

TESTI
Antichità, Medioevo e Umanesimo

La poesia di Ovidio: letteratura e immagini

a cura di

**Claudio Buongiovanni, Flaviana Ficca,
Tiziana Pangrazi, Cristina Pepe, Chiara Renda**

Federico II University Press



fedOA Press

TESTI
Antichità, Medioevo e Umanesimo

Direzione scientifica

Giancarlo Abbamonte (Univ. Napoli Federico II), Stefano Ugo Baldassarri (ISI Florence), Claudio Buongiovanni (Univ. della Campania L. Vanvitelli), Guido Cappelli (Univ. Napoli Orientale), Carmen Codoñer (Univ. Salamanca), Aldo Corcella (Univ. Basilicata), Edoardo D'Angelo (Univ. Suor Orsola Benincasa, Napoli), Fulvio Delle Donne (Univ. Basilicata), Arturo De Vivo (Univ. Napoli Federico II), Rosalba Dimundo (Univ. Bari), Paulo Jorge Farmhouse Simoes Alberto (Univ. Lisboa), Paolo Garbini (Univ. Roma Sapienza), Giuseppe Germano (Univ. Napoli Federico II), Massimo Gioseffi (Univ. Milano), Andrew Laird (Brown University), Mario Lamagna (Univ. di Napoli Federico II), Marek Thue Kretschmer (Norwegian Univ. Science and Technology), Marc Laureys (Univ. Bonn), Rosa Maria Lucifora (Univ. Basilicata), Andrea Luzzi (Univ. Roma Sapienza), Giulio Massimilla (Univ. Napoli Federico II), Brian Maxson (East Tennessee State University), Marianne Pade (Accademia di Danimarca), Raffaele Perrelli (Univ. Calabria), Giovanni Polara (Univ. Napoli Federico II), Antonella Prenner (Univ. Napoli Federico II), Chiara Renda (Univ. Napoli Federico II), Alessandra Romeo (Univ. Calabria), Maria Chiara Scappaticcio (Univ. Napoli Federico II), Claudia Schindler (Univ. Hamburg), Francesca Sivo (Univ. Foggia), Marisa Squillante (Univ. Napoli Federico II), Anne-Marie Turcan-Verkerk (CNRS IRHT, Paris)

I contributi originali pubblicati nei volumi di questa collana sono sottoposti a doppia lettura anonima di esperti (double blind peer review)

La poesia di Ovidio: letteratura e immagini

a cura di

Claudio Buongiovanni, Flavia Ficca, Tiziana Pangrazi,
Cristina Pepe, Chiara Renda

Federico II University Press



fedOA Press

La poesia di Ovidio : letteratura e immagini / Claudio Buongiovanni,
Flaviana Ficca, Tiziana Pangrazi, Cristina Pepe, Chiara Renda. –
Napoli : FedOAPress, 2020 . – 272 p. : ill. 21 cm. –
(Testi : Antichità, Medioevo e Umanesimo ; 3).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-071-3

DOI: 10.6093/978-88-6887-071-3

Online ISSN della collana: 2612-0518

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi
di Napoli "Federico II", dell'Università degli Studi della Campania
"Luigi Vanvitelli" e dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

© 2020 FedOAPress - Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>
Published in Italy
Prima edizione: giugno 2020
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Sommario

<i>Premessa</i>	7
G.B. D'Alessio, <i>'Saffo' nell'epistola di Saffo a Faone</i>	11
G. Massimilla, <i>Così vicini, così lontani: Ovidio e Callimaco fra continuità e divergenza</i>	23
M. Squillante, <i>Studium immane loquendi: corvi e gazze in Ovidio</i>	41
R. Valenti, <i>Est locus... I luoghi dell'immaginario ovidiano nelle Metamorfosi</i>	55
A. Borgo, <i>I vitia del poeta: Seneca il Vecchio, Ovidio e il fascino dell'imperfezione</i>	69
C. De Stefani, <i>Ovidio nella poesia tardoantica greca. Il caso di Paolo Silenziario</i>	79
C. Rescigno, <i>Ovidio e la Sibilla cumana</i>	101
G. Orofino, <i>Metamorfosi medievali. Ovidio e l'illustrazione dei classici nella cultura libraria italo-meridionale</i>	121
L. Cerullo, <i>Ovidio nel mondo ispanico. Influenze, echi, riscritture</i>	135
F. Corradi, <i>Rimotivare il mito: l'episodio della grotta del Sonno dalle Metamorfosi al Songe de Vaux di La Fontaine</i>	147
A. Saccone, <i>«La contiguità universale». Ovidio secondo Italo Calvino</i>	163
R. Bonito Oliva, <i>Metamorfosi e movimento: dal mito alla filosofia. Hegel legge Ovidio</i>	177

C. Cieri Via, <i>Hybris e Sacrificio. Aby Warburg e le Metamorfosi di Ovidio in immagine</i>	193
O. Scognamiglio, <i>Tra Classico e Neoclassico: le Metamorfosi di Ovidio nella pittura francese</i>	217
A. Di Benedetto, <i>‘Il giuoco dell’amore’: ‘la saggezza erotica’ di Emilio Greco nei disegni per l’Ovidio</i>	241
T. Pangrazi, <i>Presenze ovidiane in musica: Monteverdi e Debussy</i>	257

Premessa

Nel lungo viaggio che la letteratura classica ha compiuto nel corso dei secoli, pochi poeti sono riusciti a conseguire e a conservare una fortuna e un favore presso il pubblico dei lettori paragonabili a quelli goduti da Ovidio in diverse stagioni della storia occidentale. Il poeta di Sulmona, peraltro, risulta protagonista di un paradosso, per certi aspetti surreale e addirittura alimentato dal poeta stesso, in virtù del quale il successo letterario rappresenta prima un potente impulso verso la rapida conquista della fama, poi la causa, o, meglio, una concausa dell'improvvisa rovina e della drammatica *relegatio*, secondo una rappresentazione degli eventi mirabilmente costruita soprattutto nella produzione elegiaca dei *Tristia*. Infatti, sebbene, tra i due *crimina*, sicuramente l'*error* – qualunque esso fosse – consumatosi nella *domus* imperiale avesse avuto una incidenza di gran lunga superiore al *carmen* nel determinare la *relegatio* del poeta, una parte dell'impianto accusatorio che poi determinò la condanna si basava proprio sul ruolo di Ovidio come “cattivo maestro” secondo i rinnovati e austeri canoni della morale augustea, ancor più pericoloso proprio perché il contenuto delle sue opere poteva esercitare (e in parte aveva già esercitato) la sua “potenza corruttrice” su un pubblico piuttosto ampio, soprattutto sulla colta classe egemone romana. Una fortuna, quindi, che si tramuta in “sfortuna” per la vicenda biografica del poeta, il quale, tuttavia, continuerà a rivendicare con orgoglio quel successo bruscamente interrotto nell'8 d.C., anche dal doloroso esilio di Tomi, anche quando realizzerà con sempre maggiore consapevolezza che il ritorno all'Urbe è destinato a restare

un desiderio irrealizzato. A ricompensa del mancato *reditus* a Roma, però, la cultura europea, dall'antichità all'età contemporanea, ha garantito a Ovidio una popolarità e una circolazione amplissime nel tempo e nella storia, che ancora oggi, a più di duemila anni dalla morte del poeta, continuano ad affermarsi grazie all'immortale vitalità di una poesia capace di fornire innumerevoli modelli e 'scintille' di ispirazione sia sul piano della forma sia sul piano dei contenuti.

Proprio dalla volontà di celebrare l'immortale *ingenium* ovidiano in occasione del bimillenario della sua morte (17-2017), grazie a un pregevole esempio di sinergia avviato da tre atenei campani tra loro molto vicini – non solo geograficamente –, l'Università degli Studi di Napoli Federico II, l'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" e l'Università di Napoli "L'Orientale", è nata un'intesa scientifica e organizzativa che ha avuto come esito il Convegno *La poesia di Ovidio: letteratura e immagini*, tenutosi a Napoli nei giorni 9-10 novembre 2017. Il presente volume raccoglie gran parte dei contributi presentati in quell'occasione, con l'auspicio di offrire, nella sterminata bibliografia sull'autore, uno strumento utile ad approfondire, in chiave diacronica e sincronica, non solo le molteplici virtù della poesia di Ovidio, la sua straordinaria *ars* di matrice aleksandrina, le tappe della sua fortuna a partire dall'antichità, ma anche – se non soprattutto – una qualità indiscussa e per certi aspetti inarrivabile della lingua e dello stile ovidiani: la dirompente forza icastica, la capacità di servirsi, come pochi altri, delle immagini nella costruzione del testo poetico, delle sue trame narrative, della sua elegante ricercatezza, della sua efficacia nella ricezione da parte del lettore. Infatti, accanto ad altre indiscutibili *virtutes* poetiche, proprio quelle immagini hanno consentito ad Ovidio di affermarsi come paradigma esemplare tanto per la scrittura di testi e documenti di ogni genere, quanto per la rappresentazione artistica in forme diverse – pittorica, scultorea, musicale –, grazie alla eccezionale natura di un prodotto letterario che al contempo riesce ad essere e a diventare immagine.

Seppur con la consapevolezza dell'impossibilità di racchiudere nello spazio di un unico volume le numerose declinazioni della tec-

nica compositiva e dell'*ingenium* ovidiani rintracciabili nella storia culturale europea, i contributi qui raccolti vogliono costituire una testimonianza di alcune delle più significative possibilità esegetiche che la poesia ovidiana ha offerto ai suoi lettori fin dall'evo antico. Pertanto, seguendo un percorso cronologico e tematico, si inizia dal rapporto di imitazione ed emulazione, di riuso e adattamento, di continuità e innovazione con i grandi modelli della poesia greca di età ellenistica (G.B. D'Alessio, G. Massimilla), per entrare, poi, nelle pieghe del testo ovidiano stesso con la sua straordinaria capacità di presentare e rappresentare i suoi protagonisti, i suoi spazi, i suoi significati espliciti o allusivi (M. Squillante, R. Valenti), prima di avviare l'affascinante viaggio tra le molteplici e variegata tappe della fortuna e della ricezione di Ovidio, a partire da alcuni giudizi antichi in ambito scolastico/retorico non sempre incondizionatamente positivi (A. Borgo) e da possibili presenze o reminiscenze del testo ovidiano nella poesia greca della tarda antichità (C. De Stefani). Quindi, dopo uno prezioso intermezzo archeologico e storico-artistico sui possibili intrecci tra la testimonianza ovidiana e l'evidenza archeologica, tra la finzione letteraria e la realtà storica di alcuni luoghi della Campania (C. Rescigno), nonché sulle illustrazioni dei manoscritti ovidiani medievali in Italia meridionale (G. Orofino), si arriva alle articolate forme di riuso e alla costante azione paradigmatica della poesia ovidiana nelle letterature europee di età moderna e contemporanea (L. Cerullo, F. Corradi, A. Saccone), fino alla lettura del testo ovidiano in ambito filosofico da parte di Hegel (R. Bonito Oliva). Il lungo *iter* delle parole e delle immagini ovidiane, talvolta ricco di deviazioni tanto inattese quanto stimolanti, si conclude con una incursione nella storia dell'arte moderna e contemporanea (C. Cieri Via, O. Scognamiglio, A. Di Benedetto), e infine nella storia della musica (T. Pangrazi), apparentemente sorprendente, ma che in realtà costituisce la più efficace dimostrazione della ricchezza e della inesauribile potenza ispiratrice del poeta latino di Sulmona.

Tra quanti hanno favorito la realizzazione dell'accordo fra i tre atenei coinvolti e dei suoi esiti successivi, è doveroso rivolgere un

ringraziamento particolare ad Arturo De Vivo, a Maria Luisa Chirico e Rosanna Cioffi, a Giampiero Moretti, per l'entusiasmo con il quale hanno sostenuto questa straordinaria esperienza di reale e proficua condivisione interdisciplinare dei saperi.

Claudio Buongiovanni

Flaviana Ficca

Tiziana Pangrazi

Cristina Pepe

Chiara Renda

Giovan Battista D'Alessio

*'Saffo' nell'epistola di Saffo a Faone*¹

L'epistola di Saffo a Faone è un poema che mette al suo centro il rapporto tra testo, personaggio ed autore. Si apre, certo non a caso, proprio col problema della possibilità che il destinatario interno dell'epistola ha di riconoscerne l'autore. Il riconoscimento è forse dovuto a quello della grafia della «dotta mano»? Oppure semplicemente al fatto che il nome è riportato nell'intestazione (2-3)?

*an, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
hoc breve nescires unde movetur opus?*

(«se non avessi letto il nome dell'autore, Saffo, non sapresti da chi viene questo breve scritto?»)². Tutta la prima sezione della lettera enfatizza la distanza tra l'aspettativa inevitabilmente suscitata dalla dichiarata origine autoriale del testo e la sua realizzazione. La discrepanza è dichiarata, ed esposta sistematicamente: è una discre-

¹ Si offre qui, per espresso desiderio dei curatori, il testo come presentato al convegno, con l'aggiunta di note, del mio contributo: una versione ampliata è apparsa in «MD» 81 (2018), pp. 83-101, col titolo *Poeta, personaggio e testo nell'epistola di Saffo a Faone*. Sono grato ai partecipanti del convegno, e ai lettori di una versione preliminare, che mi hanno comunicato osservazioni e suggerimenti.

