nota a 776-9 (con Michalo-

poulos 2001, p. 21) e II 235 sg. Per il linguaggio Ovidio ricorda una descrizione di servitori esotici (la cui pelle scura ne fa degli accompagnatori prestigiosi di una dama romana) in Tibullo, II 3, 55-6 *illi sint comites fusci, quos India torret, / solis et admotis inficit ignis equis* («un corteo di mori, che l'India brucia e la vampa del sole, avvicinando i cavalli, imbrunisce»).

779. *ortus*: una parola volutamente incongrua per un finale di libro, e tale da creare un effetto di *suspense* (cfr. la nota a II 874-5): confonde insieme i valori di «origine familiare» e di «alba (cfr. v. 354), Levante».