² Le traduzioni dall'*epistola di Saffo* sono quelle di *P. Ovidio Nasone. Lettere di eroine*, Introduzione, traduzione e note di G. Rosati, Milano 1989. I frammenti di Saffo seguono la numerazione dell'edizione di E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam 1971.

panza stilistica e metrica, dettata dalla scelta del genere elegiaco, invece che lirico, ma è anche una discrepanza tra vari aspetti della costruzione biografica della figura di colei che dell'epistola è insieme autrice e personaggio principale.

Una questione simile si pone per il destinatario del prodotto letterario che si presenta come l'*epistola di Saffo*, uno dei testi più tormentati nella critica ovidiana per quanto riguarda la sua autenticità: come identificare l'autore del testo che immagina Saffo come suo autore interno? Dopo un periodo di ampio consenso sull'autenticità di questa epistola, all'inizio degli anni '80 un riccamente argomentato lavoro di R. Tarrant ha contribuito ad un netto cambiamento di prospettiva, che ha convinto numerosi lettori³. Il dibattito ha preso poi una via molto produttiva a partire da una serie di studi che hanno sottoposto il testo ad una serrata analisi critico-letteraria, evidenziandone il ruolo cruciale nella definizione della storia del genere elegiaco da una prospettiva pienamente ovidiana⁴. Gli elementi critico-letterari a favore della profonda 'ovidianità' dell'epistola sono imponenti, e un'analisi attenta delle obiezioni di carattere linguistico mosse contro l'autenticità ne mostra la natura tutt'altro che dirimente. Lo stesso Tarrant, che ha di recente ribadito la sua opinione sulla non autenticità del testo, ne ha profondamente modificato la sua valutazione *letteraria*, considerando ormai «the many echoes of Ovid that it contains» non «as signs of ineptitude or lack of imagination, but as deliberate markers», come parte della strategia dell'autore di creare una *Sappho Ovidiana* «by having her to speak Ovid's own words. The initial question –“do you recognize whose

³ R.J. Tarrant, *The authenticity of the letter of Sappho to Phaon* (Heroides XV), «HSPH» 85 (1981), pp. 133-153.

⁴ Mi riferisco soprattutto a G. Rosati, *Sabinus, the Heroides and the poet-nightingale: Some observations on the authenticity of the Epistula Sapphus*, «CQ» 46 (1996), pp. 207-216 e F. Bessone, *Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle Heroides*, «Incontri triestini di filologia classica» 2 (2002-2003), pp. 115-143; *Saffo, la lirica, l'elegia: Su Ovidio*, Heroides 15, «MD» 51 (2003), pp. 207-243.

writing this is?”- is addressed as much to the reader as to neglectful Phaon»⁵. Di Ovidio o meno, c’è un generale consenso, quindi, sul carattere addirittura iper-ovidiano della costruzione di Saffo autore e personaggio. Ma naturalmente, la domanda iniziale dell’epistola ha anche un’altra implicazione: quella di attirare l’attenzione sul carattere allo stesso tempo mimetico e ‘creativo’ del personaggio/ autore che parla nell’epistola, con voce ventriloqua, ad opera di un altro autore, che è, ostentatamente, ‘Ovidio’.

La creazione della Saffo ‘ovidiana’ è una operazione altamente sofisticata, destinata a grande fortuna, e a veicolare l’immagine di Saffo a generazioni di lettori fino al secolo XIX, grazie ad una prospettiva ‘narrativizzante’ che ha permesso, in modo estremamente efficace, di conciliare in un quadro coerente il materiale eterogeneo relativo alla poetessa trasmesso dalla tradizione antica. In questa sede intendo esaminare alcune delle tecniche utilizzate nel testo per incorporare, e mutare, elementi tradizionali di diversa natura nella creazione di Saffo come personaggio e autore.

Nel corso del XX secolo vari contributi hanno approfondito lo studio delle riprese dei materiali testuali saffici nella costruzione ‘ovidiana’⁶. Mano a mano che aumenta la nostra conoscenza del te-

⁵ R. Tarrant, *Texts, Editors, and Readers. Methods and Problems in Latin Textual Criticism*, Cambridge 2016, p. 104.

⁶ I primi contributi importanti sui rapporti testuali nel secolo scorso sono stati quelli di J. Hubaux, *Ovidiana I. Ovide et Sappho*, «Musée Belge» 5 (1926), pp. 197-219, e di C.M. Bowra, *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford 1936, pp. 459-465 (che ignora però il contributo di Hubaux); cfr. anche M. Treu, *Ovid und Sappho*, «PP» 8 (1953), pp. 356-364 (che affronta anche, in modo molto cauto, il punto di vista di Wilamowitz). Utile materiale, e ancora utili considerazioni, in H. Jacobson, *Ovid’s Heroides*, Princeton 1974, pp. 277-299; molto ha aggiunto la più recente critica letteraria ovidiana, soprattutto con gli interventi di Rosati e Bessone, ma anche già con F. Verducci, *Ovid’s Toyshop of the Heart: Epistulae Heroicum*, Princeton 1985, pp. 149-169, e poi S. H. Lindheim, *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid’s Heroides*, Madison-Londra 2003,

sto di Saffo è possibile rivelare nuovi contatti con il testo della *epistola*. Sarebbe sbagliato, però, immaginare che ci troviamo davanti ad un processo di assimilazione lineare. In molti casi, piuttosto, ci troviamo di fronte a veri e propri rovesciamenti sistematici di modelli saffici, o della tradizione saffica. Le ragioni di questo rovesciamento sono molteplici, e talvolta concorrenti. Qui mi limito a delinearne sinteticamente due. In primo luogo la Saffo dell'epistola, nel presentare una narrativizzazione coerente del materiale tradizionale, ne concilia gli elementi contraddittori all'interno di uno schema di evoluzione cronologica. La nuova Saffo, di conseguenza, nega quanto attestato dal testo di Saffo, creando numerosi casi di allusione ironica. Altro aspetto cruciale è che la nuova Saffo rinuncia al suo status di autrice lirica per appropriarsi di quello di poetessa elegiaca, con tutto quello che ne consegue.

Gli esempi sono numerosi e un esame più approfondito può essere fruttuoso. Ai vv. 17-20 assistiamo ad una dichiarazione di discontinuità con la precedente storia erotica dell'autrice, basata su testi saffici, cambiati di segno o montati in modo tale da dare un'enfasi diversa ad elementi testuali originali:

*vilis Anactorie, vilis mihi candida Cydro;
non oculis grata est Atthis, ut ante, meis,
atque aliae centum, quas non sine crimine amavi;
inprobe, multarum quod fuit, unus habes.*

L'elenco, che inizia dichiarando lo scarso pregio di Anactoria, rovescia vistosamente la celebre priamel di Saffo 16, un testo in cui

pp. 136-176. Una ampia rassegna, con vari elementi nuovi, ma non ancora esauriente, in T. S. Thorsen, *Ovid's Early Poetry. From his Single Heroides to his Remedia Amoris*, Cambridge 2014, pp. 50-66. Più di recente, stimolanti osservazioni in O. Thévenaz, *Sappho's Soft Heart and Kypris' Light Wounds: the Restoration of the Helen Poem (Sa. 16, esp. l. 13-14) and Ovid's Sappho Epistle*, «ZPE» 196 (2015), pp. 31-43, dove però non trovo condivisibile la ricostruzione del testo di Saffo proposta (e, di conseguenza, il nesso ovidiano individuato).

il desiderio della vista di Anattoria culmina l'elenco di una scala di valori (vv. 17-20):

τᾶ]ς <κ>ε (sc. *Anactoriae*) βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
 κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
 ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι
 [πεσδομ]άχεντας

Si tratta di un sovvertimento che propone come evoluzione temporale non solo il cambiamento di concezione dell'eros (da omosessuale ad eterosessuale, da attrazioni molteplici a fissazione per un unico amore), ma anche quello del codice di genere letterario. Questa nuova diacronia però viene validata con un sapiente collage che costruisce su di una diacronia già presente nel testo di Saffo, che (fr. 49) colloca, ad esempio, nel passato (πάλαι ποτά: cfr. in Ovidio *ut ante*) il suo amore per una delle ragazze:

ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά⁷.

La Saffo dell'epistola è una donna matura presa dalla passione per un adolescente (85-6):

*quid mirum, si me primae lanuginis aetas
 abstulit, atque anni quos vir amare potest?*

In un frammento di Saffo una voce di donna si rivolge con ben altro tono ad un uomo più giovane, che si propone come possibile partner (fr. 121):

ἀλλ' ἔων φίλος ἄμμιν λέχος ἄρνησο νεώτερον·
 οὐ γὰρ τλάσομ' ἔγω συνοίκην ἔοισα γεραιτέρα

(«tu mi sei caro, ma scegli un letto più giovane: che io non sopporterò di stare con te, io, che sono più vecchia»).

⁷ Cf. p. es. Hubaux, *Ovidiana* cit., p. 206; Bessone, *Conversione poetica* cit., pp. 123 s.; Thévenaz, *Auctoris nomina Sapphus* cit., pp. 130 s.

A difesa del suo amore per il giovane Phaon, la Saffo Ovidiana adduce una serie di esempi mitici, di amori di dee per giovani fanciulli. Alcuni elementi di questa lista rielaborano motivi della tradizione saffica, sottilmente rovesciandoli (86-92).

*hunc ne pro Cephalo raperes, Aurora, timebam –
et faceres, sed te prima rapina tenet!
hunc si conspiciat quae conspicit omnia Phoebe,
inssus erit somnos continuare Phaon;
hunc Venus in caelum curru vexisset eburno,
sed videt et Marti posse placere suo.*

L'ultimo esempio allude alla tradizione che conosce un Phaon ringiovanito da Afrodite, che per l'occasione avrebbe preso, appunto, le sembianze di una donna vecchia.

Ma il tema della differenza di età tra amante ed amato si cela anche nel primo dei tre esempi. Una affinità con un testo frammentario di Saffo che menzionava (come ora si sa) il ratto di Titono da parte di Aurora (fr. 58) era già stata notata da Bowra nel 1936⁸. Il testo di Saffo è ora stato ampiamente integrato da un nuovo papiro, che restituisce il poema quasi per intero, permettendo di precisare la natura del richiamo lessicale nei versi in questione⁹.

⊥ καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο ⊥ βροδόπαχυν Αὔων
⊥ ἔρωι δέ[.]α . εἰσανβάμεν' εἰς ἔς ⊥ χατα γᾶς φέροισα[ν
⊥ ἔοντα [κ]άλλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτ' ⊥ ον ὕμωσ ἔμαρψε
⊥ χρόνῳ πόλιον γῆρας ἔχ[ο]ντ' ἄθαν ⊥ ἄταν ἄκοιτιν.

Leggendo il passo frammentario Bowra suggeriva un confronto tra il verbo ἔμαρψε usato da Saffo e l'atto di rapacità sessuale della

⁸ Bowra, *Greek Lyric Poetry* cit., p. 460; cfr. anche Treu, *Ovid und Sappho* cit., p. 362.

⁹ Per una panoramica di contributi, cfr. *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues*, cur. E. Greene, M. Skinner, Washington D.C. 2009.

dea in Ovidio e immaginava che oggetto del poema fosse la storia di Cefalo. Il nuovo papiro conferma invece l'intuizione che vedeva nella vecchiaia che incombeva su Titono il soggetto del verbo. Sarebbe quindi che la Saffo Ovidiana abbia obliterato il riferimento originale a Titono, sostituendolo con quello ad un altro giovane amato tragicamente dalla dea. La situazione è però più complessa: nel testo latino a trattenere Aurora non è, grammaticalmente, Cefalo, ma la *prima rapina* della dea. L'uso di *primus* suggerisce in prima istanza la possibilità che il confronto non riguardi solo due termini, il che avrebbe, di norma, richiesto piuttosto il comparativo, *prior*, ma almeno tre. E, secondo la cronologia canonica (attestata già in Esiodo, ed implicita, ad esempio, anche nella *epistola di Fedra a Ippolito*, vv. 93-8), la *prima rapina* era, per l'appunto, quella di Titono. Anche qui, rispetto al carme di Saffo cui lo possiamo confrontare, Ovidio rovescia il motivo del rapporto di età tra la dea amante e l'oggetto del suo amore, che, a differenza del Faone amato da Afrodite, da giovane e bello diventa vecchio. Si tratta di un altro caso in cui il personaggio della Saffo ovidiana subisce un rovesciamento ironico, incorrendo in una sorta di contrappasso poetico rispetto ai suoi stessi testi.

Lo stesso procedimento si può rilevare attraverso l'intera *epistola*: qui mi limito a segnalare solo alcuni esempi. Un caso particolarmente interessante riguarda la raffigurazione dei rapporti familiari della poetessa. Una tradizione che risale ad Erodoto (2, 35) presenta Saffo in atteggiamento fortemente critico nei confronti del fratello Carasso. Questo elemento trova ora riscontro in un'importante acquisizione papiracea, che conferma la presenza di una catena di componenti a sfondo biografico relativi al fratello, e ad altri membri della famiglia¹⁰. Tutto questo è recepito nel testo della *epistola*, grazie alla quale la nostra magra conoscenza si arricchisce di diversi dettagli, che dovranno, tuttavia, essere valutati con molta

¹⁰ Cfr. ora, almeno, la raccolta di *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1-4*, cur. A. Bierl, A. Lardinois, Leiden – Boston 2016.

circospezione, tenendo conto della strategia di più o meno sistematico rovesciamento a cui è sottoposto il personaggio della 'Saffo ovidiana'. Qui, infatti, è Saffo stessa oggetto di critiche a causa del *suo* comportamento immorale, con un evidente contrappasso poetico (117-120):

*gaudet et e nostro crescit maerore Charaxus
frater, et ante oculos utque reditque meos,
utque pudenda mei videatur causa doloris,
'quid dolet haec? certe filia vivit!' ait.*

(«Il fratello Carasso gioisce e trionfa (letteralmente «cresce») per la mia pena, e va e viene davanti ai miei occhi, e perché appaia riprovevole la causa del mio dolore, dice “Perché costei si affligge? Sua figlia, pure è viva”»). Se la Saffo del testo greco era ben incline a perdonare il fratello per i passati errori, e ne augurava il ritorno anche perché fosse gioia ai suoi cari e accrescesse il prestigio della sorella (S. 5. vv. 6 e 9-10: φίλοιτι φοῖτι χάραν γένεσθαι e τὰν κακιγνήταν δὲ θέλοι πόησθαι / [μέ]λδονοσ τίμασ), per la Saffo ovidiana a crescere dopo il ritorno è solo l'odio del fratello nei suoi confronti, che le rovescia addosso le rampogne di cui era stato oggetto per le sue scelte amorose, e la gioia è solo la sua per il dolore della sorella.

Un procedimento di rovesciamento si applica anche alla rappresentazione del ruolo pubblico del personaggio 'Saffo'. Un passo importante a questo riguardo sono i vv. 199-202, all'interno della sezione in cui Saffo dichiara la sua incapacità di produrre carmi (lirici) per il dolore procuratole dalla partenza di Phaon:

*Lesbides aequoreae, nupturaque nuptaque proles,
Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra,
Lesbides, infamem quae me fecistis amatae,
desinite ad citharas turba venire meas!*

Come ha giustamente notato H. Dörrie, questo passo presenta notevoli affinità con un epigramma adespoto dell'*Antologia Palatina* (7, 189):

Ἔλθετε πρὸς τέμενος γλαυκώπιδος ἀγλαὸν Ἥρης,
 Λεσβίδες, ἀβρὰ ποδῶν βήμαθ’ ἐλισσόμεναι·
 ἔνθα καλὸν στήσασθε θεῆ χορόν· ὕμμι δ’ ἀπάρξει
 Σαπφῶ χρυσεῖην χερσὶν ἔχουσα λύρην.
 ὀλβιαὶ ὄρχηθμοῦ πολυγηθέος· ἧ γλυκὺν ὕμνον
 εἰσαΐειν αὐτῆς δόξετε Καλλιόπης¹¹.

Non mi sembra necessario supporre che l’invito ad accorrere alla cetra di Saffo si trovasse già in un componimento del *corpus* lirico, come suggeriva Dörrie: ritengo più probabile che si tratti di una creazione dell’epigrammista, basata su intertesti saffici. Acuta è senz’altro la proposta di Dörrie di vedere in S. 124, αὐτὰ δὲ σὺ Καλλιόπα, il modello del confronto con «Calliope stessa» (αὐτῆς ... Καλλιόπης). Il collegamento di Saffo col tempio di Hera, che era noto in modo oscuro e frammentario, risulta ben evidente dai nuovi contributi papiracei. È chiaro ora che l’epistola presuppone non solo l’epigramma, ma anche direttamente il testo di Saffo 17, come mostra la corrispondenza tra *turba* (anche a 16) e *nupturaque nuptaque proles* da una parte e la presenza di [ὄ]γλος ... παρθέ[νων ... γ] υναίκων nel tempio di Hera in Saffo 17 dall’altra¹². Dal confronto risulta altrettanto chiaro che è proprio l’epistola ad ‘interpolare’ in questo contesto il motivo moralistico del coinvolgimento erotico di Saffo, mentre tanto il testo di Saffo quanto l’epigramma mostrano un contesto esclusivamente rituale. E naturalmente all’epistola si deve il rovesciamento di prospettiva, per cui ‘Saffo’ ormai non invita le donne ad accorrere, ma annuncia la fine dei suoi carmi, causata dal dolore per la perdita di Phaon.

Nell’epistola Saffo si rifugia in un *locus amoenus*, dove ancora sono vive le reminiscenze di Phaon, e dove ha l’epifania di una ninfa che l’invita all’estrema prova del salto dalla rupe di Leucade. Vari

¹¹ Cfr. H. Dörrie, *Alcuni riflessi saffici*, in *Studi classici in onore di Quintino Catudella*, Catania 1972, pp. 235-42.

¹² Cf. G. Nagy, *A Poetics of Sisterly Affect in the Brothers Song and in Other Songs of Sappho*, in *The Newest Sappho* cit., p. 478.

critici hanno notato consonanze con alcuni testi saffici, ma credo che sia sfuggito un importante rapporto intertestuale. Nell'*epistola* a dominare il luogo è una *aquatica lotos* (159). Si tratta, più che di un'entità botanica, di un prodotto letterario, che deve la sua esistenza ad Ovidio, che la evoca in due passi delle *Metamorfosi*, 9, 341 e 10, 96. I tentativi di far corrispondere epiteto e nome ad un albero ben definito sono stati frustranti. Credo che l'*epistola* abbia presente un passo di uno splendido e troppo frammentario componimento trasmesso dalla pergamena berlinese, S. 95, 11-13:

καθάνην δ' ἵμερός τις [ἔχει με καὶ
λωτίνοις δροσόεντας [ὄ-
 χ[θ]οις ἴδην Ἀχερ[

«ma un desiderio mi prende di morire, e di vedere le sponde rugiadoso dell'Acheronte coperte di loto».

In questo caso il loto rugiadoso è un'erba, non un albero, o un arbusto, ma l'epiteto acquatico ne segnala il rapporto intertestuale con Ovidio, e, a sua volta, colloca in un amabile contesto, nel regno dei morti, il miracoloso paesaggio che fiorisce a proteggere l'unione divina di Zeus ed Hera in *Iliade* 14, 346-9:

ἼΗ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν·
 τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν διὰ φύεν νεοθηλέα ποιήν,
λωτόν θ' ἔρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον
 πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψὸς ἔεργε.

Il prato rugiadoso coperto di loto del regno dei morti è immagine saffica che influenzerà più tarde raffigurazione dell'oltretomba, ed è, mi sembra, questo che fornisce lo spunto alla invenzione botanica dell'*epistola*. Anche nel testo di Saffo il personaggio che parla sembra in preda ad una profonda disperazione ed esperisce con ogni probabilità una epifania divina, forse quella di Hermes. Il confronto è utile anche a misurare ancora la distanza tra la Saffo dei 'testi' e quella ovidiana. La pulsione di morte trova in S. 95 una delle

sue espressioni più profonde: il dolore d'amore ne è la causa, ma la passione identifica il paesaggio della morte con quello dell'eros, e si propone come proiezione, in ultima istanza, positiva. Nell'*epistola* invece il personaggio 'Saffo' è invitato al salto dalla rupe di Leucade come rimedio magico al suo amore infelice, con un esito, che viene lasciato ambiguo, tra guarigione e morte, e che verrà utilizzato come argomento ricattatorio per stimolare il ritorno dell'interlocutore.

Da questa rapida rassegna emergono abbondantemente, mi sembra, la complessità e la sofisticazione con cui l'autore dell'*epistola* gioca con Saffo, personaggio ed autore. Non è questa, naturalmente, la prima volta che Saffo appare come personaggio letterario: già la Saffo lirica sfrutta sapientemente lo scarto tra il ruolo di autore, quello di narratrice e quello di personaggio, in componimenti esemplari quali l'*Ode ad Afrodite* (S. 1). L'*epistola* è però erede anche di una complessa tradizione nella ricezione di Saffo, che da epoca precoce ne aveva fatto una icona complessa e ambigua, oggetto di meraviglia e di scherno, e di continuo rimodellamento. E influenzerà a sua volta, in modo decisivo, la ricreazione dell'immagine della poetessa in epoca moderna. Si tratta di uno dei tanti modi in cui i diversi momenti della nostra storia culturale hanno fatto i conti con questa figura che sfugge a tanti schemi, riconducendola ad immagini di volta in volta distorte nella loro necessaria attualizzazione. L'*epistola* però, in modo sottile e ironico, costruisce una figura che integra e riconcilia (con non poche intenzionali distorsioni) elementi di questa tradizione e quelli del 'testo' di Saffo. La tradizione greca conosce infatti anche un diverso tipo di trasmissione, che ha conservato i testi attribuiti alla poetessa con uno sforzo che è andato molto al di là dell'esigenza continua di attualizzazione, e che è culminata nell'attività della filologia alessandrina. È grazie a questo sforzo, e a questo filone culturale, che noi possiamo leggere ancora (più o meno frammentari) i resti di una delle voci poetiche più alte e sfuggenti, enigmatiche, della nostra tradizione poetica. È anche a questa filologia, a questo atteggiamento che ha mirato a conservare e ricostruire la memoria di testi ormai lontani, respingendo la tentazione

di assimilarli costantemente al nuovo, cui dobbiamo essere grati. E anche di questa filologia 'inattuale' in questi nostri tempi abbiamo un tremendo bisogno.

Giulio Massimilla

*Così vicini, così lontani:
Ovidio e Callimaco fra continuità e divergenza*

Lo studio degli elementi callimachei nella poesia di Ovidio è un tema di ricerca frequentato da tempo nella letteratura critica. Oltre a numerosi contributi che toccano questo argomento in relazione a singole opere o a passi specifici dei due autori, possiamo menzionare la monografia *Callimaco e Ovidio* di una studiosa italiana, Maria De Cola, che venne pubblicata nel 1937 e che rappresenta tuttora l'unico tentativo di offrire un'indagine sistematica in proposito¹. Da allora il quadro è molto cambiato, soprattutto grazie ai papiri, che hanno portato alla luce nuovi testi di Callimaco e hanno quindi incrementato le possibilità di confronto tra le opere dei due poeti.

Qui mi propongo di mettere in evidenza alcuni aspetti di questo interessante rapporto e di mostrare come Ovidio tenga ben presente Callimaco e allo stesso tempo se ne discosti per affermare le ragioni della sua personale voce poetica.

Per cominciare a orientarci, è opportuno partire dai non pochi brani nei quali Ovidio stesso menziona Callimaco all'interno delle sue opere. Iniziamo dagli *Amores*. Qui, nella quindicesima e ultima elegia del primo libro, Ovidio difende la sua scelta di dedicarsi alla poesia e passa in rassegna i grandi poeti, prima i greci e poi i latini, che vivranno in eterno attraverso le loro composizioni. Dopo avere menzionato Omero ed Esiodo e prima di nominare Sofocle, Arato

¹ Vd. M. De Cola, *Callimaco e Ovidio*, Palermo 1937.

e Menandro, Ovidio proclama la perennità del Battiade Callimaco in un celebre distico (vv. 13-14 = Call. test. 62 Pf):

*Battiades semper toto cantabitur orbe:
quamvis ingenio non valet, arte valet.*

Il discendente di Batto sarà sempre celebrato in tutto il mondo: anche se non ha valore per ispirazione poetica, vale per la sua finezza².

Il giudizio contenuto nel pentametro, se da un lato nega l'*ingenium* a Callimaco, dall'altro mostra che Ovidio coglie un aspetto essenziale della figura poetica del suo predecessore. Infatti l'*ars*, che secondo Ovidio è il pregio principale di Callimaco, corrisponde a quella τέχνη che Callimaco stesso indica, nel prologo degli *Aitia* (fr. 1, 17-18 M.), come il parametro in base al quale vuole che venga giudicata la sua «capacità poetica» (σοφίη).

Un riferimento all'elegante elaborazione dei versi di Callimaco si coglie anche in un'altra elegia degli *Amores* (2, 4), dove Ovidio elenca i vari tipi di donne che gli piacciono. Fra le altre, ne viene menzionata una che lo apprezza così tanto come poeta da ritenere che i suoi carmi siano addirittura più raffinati di quelli di Callimaco (vv. 19-20 = Call. test. 63 Pf):

*est quae Callimachi prae nostris rustica dicat
carmina: cui placeo, protinus ipsa placet.*

Ce n'è una che dichiara le poesie di Callimaco rozze di fronte alle mie; subito mi piace quella cui piaccio.

L'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris* fanno invece emergere un'altra faccia di Callimaco nella visione ovidiana, cioè quella del poeta d'a-

² Le traduzioni dagli *Amores*, dall'*Ars amatoria* e dai *Remedia amoris* sono quelle presenti in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, I, *Amores*, *Heroides*, *Medicamina faciei*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, cur. A. della Casa, Torino 1982.

more. In linea con gli argomenti ‘speculari’ di queste sue due opere, Ovidio scrive che i versi callimachei vanno messi a frutto dalla seduttrice (nell’*Ars*) e tenuti alla larga da chi non vuole indulgere alla passione (nei *Remedia*).

Nel terzo libro dell’*Ars amatoria*, Ovidio raccomanda all’aspirante seduttrice di conoscere gli scritti di una serie di poeti, anche qui elencati in modo tale che i greci precedano i latini. Callimaco è il primo della lista, associato all’elegiaco Filita di Cos e al lirico simposiale Anacreonte di Teo³ (vv. 329-330 = Call. test. 64 Pf.):

*sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae,
sit quoque vinosi Teia Musa senis.*

Ti sia nota la poesia di Callimaco, del poeta di Coe, anche quella del vecchio di Teo, amante del vino.

Questa esortazione viene appunto ribaltata nei *Remedia amoris*, dove si menzionano i poeti greci e latini dai quali rifuggire perché fomentatori dell’amore. Anche qui la serie comincia con Callimaco, affiancato a Filita nel medesimo distico⁴ (vv. 759-760 = Call. test. 66 Pf.):

*Callimachum fugito: non est inimicus Amori;
et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces.*

Evita di leggere Callimaco, non è nemico d’Amore; insieme a Callimaco porti danno anche tu, poeta di Coe.

È interessante osservare che l’accostamento ovidiano di Filita e Callimaco, spesso proclamato da Properzio⁵, ribadito poi da Stazio⁶

³ Seguono Saffo e Menandro.

⁴ A loro tengono dietro Saffo e Anacreonte.

⁵ Cfr. Prop. 2, 34, 31-32; 3, 1, 1; 3, 9, 43-44; 4, 6, 3-4.

⁶ Cfr. Stat. *silv.* 1, 2, 252-253.

e divenuto regolare negli antichi ‘canoni’ dei poeti elegiaci⁷, si fonda ancora una volta sul prologo degli *Aitia* di Callimaco, in un cui passo molto dibattuto (fr. 1, 9-10 M.) Callimaco adduce l’esempio di Filita per sostenere le sue scelte poetiche⁸.

La rassegna dei poeti greci e latini che hanno trattato l’amore ricompare nel secondo libro dei *Tristia*, ma in un contesto e con uno scopo radicalmente diversi. Qui Ovidio menziona questi autori per lamentare di essere stato l’unico a subire una punizione a causa dei suoi versi d’amore. La lista si apre con Anacreonte e Saffo e prosegue appunto con un’apostrofe a Callimaco⁹ (vv. 367-368 = Call. test. 67 Pf.):

*nec tibi, Battiade, nocuit, quod saepe legenti
delicias versu fassus es ipse tuas.*

A te, discendente di Batto, non è stato di danno aver confessato in versi tante volte al lettore i tuoi amori¹⁰.

Prima di procedere oltre, è il caso di ricordare che l’insistenza di Ovidio sul contenuto amoroso della poesia di Callimaco non sembra trovare conferma nella maggior parte delle opere callima-

⁷ Cfr. p.es. Procl. *ap. Phot. Bibl.* p. 319B, Tzetz. *in Lyc.* (II p. 3.15 Scheer). Il ‘canone’ include Mimnermo, Filita e Callimaco, spesso preceduti da Callino (cfr. Call. test. 87 Pf.). Vd. G. Massimilla, *Callimachus and early Greek elegy*, in *Hellenistic studies at a crossroads. Exploring texts, contexts and metatexts*, cur. R. Hunter, A. Rengakos, E. Sistikou, Berlin – Boston 2014, pp. 3-11, partic. 3.

⁸ Vd. Callimaco, *Aitia. Libri primo e secondo*, ed. G. Massimilla, Pisa 1996, pp. 206-213.

⁹ Seguono Menandro e, attraverso uno sviluppo di molti versi, lo stesso Omero, numerosi titoli tragici e altro ancora (l’intera sezione greca occupa i vv. 363-420).

¹⁰ Le traduzioni dai *Tristia*, dalle epistole *Ex Ponto* e dall’*Ibis* sono quelle presenti in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, II, *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, cur. F. della Corte, S. Fasce, Torino 1986.

chee a noi note, se si fa eccezione per molti dei suoi epigrammi, che però hanno tutti carattere pederotico (a questo specifico aspetto sembra rimandare il nesso *delicias ... tuas* nel brano dei *Tristia*). Negli elegiaci *Aitia* e negli altri carmi di Callimaco, a giudicare dalle nostre attuali conoscenze, la tematica erotica ha uno spazio limitato, assumendo un ruolo centrale soprattutto in due componimenti del terzo libro degli *Aitia*: da una parte *Aconzio e Cidippe* (frr. 166-174 M.), che non a caso (come vedremo subito) è un'elegia cui Ovidio si richiama molto spesso, e dall'altra *Frigio e Pieria* (frr. 183-185 M.)¹¹. La discrepanza fra i giudizi ovidiani e quello che pare essere lo scarso rilievo del tema amoroso nella poesia callimachea è indicativa della visione, per così dire, 'idiosincratca' che Ovidio propone di Callimaco.

In maniera più neutra, nell'ultimo carme della raccolta *Ex Ponto* (4, 16)¹², Ovidio menziona Callimaco come l'elegiaco per antonomasia all'interno di un lungo elenco di poeti a lui contemporanei, dove associa in un medesimo distico i tragediografi Vario Rufo e Gracco¹³ all'elegiaco Proculo, seguace appunto del *molle iter* di Callimaco (vv. 31-32 = Call. test. 67a Pf):

¹¹ È però significativo un passo dell'*Aconzio e Cidippe* (fr. 174, 44-49 M.), nel quale il narratore callimacheo esprime il suo personale parere che Aconzio, dopo essere finalmente riuscito a sposare Cidippe, non avrebbe rinunciato alla prima notte di nozze con lei per niente al mondo. In cambio di quella notte – leggiamo – Aconzio non avrebbe accettato di essere né veloce nella corsa come Ificlo né ricco come Mida. Il narratore aggiunge inoltre che il suo parere sarà approvato da coloro i quali sanno quanto possa essere arduo l'amore. Per questo brano, vd. G. Massimilla, *Amori difficili (Asclepiade, Teocrito, Callimaco)*, «Seminari romani di cultura greca», 11 (2008), pp. 255-261, partic. 256-257.

¹² Su questo componimento, vd. A. De Vivo, *Lettere ai poeti dal Mar Nero*, in *Mathesis e Mneme. Studi in memoria di Marcello Gigante*, II, cur. G. Indelli, G. Leone, F. Longo Auricchio, Napoli 2004, pp. 111-122.

¹³ Entrambi sono ricordati come autori, fra altre tragedie, di un *Tieste*.

*cum Varius Graccusque darent fera dicta tyrannis,
Callimachi Proculus molle teneret iter.*

Vario e Gracco colpivano i tiranni con parole feroci, Proculo seguiva il dolce cammino di Callimaco¹⁴.

La domestichezza di Ovidio con le opere di Callimaco è anche provata dai suoi riferimenti a specifici personaggi callimachei.

Nei *Remedia amoris*, Ovidio raccomanda a chi vuole resistere alla passione amorosa di astenersi dalla lettura di elegie. In questo contesto, Ovidio mette in opposizione Achille e Cidippe, il primo come emblema della poesia marziale omerica e la seconda come simbolo della poesia amorosa callimachea (vv. 381-382 = Call. test. 65 Pf.):

*Callimachi numeris non est dicendus Achilles,
Cydippe non est oris, Homere, tui.*

Non si possono cantare le imprese di Achille col verso di Callimaco; Cidippe non è parola del tuo linguaggio, o Omero.

Ovidio è evidentemente affascinato dai personaggi di Aconzio e Cidippe, dal momento che, oltre a porre sulla loro bocca le *Eroidi* 20 e 21, menziona Cidippe nell'*Ars amatoria* e Aconzio nei *Tristia*, in entrambi i casi a proposito dell'inganno della mela.

Nell'*Ars*, per sostenere l'utilità di far pervenire una lettera suadente all'amata, Ovidio scrive (1, 455-456):

*littera Cydippen pomo perlata fefellit,
insciaque est verbis capta puella suis.*

Una lettera, fatta recapitare per mezzo di una mela, ingannò Cidippe, e la giovane donna, inconsapevole, venne legata dalle sue stesse parole.

¹⁴ Per il nesso *molle ... iter* applicato all'elegia, cfr. Ov. *Pont.* 3, 4, 85 *molles elegi.*

Nei *Tristia*, per lamentarsi dell'incuria nella quale versa la terra dove è stato esiliato, Ovidio osserva (3, 10, 73-74):

*poma negat regio, nec haberet Acontius, in quo
scriberet hic dominae verba legenda suae.*

La terra non dà pomi e Acontio non ne avrebbe uno sul quale scrivere parole destinate a essere lette dalla sua amata.

Ancora nei *Remedia amoris*, per dimostrare che la miseria è un valido antidoto all'amore, Ovidio menziona due personaggi letterari che rappresentano la povertà in persona, cioè da un lato il mendicante Iro, che appare nell'*Odissea* omerica (18, 1-107), dall'altro la vecchina Ecale, che dà il titolo al celebre epillio callimacheo (vv. 747-748 = Call. test. 29 Pf., 5 H.):

*cur nemo est Hecalen, nulla est quae ceperit Iron?
nempe quod alter egens, altera pauper erat.*

Perché non c'è alcun uomo che abbia amato Ecale? Nessuna che abbia amato Iro? Certo perché l'uno era povero e l'altra era bisognosa.

Particolarmente significativo è poi un passo di un carne dei *Tristia* (5, 5), che ha anche il merito di essere servito a ricostruire i contenuti di un'elegia molto disastrosa del quarto libro degli *Aitia* di Callimaco (fr. 208 M.). Qui Ovidio, mentre sta parlando del fumo di un suo sacrificio che da Tomi si dirige verso l'Italia, racconta che, quando si celebra un sacrificio comune sull'altare di Eteocle e Polinice, morti l'uno per mano dell'altro, la cenere esalata si divide prodigiosamente in due parti, come se obbedisse ai fratelli discordi (vv. 33-36)¹⁵. Dalle successive parole di Ovidio si deduce che questa stranezza era appunto narrata da Callimaco (vv. 37-39):

¹⁵ Sulle diverse trattazioni di questo mito, vd. G. Aricò, *Diviso vertice flammae*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 100 (1972), pp. 312-322.

*hoc, memini, quondam fieri non posse loquebar,
et me Battiades indice falsus erat:
omnia nunc credo.*

Una volta, ricordo, dicevo che ciò non poteva essere vero, e, a mio giudizio, il Battiade non diceva il vero: ora io credo a tutto.

Ovidio si richiama esplicitamente a Callimaco non soltanto in singoli passi della sua opera, ma anche su un piano macrostrutturale. Da questo punto di vista, il caso più eclatante è l'elegia *Ibis*, che si intitola come un'opera di Callimaco, modello esplicitamente citato da Ovidio (vv. 55-60 = Call. test. 39 Pf):

*nunc, quo Battiades inimicum devovet Ibin,
hoc ego devoveo teque tuosque modo.
utque ille, historiis involvam carmina caecis,
non soleam quamvis hoc genus ipse sequi.
illius ambages imitatus in Ibide dicar
oblitus moris iudicique mei.*

Ora, come il discendente di Batto maledice il suo nemico Ibis, io nello stesso modo maledico te e i tuoi. Come lui, svilupperò i miei versi di storie oscure, sebbene io non abbia l'abitudine di praticare questo genere. Si dirà che ho imitato gli enigmi del suo Ibis, dimenticando la mia maniera e i miei gusti.

I versi di Ovidio, insieme a un'altra serie di fonti¹⁶, ci informa-

¹⁶ Cfr. Call. testt. 1, 23, 26 Pf. I primi due fra questi testimoni accennano anche al preteso contrasto fra Callimaco e Apollonio Rodio e specificano che l'avversario preso di mira in forma anonima nell'*Ibis* di Callimaco sarebbe appunto Apollonio. Inoltre lo stesso Ovidio, nei vv. 449-450 dell'*Ibis* (= Call. test. 40 Pf.), sembra dire che nell'omonimo carne callimacheo venivano descritte le abitudini immonde dell'uccello: *et quibus exiguo volucris devota libello, / corpora proiecta quae sua purgat aqua* («Come quelle [imprecazioni] con cui nel breve poemetto è maledetto l'uccello che purga il suo corpo gettandosi dentro dell'acqua»).

no sul carattere involuto e aggressivo dell'*Ibis* di Callimaco¹⁷, ma purtroppo queste notizie non bastano a darci un quadro più chiaro dell'opera callimachea, della quale non è sopravvissuta nemmeno una parola e per la quale disponiamo solo di due frammenti, peraltro dubbi, entrambi coincidenti con scoli all'*Ibis* di Ovidio che sostengono di parafrasare sezioni del carne callimacheo (fr. dub. 381-382 Pf.). Di quest'ultimo, addirittura, non possiamo neanche dire con certezza che si trattasse di un'elegia¹⁸.

Quello che colpisce di più, nelle parole di Ovidio, è l'esplicita presa di distanza dal suo modello greco. Ovidio sostiene che imitare Callimaco nell'*Ibis* ha significato per lui aderire a un tipo di poesia insolito (*non soleam*) e dimenticare la propria maniera (*moris*) e il proprio discernimento artistico (*iudicii*). Questa sua precisazione ha qualcosa in comune con il giudizio da lui espresso sulla poesia callimachea negli *Amores*, dove (come abbiamo visto) Callimaco viene da lui lodato per la sua *ars* ma non per il suo *ingenium*. Si ha l'impressione che Ovidio, nel rapportarsi a un poeta evidentemente da lui molto letto e amato come Callimaco, senta il bisogno di 'delimitare il terreno' per asserire la sua autonomia e mettere in risalto la sua personale voce poetica.

Le affermazioni di Ovidio nell'*Ibis* sulla sua sostanziale estraneità al tipo di poesia praticato da Callimaco nell'opera omonima acquisiscono un ulteriore livello di raffinata allusività se si considera che, come rivelano non solo gli scoli all'*Ibis* di Ovidio ma anche le cosiddette *Diegeseis* milanesi dei carmi di Callimaco e le progressive scoperte di frammenti callimachei su papiro, un gran numero delle storie e dei miti cripticamente evocati nel poemetto ovidiano trova riscontro proprio nelle opere di Callimaco, e soprattutto nei suoi

¹⁷ Su questo tipo di poesia, vd. L. Watson, *Arae: the curse poetry of antiquity*, Leeds 1991.

¹⁸ R. Pfeiffer (nell'annotazione a Call. *Ib.* fr. dub. 382) delinea un'ammirevole sintesi delle deduzioni che è possibile trarre, in merito alla forma e ai contenuti dell'*Ibis* di Callimaco, da Ovidio e dalle altre fonti disponibili. Vd. Callimachus, I, *Fragmenta*, ed. R. Pfeiffer, Oxford 1949, p. 307.

*Aitia*¹⁹. In un certo senso, dunque, il lettore ideale dell'*Ibis* di Ovidio è chi conosca a perfezione non solo (forse) l'*Ibis* di Callimaco, ma anche (certamente) gli *Aitia* callimachei, e che sappia in questo modo districarsi fra molti degli ellittici e dotti riferimenti che compongono l'operetta ovidiana.

A questo punto, con tutte le cautele rese necessarie dalla nostra quasi totale ignoranza sulla forma e sui contenuti dell'*Ibis* di Callimaco, sembrerebbe che in effetti la presa di distanza ovidiana da Callimaco nell'*Ibis* non riguardi tanto Callimaco così come ce lo fanno conoscere le sue opere a noi note, quanto piuttosto Callimaco come simbolo della poesia ellenistica, ma declinata nelle sue forme estreme di erudizione e complessità. Di fatto, allo stato attuale delle nostre conoscenze, l'*Ibis* di Ovidio somiglia, più che ai carmi di Callimaco, a componimenti quali l'enigmatica *Alessandra* di Licofrone²⁰.

Dunque, una lettura dei numerosi passi ovidiani che contengono menzioni di Callimaco o riferimenti a personaggi della poesia

¹⁹ Offro qui una sinossi dei principali luoghi degli *Aitia* callimachei che si riverberano sull'*Ibis* di Ovidio. Libro 1: la storia di Tiodamante drioep (Call. *Aet.* fr. 26-27 M., cfr. Ov. *Ib.* 487-488); l'*aition* di Lino e Corebo (Call. *Aet.* fr. 28-34 M., cfr. Ov. *Ib.* 480, 573-576). Libro 2: la morte di Minosse per effetto dell'acqua bollente (Call. *Aet.* fr. 50, 48-49 M., cfr. Ov. *Ib.* 289-290); le storie di Busiride e Falaride (Call. *Aet.* fr. 51-55 M., cfr. Ov. *Ib.* 397-398, 437-440). Libro 3: l'*aition* di Faleco di Ambracia (Call. *Aet.* fr. 159-160 M., cfr. Ov. *Ib.* 501-502); il crollo della casa in Tessaglia e il salvataggio divino di Simonide (Call. *Aet.* fr. 163, 11-14 M., cfr. Ov. *Ib.* 511-512); la storia dell'ospite di Isindo (Call. *Aet.* fr. 181 M., cfr. Ov. *Ib.* 621-622, 625). Libro 4: l'*aition* del capro espiatorio di Abdera (Call. *Aet.* fr. 192 M., cfr. Ov. *Ib.* 467-468); la storia di Teodoto di Lipari (Call. *Aet.* fr. 196 M., cfr. Ov. *Ib.* 465-466); l'*aition* di Limone (Call. *Aet.* fr. 197-198 M., cfr. Ov. *Ib.* 335-336, 459-460); la storia del cacciatore sbruffone (Call. *Aet.* fr. 199 M., cfr. Ov. *Ib.* 505-506); la storia di Pasicle di Efeso (Call. *Aet.* fr. 205 M., cfr. Ov. *Ib.* 623-624, 626).

²⁰ Vorremmo sapere di più sulle Ἀραί di Mero (fr. 4 p. 22 Powell) e di Euforione (fr. 8-9 pp. 30-31 Powell): vd. E. Magnelli, *Studi su Euforione*, Roma 2002, pp. 97-99. Le *Dinae* dell'*Appendix Vergiliana* si ispirano alla poesia bucolica.

callimachea lascia trasparire in Ovidio un atteggiamento ambivalente: da un lato una conoscenza meditata e capillare di Callimaco, che fa assurgere quest'ultimo al ruolo di modello imprescindibile; dall'altro lato una volontà di distacco da Callimaco, che coincide con l'affermazione della propria originalità artistica.

La medesima duplicità caratterizza gli innumerevoli luoghi nei quali Ovidio segue le orme di Callimaco, ma allo stesso tempo lo varia, lo integra, lo corregge. A tale proposito, tratterò due esempi che considero particolarmente significativi del modo ovidiano di rapportarsi a Callimaco: da una parte l'intelaiatura dei *Fasti*, che mostra in maniera molto netta il richiamo di Ovidio agli *Aitia* di Callimaco come paradigma della propria elegia; dall'altra parte le *Eroidi* 20 e 21, che indicano sia un'intima assimilazione della storia di Aconzio e Cipippe così come era stata trattata negli *Aitia* callimachei, sia una sua riscrittura che sovverte più volte i caratteri del modello greco.

Cominciamo allora dai *Fasti*, il cui progetto eziologico è improntato agli *Aitia* callimachei, come già annuncia l'impiego del vocabolo *causae* nell'esordio dell'opera (1, 1-2):

*Tempora cum causis Latium digesta per annum
lapsaque sub terras orta que signa canam.*

Canterò i tempi delle festività distribuite nell'anno latino e le loro origini, e il sorgere e il celarsi degli astri sotto la terra²¹.

Le scoperte papiracee del secolo scorso hanno mostrato che il callimachismo dei *Fasti* non risiede soltanto nel loro piano eziologico generale, ma anche (più capillarmente) negli ingranaggi del colloquio del 'personaggio Ovidio' con le Muse e con altre divinità. I papiri hanno infatti dato la prova che questo meccanismo ricalca quello utilizzato da Callimaco nei primi due libri degli *Aitia*, dove l'adolescente 'personaggio Callimaco' dialoga in sogno con le Muse sul monte Elicona.

²¹ Le traduzioni dai *Fasti* sono quelle presenti in Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cur. L. Canali, M. Fucecchi, Milano 1998.

L'alternarsi delle Muse nelle risposte alle domande del 'personaggio Callimaco', le introduzioni e le conclusioni dei loro discorsi e le forme di trapasso fra un *aition* e l'altro si riflettono all'interno dei *Fasti*. Callimaco conferisce di solito un carattere molto sintetico a questi brani di collegamento, con il frequente impiego degli avverbi ὡς ο τὼς ο ὧδε («così») e di verbi come φημί («dico») ο ἄρχομαι («comincio») per indicare la fine o l'inizio di un discorso: si vedano p.es. fr. 9, 22 M.]ως ἤρχετο Καλλιόπη («Cominciava Calliope»)²², 35 M. τῶς μὲν ἔφη· τὰς δ' εἶθαρ ἐμὸς πάλιν εἶρετο θυμὸς («Disse così [il soggetto è una delle Muse]: e subito il mio animo le interrogava di nuovo»)²³, 50, 56 M. ὧς ἐφάμην· Κλειῶ δὲ τὸ [δ]εύτερον ἤρχ[ετο μ]ύθ[ου] («Dissi così; e Clio per la seconda volta cominciava il racconto»)²⁴, 50, 84 M. ὦς ἡ μὲν λίπε μῦθ[ον], ἐγὼ δ' etc. («Così ella lasciò il racconto, ma io»)²⁵, 98, 8 M. Ἐρατὼ δ' ἀνταπάμειπτο τὰ[δε] («Ed Erato di rimando aveva risposto ciò»)²⁶.

²² Qui si può forse integrare τ]ὼς, come suggerisce R. Pfeiffer («Così cominciava Calliope»).

²³ L'integrazione è di E. Lobel, ma non si può escludere ὦ]ς.

²⁴ I supplementi sono di A.S. Hunt. Se i fr. inc. auct. 140 e 141 M. risalgono ai primi due libri degli *Aitia* di Callimaco, abbiamo qui altri due casi di simili introduzioni ai discorsi delle Muse: Μνημοσύνης ἦδ' (?) ὧδε γόνου χαρίεντος ἔπισσα («Così cantava (?), ultima della graziosa prole di Mnemosine»; per l'incerto ἦδ(ε), cfr. Ov. *Fast.* 6, 811 *sic cecinit Clio*) e τὼς δ' ἐφθέγγετο Καλλιόπεια («E così parlò Calliope»).

²⁵ Il passo è integrato così da A.S. Hunt. I testi e i contesti di altri frammenti sono troppo lacunosi perché si possa essere certi che abbiano a che fare con la fine del discorso di una Musa: cfr. fr. 55, 14 M. ὀπιότ' ἔληξε θεῆς («Quando smise della dea»), 97, 30 M.]ν ἔπαυσε θεῆ («La dea fece cessare», dove l'oggetto è forse «il racconto», μῦθ[ον] secondo l'integrazione di E. Lobel), 98, 4 M.]ειης χαίρ' α[.]επαυσα λυρη[(«Trattenne la mano dall'aurea lira» in base alla correzione e ai supplementi χρυσ]εῖης χεῖρ' ἀ[ν]έπαυσε λύρη[ς di E.A. Barber).

²⁶ Il supplemento è di E.A. Barber.

Questo modo rapido di intessere il colloquio con le Muse e di presentare l'avvicendamento delle Muse stesse nel dialogo si riverbera all'interno dei *Fasti*, dov'è anche notevole il frequente uso dell'avverbio *sic*, che corrisponde agli avverbi ὥς, τῶς e ὥδε callimachei. Da questo punto di vista, è innanzitutto rilevante un'ampia sezione del quarto libro, dove il 'personaggio Ovidio' discorre con Erato: si vedano i vv. 195 *sic ego. sic Erato* («Così dissi; ed Erato»), 215 *desierat. coepi* («Tacque. E io cominciai»), 217 *desieram. coepit* («Tacqui. E lei cominciò»)²⁷, 221-222 '*unde venit' dixi 'sua membra secandi / impetus?' ut tacui, Pieris orsa loqui* («Io dissi: 'Da dove venne l'impulso a evirarsi?' Come io tacqui, la Pieride soggiunse»), 349-350 *substitut hic Erato. mora fit, si cetera quaeram. / 'dic', inquam* etc. («Qui Erato tacque, in attesa se altro chiedessi. E le chiesi»). Ma si può anche richiamare la parte finale del sesto libro, dove il cambio di battuta dal 'personaggio Ovidio' alla Musa Clio viene laconicamente espresso tramite l'anafora di *sic* (v. 801): *sic ego. sic Clio* («Così dissi io. E così Clio»).

Per quanto riguarda invece l'alternarsi delle Muse nel prendere la parola, è significativo l'inizio del quinto libro: si vedano i vv. 9-10 *quarum Polyhymnia coepit / prima* («Fra esse, Polinnia cominciò per prima»), 53-55 *finierat voces Polyhymnia: dicta probarunt / Clioque et curvae scita Thalia lyrae. / excipit Uranie* («Polinnia finì di parlare: ne approvarono le parole Clio e Talia, esperta signora della curva lira. Ora parla Urania»), 79-80 *tunc sic, neglectos hedera redimita capillos, / prima sui coepit Calliopea chori* («Allora Calliope, prima del suo coro, cinta d'edera i disciolti capelli, comincia così»).

In aggiunta, Ovidio trova che il modo callimacheo di imbastire i dialoghi con le Muse sia così adatto ai suoi *Fasti* da applicarlo anche alle conversazioni del 'personaggio Ovidio' con altri interlocutori divini: si vedano 3, 171 *sic ego. sic posita dixit mihi casside Mavors* («Così dissi. E così, deposto l'elmo, il dio mi rispose»), 5, 193 *sic ego. sic nostris respondit diva rogatis* («Così io. E così rispose la dea alla mia

²⁷ Per la deliberata simmetria fra i vv. 215 e 217, vd. Ovid, *Fasti. Book IV*, ed. E. Fantham, Cambridge 1998, p. 136.

richiesta», dove si tratta di Flora), 6, 655 *sic ego. sic posita Tritonia cuspi-de dixit* («Così chiesi. E così, deposta la lancia, la Tritonia rispose», dove ovviamente ci si riferisce a Minerva).

Nei *Fasti*, dunque, Ovidio preleva un ingranaggio compositivo dalla prima diade degli *Aitia* e lo impiega generosamente nella sua elegia eziologica, estendendolo anche a contesti diversi da quello cui Callimaco lo aveva destinato, vale a dire il colloquio onirico con le Muse. Qui, cioè, Ovidio si pone in un atteggiamento di continuità e sviluppo rispetto a Callimaco. Se invece passiamo a considerare i rapporti fra le *Eroidi* 20 e 21 e l'elegia di Aconzio e Cidippe nel terzo libro degli *Aitia* (fr. 166-174 M.), in questo caso l'evidente ripresa ovidiana del modello callimacheo mette spesso in rilievo significative divergenze e veri e propri rovesciamenti di prospettiva²⁸.

Fra le due trattazioni del mito prescelte da Callimaco e da Ovidio, c'è innanzitutto una differenza di impostazione generale. L'elegia callimachea, che doveva abbracciare non meno di 150 versi e della quale abbiamo l'insolita fortuna di poter leggere circa due terzi (con una frastagliata lacuna nella parte centrale)²⁹, tratta la vicenda nella sua interezza: il nobile Aconzio di Ceo vede per la prima volta l'altrettanto nobile Cidippe di Nasso a Delo, durante le celebrazioni in onore di Apollo, e se ne innamora perdutamente; per legare a sé Cidippe, Aconzio le fa rotolare davanti una mela che reca incisa la promessa di nozze, sicché la fanciulla giura involontariamente di sposare Aconzio in nome di Artemide; di ritorno a Nasso, Cidippe si trova tre volte sul punto di sposare il giovane scelto per lei dai

²⁸ È stato nel frattempo pubblicato il mio studio *Rielaborazioni dell'aition callimacheo di Aconzio e Cidippe nelle Eroidi XX e XXI di Ovidio*, «Atene e Roma», n.s. II, 12 (2018), pp. 49-65, dove ho seguito la traccia del testo callimacheo e mi sono via via soffermato sui brani che Ovidio ha tenuto presenti e ha messo a frutto qua e là nei suoi due carmi. Rimando alle indicazioni bibliografiche contenute in quel saggio, a cominciare dal fondamentale Ovid, *Heroides XVI-XXI*, ed. E.J. Kenney, Cambridge 1996.

²⁹ Vd. Callimaco, *Aitia. Libro terzo e quarto*, ed. G. Massimilla, Roma – Pisa 2010, pp. 326-327.

suoi genitori, ma cade ogni volta malata, sicché le nozze sono continuamente rimandate; il padre di Cidippe consulta allora l'oracolo di Delfi e Apollo gli riferisce il giuramento della figlia, spiegandogli che Artemide vuole vederlo rispettato; Aconzio e Cidippe si sposano e si stabiliscono a Ceo.

Da parte sua Ovidio, sfruttando le potenzialità della forma epistolare, ci fa leggere lo scambio di lettere fra Aconzio e Cidippe nel momento della massima *suspense*, quando cioè Aconzio (che Ovidio immagina giunto a Nasso) scrive a Cidippe esortandola a tenere fede al giuramento (*Eroide* 20) e la fanciulla gli risponde lamentando l'inganno subito ma cedendo infine alle sue pressanti richieste e alla volontà divina (*Eroide* 21).

A queste diverse strutture compositive si collegano due importanti differenze di ordine generale. La prima riguarda le voci narrative. L'elegia di Callimaco è posta in gran parte sulla bocca di un narratore esterno, che mostra alcuni tratti tipici dell'arte callimachea: l'astensione dal sentimentalismo; la propensione della persona poetica di Callimaco a commentare la vicenda nel corso del racconto e a esibire la propria dottrina; l'atteggiamento ironico del narratore nei confronti della sua stessa cultura³⁰. Tutto ciò ostacola volutamente la partecipazione emotiva del lettore alle traversie dei due giovani. Invece Ovidio, dando la parola ad Aconzio e Cidippe, ci spinge a immedesimarci in loro e a riflettere su tutti i risvolti della loro sottile schermaglia amorosa.

La seconda essenziale differenza sta nel ruolo assegnato ai due protagonisti del mito. Callimaco dà assoluta centralità alla figura di Aconzio, prestando costante attenzione ai suoi sentimenti e alle sue reazioni e facendogli pronunciare un monologo di sfogo amoroso dopo il ritorno da Delo a Ceo (frr. 172-173 M.). La Cidippe callimachea è invece un personaggio molto passivo, una marionetta che,

³⁰ Vd. G. Massimilla, *L'Aconzio e Cidippe di Callimaco: struttura e tessuto narrativo*, in *E sì d'amici pieno. Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno*, cur. A. Casanova, G. Messeri, R. Pintaudi, II, Firenze 2016, pp. 533-538.

a quanto ci risulta dal testo superstite, non prende mai la parola nell'intera elegia, se non (forse) per leggere meccanicamente ad alta voce la frase incisa da uno sconosciuto su una mela. Nulla veniamo a sapere sui pensieri e sui patemi della ragazza. Anche un passo del carme che si sarebbe prestato a far convergere su di lei lo sguardo e la simpatia del lettore, quello cioè nel quale viene descritto il triplice assalto delle malattie che la portano quasi alla morte (fr. 174, 10-19 M.), assume la forma di un'asciutta cartella clinica dove si forniscono con grande precisione i nomi e i sintomi dei tre diversi morbi che colpiscono Cidippe: i gravi patimenti della fanciulla sono volutamente lasciati fuori dal quadro³¹. Al contrario Ovidio, soprattutto nell'*Eroide* 21 ma anche nell'*Eroide* 20 attraverso i ricordi e le elucubrazioni di Aconzio, ci fa entrare nell'animo di Cidippe e ci fa assistere alle sue sofferenze e alla sua progressiva resa alle insistenze del giovane innamorato e al volere degli dèi. Anzi, nella parte finale dell'*Eroide* 21, Cidippe arriva al punto di esortare Aconzio, in maniera reticente ma decisa, a venirla a reclamare (v. 243 *cetera cura tua est*).

È però interessante osservare che il radicale distacco di Ovidio da Callimaco nella scelta delle voci narrative e nella valorizzazione della figura di Cidippe si fonda su una perfetta acquisizione del modello greco. Ovidio si mostra attento lettore dell'elegia callimachea di Aconzio e Cidippe nell'intero sviluppo delle *Eroidi* 20 e 21. Significativamente le sue allusioni alla trattazione di Callimaco non si rivelano quasi mai riprese 'neutre', ma forniscono invece a Ovidio l'opportunità di variare, completare e correggere il modello greco, sfruttando appieno le potenzialità insite nella sua scelta delle due voci narrative interne e di uno specifico momento del mito.

³¹ Vd. a questo riguardo G. Kazantzidis, *Callimachus and Hippocratic gynecology: absent desire and the female body in Acontius and Cydippe (Aetia fr. 75, 10-19 Harder)*, «Eugesta» 4 (2014), pp. 106-134, partic. 109-119, che interpreta i versi callimachei dedicati alle malattie di Cidippe in rapporto alla ginecologia ippocratica.

Possiamo così individuare alcune fondamentali modifiche di prospettiva:

1. La prevalente oggettività del racconto callimacheo cede il passo ai ricordi o alle anticipazioni di Aconzio e Cidippe nelle rispettive lettere ovidiane.
2. Mentre la vicenda narrata da Callimaco si svolge spesso in ambiti pubblici e corali, la rielaborazione di Ovidio privilegia la sfera privata e individuale.
3. Il volere divino, presentato da Callimaco come un dato di fatto grazie all'oracolo di Apollo, diventa per Ovidio una potente arma di persuasione impiegata da Aconzio.

I numerosi e articolati richiami all'elegia callimachea di Aconzio e Cidippe nelle *Eroidi* 20 e 21, fondati come sono su una conoscenza approfondita del modello greco, proprio in virtù di ciò rappresentano insomma altrettante occasioni per variare e spesso ribaltare molti tratti caratteristici della voce poetica di Callimaco.

Marisa Squillante

Studium immane loquendi: *corvi e gazze in Ovidio*

L'importanza della parola e quella della voce¹ sono sottolineate da Ovidio in ogni momento del suo percorso creativo². Nell'elegia 5, 7 dei *Tristia* il poeta si dichiara disperatamente solo in quanto costretto a vivere tra gente selvaggia e barbara che non comprende la sua lingua (*Quid potius faciam desertis solus in oris*), ed è tale il terrore di non riuscire più ad esprimersi nella bella lingua paterna che si esercita a parlare da solo (vv. 61ss. *Ne tamen Ausoniae perdam commercia linguae, / et fiat patrio vox mea muta sono, / ipse loquor mecum desuetaque verba retracto, / et studii repeto signa sinistra mei*). La parola, dunque, appare per il Sulmonese l'unico mezzo per fare poesia poiché questa

¹ Il suono è elemento importante per gli scrittori latini la cui sensibilità a questo è tanto forte da portarli a definire *voces* anche quelli degli animali: su questo suggestivo tema cfr. M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma 2018.

² Qualunque lettore attento avverte l'importanza che ha l'elemento della voce in Ovidio. Antonio Tabucchi, nel racconto *Sogno di Publio Ovidio Nasone poeta e cortigiano* compreso nel volume *Sogni di sogni*, Palermo 1992, descrive un sogno del poeta in cui questi tenta di parlare ma «dalla sua bocca uscì uno strano sibilo, un fischio acutissimo e insopportabile che obbligò la folla a mettersi le mani sugli orecchi». Al poeta che aveva insegnato l'arte di amare, che aveva parlato di cortigiane e di belletti, di miracoli e di metamorfosi la voce era diventata un fischio indistinto. Lo scrittore nel disegnare l'incubo del Sulmonese rappresenta icasticamente quello che è il motivo principale della sua poesia, cioè la voce, la parola.

per esistere va comunicata, letta, diffusa, trasmessa. Ma al di là del suo valore artistico la parola, insieme con la voce, è frequentemente coinvolta nel testo ovidiano in una molteplice gamma di situazioni che vanno dalla sua dimensione magica, quella che crea una realtà che non esiste, a quella che la vede promotrice di storie di tradimenti, delazioni e conseguenti sofferenze. È alla voce che la Sibilla nel l. XIV delle *Metamorfosi* affida il suo destino sottolineando come il suo corpo si assottiglierà del tutto rimanendo solo voce, naturalmente voce profetica (*met.* 14, 153 *voce tamen noscar; vocem mihi fata relinquent*)³. Una parola sfuggita senza pensare, senza riflettere è la causa della rovina e della morte di Semele⁴. La fanciulla strappa a Giove la promessa di esaudire ogni suo desiderio e poiché questo consiste nel conoscere Giove in tutta la sua maestà divina, visione non concessa ai mortali, Semele morrà bruciata. Di particolare rilievo la reazione del padre degli dei che, dice il poeta, (*met.* 3, 297-298) avrebbe voluto, mentre lei parlava, tapparle la bocca, ma *exierat iam*

³ Per l'accostamento di questo mito a quello di Eco proprio per la trasformazione in sola voce cfr. St. M. Wheeler, *A discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, pp. 34ss. Dei vari miti legati alla simbologia della voce va ricordato quello di Titono raccontato da Venere nell'inno omerico a lei dedicato. Per tranquillizzare Anchise, preoccupato all'idea che l'unione con una divinità possa renderlo privo di forze, la dea racconta la storia di Titono rapito da Eos che chiede a Giove per il suo oggetto d'amore l'immortalità ma per dimenticanza non domanda per lui la giovinezza. Titono sarà quindi costretto in una prigione infernale cioè in un corpo decrepito ridotto solo ad un flusso ininterrotto di parole cfr. A. Faulkner, (ed.), *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford – New York 2008, *ad v.* 191-238, pp. 270-271.

⁴ Per l'eccezionale compresenza di topica di generi diversi nell'episodio di Semele si legga l'approfondita indagine di R. Dimundo, *L'episodio di Semele nelle 'Metamorfosi' di Ovidio: una proposta di lettura*, «Lexis» 33, 2015, pp. 320-341.

vox properata sub auras (v. 296). La voce sfuggita al controllo porta alla rovina e alla morte.

La voce è più volte alla base di un inganno rendendo reali momenti immaginari; essa, insieme alla parola costituisce lo strumento raffinato dell'immaginazione, di quella fantasia creatrice che supera in ogni momento i limiti del reale⁵. Nella ventesima e nella ventunesima epistola delle *Heroides* Ovidio racconta la storia di Aconzio e Cidippe tutta imperniata sull'inganno di un amore creato solo dalla parola. Cidippe dichiara il suo amore ad Aconzio non per scelta ma perché lui, invaghito fortemente, le lancia un pomo su cui è scritto un giuramento che la fanciulla fa suo nel momento in cui lo recita ad alta voce; il tema è ripreso nei primi versi della ventunesima epistola: *Littera pervenit tua quo consuevit, Aconti / et paene est oculis insidiata meis. / Pertimui scriptumque tuum sine murmure legi, / iuraret ne quos inscia lingua deos.* È la parola scritta che diviene fallace quando è pronunciata ad alta voce come sottolinea con forte icasticità Maurizio Bettini quando, riproponendo proprio nell'incipit del suo volume la vicenda di Aconzio, ne sottolinea la potenza eversiva affermando: «Com'erano potenti i caratteri dell'alfabeto!»⁶

Nell'episodio di Narciso ed Eco un semplice suono intesse la storia di un amore inconsistente. Non è casuale che la protagonista, attrice del dramma amoroso, faccia un uso improprio della parola essendo stata costretta da Giunone per punizione a usarla solo in parte: *met. 3, 359-361 Corpus adhuc Echo, non vox erat et tamen usum*

⁵ Ovidio è perfettamente consapevole della possibilità del poeta a ricorrere alla finzione, a sostituire a una realtà «ordinaria un'altra realtà»: cfr. G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, «MD» 2, 1979, pp. 101-136.

⁶ L'osservazione si trova nelle pagine iniziali del volume M. Bettini, *Con i libri*, Torino 1998, p. 7. Per dimostrare la capacità di diversificazione della parola a seconda di chi la adoperi, o la scriva o la legga l'A. porta proprio l'esempio di Cidippe, che di parola muore nel momento in cui si abbandona automaticamente alla lettura delle parole incise sul pomo facendosi promotrice del giuramento in un amore che non condivide.

/ garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, / reddere de multis ut verba novissima posset. Interessante è il risalto che viene dato nei versi al termine *lingua* segno metonimico del processo verbale: Giunone, infatti, dichiara di punire Eco, la quale aveva coperto i tradimenti di Giove distraendola con il suo chiacchiericcio, con lo stesso strumento dell'inganno, la lingua appunto, di cui la sposa del re degli dei dimezza la potenza e la funzione (*met.* 3, 366-367 *'huius' ait 'linguae, qua sum delusa, potestas / parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus'*). Una cattiva interpretazione, di un suono, di un nome scatena anche la tragedia di Procri. Si tratta di un vero e proprio dramma della gelosia, sentimento nel caso di Procri, generato dall'essere stata ingannata *vocibus ambiguis*: la donna infatti sente pronunciare a Cefalo il nome *aura*⁷ e crede che sia quello della donna da lui amata: (*met.* 7, 821-823 *vocibus ambiguis deceptam praebuit aurem / nescio quis nomenque aurae tam saepe vocatum esse putat nymphae*).

Vengono punite nella voce anche le figlie di Minia: disobbedendo al comando del sacerdote, il quale aveva ordinato che si facesse festa in onore di Bacco e che ancelle e padrone fossero dispensate dai lavori domestici, continuarono a tessere e per far scorrere più rapidamente le ore cominciarono a raccontarsi delle storie. La voce diventa dunque signora del tempo (*met.* 4, 39-41 *'utile opus manuum vario sermone levemus / perque vices aliquid, quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures!'*) ed è proprio nella voce che saranno limitate. La voce affabulatrice sarà trasformata nello stridente lamento del pipistrello: (*met.* 4, 412-413 *conataeque loqui minimam et pro corpore vocem / emittunt peraguntque levi stridore querellas*).

La morte terribile di Atteone che viene sbranato dai suoi stessi cani sembra essere provocata non tanto dalla sua natura bestiale, cioè dalla metamorfosi che il giovane subisce quando viene trasformato in cervo ma dal fatto di non poter parlare, di essere quindi

⁷ Per Ferecide (*FGrHist* 3 F 34) ad essere invocata è nuvola (*nephele*). L'episodio di Procri e dell'inganno legato alla parola *Aura* (vv. 701-702 *Procris ut accepit nomen, quasi paelicis, Aurae, / excidit ...*) è raccontato da Ovidio anche nel l. III dell'*ars amatoria* ai vv. 686ss.

stato punito dalla sottrazione della voce. Quando, infatti, si rende conto della trasformazione subita in animale vorrebbe compatirsi ma non può in quanto dalla gola non gli esce neanche un filo di voce (3, 201-202 *'me miserum!'* *dicturus erat: vox nulla secuta est! / ingemuit*), perché la voce si trasforma in un muggito (202-203 *vox illa fuit, lacrimaeque per ora / non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit*). Il giovane trasformato si può esprimere solo a gemiti (237-239 *gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cervus, habet maestisque replet iuga nota querellis*).

Nella voce viene punita Chione che la perde poco prima della vita. Fanciulla quattordicenne, bellissima (*met.* 11, 301-302 ... *quae dotatissima forma / mille procos habuit, bis septem nubilis annis*) di lei si innamorarono due divinità, Febo e Apollo, che le fecero violenza uno dopo l'altro. Da questa violenza nacquero due gemelli e dell'amore delle due divinità la fanciulla andò vantandosi dicendosi migliore di Latona (321-322 ... *quae se praeferre Dianae / sustinuit faciemque deae culpavit*). La dea allora si vendicò e la uccise, trapassando con la punta la lingua colpevole (325-327 *inpulit et meritam traiecit harundine linguam. / lingua tacet, nec vox temptataque verba sequuntur, / conantemque loqui cum sanguine vita reliquit*). È importante sottolineare per la finalità del nostro discorso che quello che in seguito, in Igino⁸ e Lattanzio⁹, diverrà peccato di superbia, in Ovidio viene disegnato come un atto di coraggio in quanto il poeta adopera il verbo *sustinere*. È evidente che dal testo traspare che per il poeta si parla per coraggio ma la denuncia viene punita.

La voce è spesso, strumento principe di denuncia di violenze subite, di ingiustizie compiute, di efferatezze attuate.

⁸ Igino parla esplicitamente di superbia: *Fabulae*, CC *Quae postea in venatione in Dianam est locuta superbius*.

⁹ *Narrationes fabularum quae in P. Ovidii Nasoni libri XV Metamorphoseon occurrunt*, XI, *Fabula VIII Hanc etiam gloriantem, quod cum talibus concubuisse deis, Dianae pulchritudini se praetulisse. Confestim itaque illam, ut debuit, procacem eius linguam sagitta incidisse, atque ex eo vulnere confestim interemptam*.

Esemplare è il racconto di Filomela e Tereo (*met.* 6, 424-674): Tereo toglie a Filomela il dono più prezioso, la voce e lo fa degradandola, aggiungendo violenza a violenza con l'orribile taglio della lingua reso plasticamente dal poeta attraverso un periodo che incalza con i participi allitteranti e si chiude sul termine chiave lingua che segna, per di più con un poliptoto, due versi in successione (*met.* 6, 555-557 *ille indignantem et nomen patris usque vocantem / luctantemque loqui comprensam forcipe linguam / abstulit ense fero. radix micat ultima linguae*). La fanciulla sopperisce alla mancanza della voce ricorrendo alla tessitura, alla parola dipinta, alla parola 'silenziosa', risultato delle arti femminili, unico strumento di cui la violenza maschile non ha potuto privarla¹⁰. Di parole differenti si serve anche Io per far conoscere agli altri la sofferenza del suo imbestiamento: la fanciulla, infatti, è stata trasformata in giovenca da Giove per nascondere il suo tradimento alla moglie. La ragazza, per rivelare al padre la sua sorte sventurata non potendo più usare le parole (*met.* 1, 647 ... *si modo verba sequantur; / oret opem nomenque suum casusque loquatur*) scrive in terra con gli zoccoli le lettere del suo nome palesando così la sua triste storia (649-650 *littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit, / corporis indicium mutati triste peregit*). In entrambi i racconti la parola, o la sua ricerca, appaiono strumento per denunciare la violenza subita.

Contemporaneamente alle *Metamorfosi* Ovidio scrive anche i *Fasti*¹¹ e qui nel l. II ai vv. 599ss. racconta la storia della Naiade Lara¹²,

¹⁰ Su questa tipologia di parola, dipinta o intessuta si leggano le suggestive pagine di G. Polara, *Scrivere e leggere: scritture esposte non convenzionali*, in *Formas de acceso al saber en la Antigüedad Tardía y en la Alta Edad Media: La transmisión del conocimiento dentro y fuera de la escuela*, cur. D. Paniagua, M.A. Andrés-Sanz, Turnhout 2016, pp. 91-107.

¹¹ Sui diversi modi di trattare il mito nelle due opere coeve si leggano le sempre belle pagine di R. Heinze, *Il racconto elegiaco di Ovidio*, traduzione italiana di C. Travani con una premessa di F. Serpa, cur. S. Ravalico, Trieste 2010, p. 308.

¹² Sull'origine del nome cfr. *Ov. fast.* 2, 599-601 *Forte fuit Nais, Lara nomine; prima sed illi / dicta bis antiquum syllabanomen erat, / ex vitio positum* ...Per

identificata con la dea Tacita Muta¹³, di cui sono raccontati i riti, che eccessivamente ciarliera, nonostante gli inviti alla prudenza che le venivano dal dio Almone, riferì a Giunone il tentativo di tradimento di Giove con la ninfa Giuturna di cui si era invaghito per cui il re degli dei la punì strappandole la lingua e la relegò muta nella palude stigia, luogo dove regna il silenzio (607-610 *Iuppiter intumuit, quaque est non usa modeste / eripit huic linguam, Mercuriumque vocat: / 'duc hanc ad manes: locus ille silentibus aptus. / nympha, sed infernae nympha paludis erit.'*).

Miti legati alla voce come strumento di delazione, di denuncia sono quelli che vedono per protagonisti corvi¹⁴ e gazze. Questi hanno, in genere, una tradizione di negatività legata al loro ripetere in maniera mimetica le voci umane che imitano ma senza comprendere i suoni che proferiscono. L'immagine della poesia latina che sicuramente si ricorda di più è quella di Persio che nei choliambi li

l'identificazione con la dea Tacita Muta e i riti ad essa legati cfr: N. F. Ber-rino, *La loquacità di Tacita Muta e la maena di Ovidio* fast. 2, 578, «InvLuc» 25, 2003, 7-17; per il valore simbolico di questo mito a livello psicanalitico cfr. le interessanti pagine di E. Conti Tortorici, *Amare l'amore. Un percorso tra mito, letteratura e psicoanalisi*, prefazione a cura di G. Cavallari, Roma 2007. In particolare l'A. si sofferma sul passaggio della facoltà espressiva al silenzio considerandolo come una restituzione «a quella non contaminazione originaria, rappresentata anche dal mondo infero, da quella oscurità, quel vuoto in cui tutto si disperde per rigenerarsi» (pp. 104-105). Sul mito di Eco come riflesso di un precetto civico profondamente sentito nel mondo antico cioè «la virtù del silenzio femminile» cfr. L. Faranda *Anime assenti: sul corpo femminile nel Mediterraneo antico*, Roma 2017, pp. 109-110.

¹³ Per G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1902, pp. 188 s.; G. Wissowa, *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*, München 1904, pp. 40 ss. l'identità tra la Naiade e la dea Tacita sarebbe una creazione ovidiana, di diverso parere E. Tabelaing, *Mater Larum. Zum Wesen der Larenreligion*, Frankfurt am Main 1932, pp. 68 ss.

¹⁴ Per la presenza del corvo nei testi greci ma con riferimento anche al mondo latino cfr. W. G. Arnott, *Birds in the ancient world from A to Z, v. Korax, Korakiskos*, London – New York 2007.

accomuna per realizzare una denuncia violenta degli inetti poetastri contemporanei¹⁵ (*cb.* 13-14 *corvos poetas et poetridas picas /cantare credas Pegaseinum nectar*) ma già Pindaro aveva visto in loro l'emblema dei poeti che emettono impudicamente suoni, articolano versi pur non avendone le capacità solo per soddisfare le loro esigenze di vita (*O.* 2, 83ss.) e il topos si trasmette fino a Macrobio che in *Sat.* 2, 4, 29 racconta dei tre corvi che avevano imparato a parlare e che portarono ricchezze al proprio padrone. I corvi nei pronostici di Arato, disegnati mentre schiamazzano tutti insieme con forza e ininterrottamente sono detti pieni di voce (*phaen.* v. 1006 φωνῆς ἔμπλειοι); nelle *Georgiche* virgiliane hanno voci limpide (1, 410 ... *liquiditas* ... *voce*) ma nello stesso tempo il loro cantare è definito *strepitare* (413 *inter se in foliis strepitant* ...). Nel l. II delle *Metamorfosi* laddove Ovidio racconta la storia della bella Coronide di Larissa e dell'amore per lei di Apollo i due animali divengono l'espressione più emblematica delle rovinose conseguenze a cui porta un atteggiamento delatorio. Coronide, noncurante dell'amore del dio, invaghitasi del giovane Ischi gli si concesse e del suo tradimento volle farsi delatore il corvo. Nell'*incipit* del racconto il poeta dà risalto alla lingua come elemento motore della storia, esaltandola con la ripetizione del vocabolo, con l'uso particolarmente ricercato dell'aggettivo *albus*, rivolto al corvo, a cui il poeta ricorre usando un raffinato gioco di parole, *contrarius albo*, piuttosto che usare il più usurato *ater*: vv. 540-541 *lingua fuit damno: lingua faciente loquaci / qui color albus erat, nunc est contrarius albo*

La storia è introdotta dal poeta proprio attraverso la figura del corvo di cui sappiamo fin dall'inizio dell'episodio che un tempo era d'argento con penne di neve, tanto da competere con le colombe immacolate, da non sfigurare di fronte alle oche, che avrebbero salvato il Campidoglio dando l'allarme, o ai cigni che adorano i fiumi (2, 536-538). Il cambiamento nel mito di Coronide della funzione

¹⁵ L'imbestiamento della figura del poeta quale proposta da Persio sollecita Bardon (J. C. Bardon, *A propos de Perse: Surréalisme et Collage*, «Latomus» 34, 1975, 675-698, in partic. p. 686) a proporre suggestivi collegamenti con Joan Mirò, André Masson, Max Ernst.

del corvo parte da Esiodo che nel Catalogo lo rende attore della delazione¹⁶ mutando così quanto raccontato da Pindaro che aveva collegato la percezione del tradimento da parte del dio alla sua capacità predittoria¹⁷. Ovidio, dunque, presenta un corvo che vuole riferire al suo padrone il tradimento della fanciulla ma gli si fa incontro ... *garrula ... / ... cornix* (vv. 547-548) ed è qui che due miti si intrecciano con un passaggio non casualmente disegnato dal termine *lingua ... 'non utile carpis'* inquit *'iter: ne sperne meae praesagia linguae!* (vv. 549-550), che volutamente il poeta riprende anche alla fine dell'episodio del corvo (v. 631 *sperantemque sibi non falsae praemia linguae*). La cornacchia era stata delatrice presso Atena della colpa di Aglauro che, contro il volere della dea, aveva aperto la cesta dove era custodito il piccolo mostruoso Erittonio, nato da Gea. La dea però non era stata lieta di conoscere il tradimento di una sua protetta e sfogò la rabbia sulla figlia di Coroneo il re della Focide trasformandola, appunto, in una cornacchia, metamorfosi che il poeta racconta in forma fortemente patetica in tutti i suoi terribili particolari¹⁸. Il testo ovidiano è ricco di spunti fantastici insieme a tanti richiami a preziosi *fontes*: la punizione della cornacchia delatrice trova, infatti, il suo precedente nell'Ecale di Callimaco dove una vecchia cornacchia, amica di Ecale, per dissuadere la giovane cornacchia, altra protagonista della storia, dal riferire a Teseo della morte di Ecale, le racconta la disgrazia che colpì tutta la stirpe, quando una di loro riportò ad Atena la colpa delle Cecropidi, che avevano aperto la cesta loro affidata

¹⁶ Fr. 60 Merkelbach – West.

¹⁷ *Pyth.* 3, 5-58.

¹⁸ Ov. *met.* 2, 581-588 *bracchia coeperunt levibus nigrescere pennis; / reicere ex umeris vestem molibar, at illa / pluma erat inque cutem radices egerat imas; / plangere nuda meis conabar pectora palmis, / sed neque iam palmas nec pectora nuda gerebam; / currebam, nec, ut ante, pedes retinebat harena, / sed summa tollebar humo; mox alta per auras / evehor et data sum comes inculpata Minervae.*

nonostante la cosa fosse stata loro vietata¹⁹. Nel testo callimacheo la condanna dell'animale è scandita da una massima *στέργει γὰρ οὐδὲ εἰς ἄγγελον κακῶν ἐπῶν*²⁰ che attesta la diffusione topica del tema che, dunque, potrebbe essere presente in Ovidio come stilema. Per scivolare dal racconto della cornacchia di nuovo a quello del corvo il poeta si serve di un passaggio forte segnato dall'uso dell'*hapax revocamen*²¹ in cui disegna l'atteggiamento sprezzante del corvo che dichiara alla cornacchia (vv. 596-597) *Talia dicenti 'tibi' ait 'revocamina' corvus / 'sint, precor, ista malo: nos vanum spernimus omen'*. Chiude la storia la metamorfosi del corvo che, limitata al solo colore del piumaggio, è sintetizzata in un unico verso: v. 632 *inter aves albas vetuit consistere corvum*²². L'idea della delazione punita con severità anima tutto il brano e ha una cassa di risonanza nella continuazione del racconto di Aglauro. Mercurio arriva per caso ad Atene e avendo visto, sempre casualmente, le figlie di Cecrope resta abbagliato dalla bellezza di Erse. Chiede quindi ad Aglauro di mediare presso la sorella ma la fanciulla gli domanda in cambio del denaro (2, 750-51 *proque ministerio magni sibi ponderis aurum / postulat...*). A questo punto Minerva, ricordando il tradimento precedente della sua protetta e immaginando il suo successo futuro a seguito della conquista di una grande

¹⁹ Sulla figura delle due cornacchie nell'Ecale cfr. A. Barigazzi, *Cornacchie nell'Ecale di Callimaco*, «Prometheus», 17, 1991, pp. 97-110.

²⁰ Soph. *Ant.* 277.

²¹ Ovidio usa diciassette neoconii in *-men* per i quali cfr. J. Perrot, *Les derivés latins en -men et -mentum*, Paris 1961, p. 111; per l'uso di *revocamen* cfr. A. M. Keith, *The play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses Book 2*, Ann Arbor 1992, pp. 52s.

²² Anche Igino nel *De Astronomia*, 2, 40, racconta la punizione del corvo realizzata attraverso la trasformazione del piumaggio (*Enim rostro caudam eius extremam verberare, ut Istrus autem et complures tamquam sint se ad crateram transire dixerunt Coronida Phlegyae filiam fuisse; hanc autem ex Apolline Aesculapium procreasse, sed postea Ischyn Elati filium cum ea concubuisse. Quod cum viderit corvus, Apollini nuntiasset; qui cum fuerit antea candidus, Apollinem pro incommodo nuntio eum nigrum fecisse et Ischyn sagittis confixisse*).

somma di denaro si adira e si reca da Invidia imponendole di entrare nel cuore di Aglauro. La tensione del brano è fortissima essendo tutto costruito su scene orrifiche che vanno dalla turpe e oscena casa di Invidia caratterizzata dal buio e dal freddo (2, 761-64 *domus est imis in vallibus huius / abdita, sole carens, non ulli pervia vento, / tristis et ignavi plenissima frigoris et quae / igne vacet semper, caligine semper abundet*) allo stesso aspetto della dea macilento, livido, con i denti ricoperti di ruggine (vv. 775-776 *pallor in ore sedet, macies in corpore toto. / nusquam recta acies, livent robigine dentes*) fino alla descrizione del suo cuore definito pieno di fele e della lingua imbevuta di veleno (v. 777 *pectora felle virent, lingua est suffusa veneno*). Non meno dettagliato il racconto delle sofferenze di Aglauro, travolta e rosa dall'invidia verso la sorella, e quella dei suoi incerti propositi su come reagire alla situazione, propositi che si chiudono stranamente ancora una volta su una delazione: la fanciulla ipotizza infatti di raccontare all'inflessibile padre dell'innamoramento del dio. A questo punto il suo tentativo di opporsi a Mercurio viene vanificato dal processo di metamorfosi a cui il dio la costringe trasformandola in una pietra e togliendole così il potere di parlare (vv. 828-830 *vitalesque vias et respiramina clausit, / nec conata loqui est nec, si conata fuisset, / vocis habebat iter: saxum iam colla tenebat*). L'ideale collegamento con la sezione precedente del racconto è ribadito dal verso che conclude la storia in cui si dice che il colore della pietra è scuro dato che i sentimenti che avevano animato la fanciulla erano stati contaminati dall'invidia e quindi erano foschi, neri lo stesso nero che aveva colorato le penne del corvo e della gazza (2, 832 *nec lapis albus erat: sua mens infecerat illam*).

Sono convinta che sia condivisibile l'invito di Calvino nelle *Lezioni americane* a non forzare la lettura dei miti, a lasciare loro la dimensione fantastica e immaginifica che li contraddistingue dal momento che "ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna avere fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini?". I miti vanno dunque letti per quello che sono senza forzature e senza cercare necessa-

riamente significati allusi. Ma nonostante ciò non penso si possa sottovalutare il peso che nelle metamorfosi ovidiane ha la reiterazione di determinate figurazioni che vanno lette anche ricordando il carattere complesso di quest'opera in cui è possibile intravedere addirittura spunti di polemica contro le scelte augustee.²³

Nella ricostruzione della vicenda dell'esilio del poeta di Sulmona²⁴ un grande spazio è stato dato alla presenza nella sua opera della frequenza quasi ossessiva dei termini afferenti alla sfera del vedere spiegabile solo in parte con una poetica che mescola i piani di immaginazione e realtà facendo degli occhi lo strumento per dare concretezza anche a ciò che reale non è. Alla base della punizione, come sappiamo bene, il poeta dice che ci sarebbero *carmen et error* (*trist.* II v. 207) e mentre il *carmen* è stato immediatamente identificato con la produzione erotica del Nostro, con particolare riferimento all'*ars amatoria*, per l'*error* le ipotesi critiche avanzate sono state numerosissime e proprio la presenza continua nel mondo ovidiano della sfera del vedere ha spinto a individuare lo sbaglio del poeta nell'aver visto qualcosa che non poteva essere condiviso, dalla nudità di Livia al bagno all'amore adulterino di Giulia alla riunione di alcuni che congiuravano contro l'imperatore²⁵. Del resto è il poeta stesso, come sappiamo, in più occasioni a definire colpevoli i suoi occhi: *trist.* 2, 103-104 *Cur aliquid vidi, cur noxia lumina feci? / cur imprudenti cognita*

²³ Qualche spunto sulla posizione critica nei riguardi del *princeps* sottesa al poema in E.K. Rand, *Ovid and his influence*, New York 1963, p. 92 e Ch. Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia 1991, (ed. or.??), pp. 95-130.

²⁴ Sulla vicenda ovidiana cfr. J.C. Thibault, *The Mystery of Ovid's Exile*, Berkeley and Los Angeles 1964.

²⁵ Già Deville nel suo *Essai sur l'exil d'Ovide*, Paris 1859, enumera e discute le varieguate interpretazioni che alla sua epoca si erano coagulate affastellandosi sull'idea di una colpa legata all'aver visto qualcosa di cui il poeta non poteva essere partecipe.

*culpa mihi est?*²⁶ e 3, 5, 49-50 *Inscia quod crimen viderunt lumina plector, peccatumque oculos est habuisse meum*²⁷. Nonostante la problematica sia stata approfondita nel corso dei secoli con tanta attenzione e minuzia da divenire quasi fastidiosa mi viene spontaneo aggiungere un'altra possibilità alle tante proposte. Ma prima di concentrarmi su questo problema desidererei aggiungere ai miti interessati al tema della parola e della voce quello del re Mida con riferimento, in particolare, alla parte del mito che sembra rappresentare in ambito latino un apporto originale del poeta.

Il servo di Mida, avendo scoperto il segreto delle orecchie animalesche che deturpavano il volto del re, essendo stato minacciato di morte se avesse rivelato la condizione regale e non riuscendo a trattenere il segreto, scava una buca e vi si confida. Ma sul terreno dove l'uomo aveva scavato la buca nacquero delle canne che muovendosi al vento diffusero dappertutto il segreto regale: *met.* 11, 190ss. *creber harundinibus tremulis ibi surgere lucus / coepit et, ut primum pleno maturuit anno, / prodidit agricolam: leni nam motus ab austro / obruta verba refert dominique coarguit aures*. Questa parte della storia, che sembra trovare un unico precedente in Dioscoride che vi allude in *AP* 5, 56, 7-8 ... *μάρτυρες εἰσιν / τῆς ἀθυροστομίας οἱ Μίδεοι κάλαμοι* ("Della mia bocca intemperante sono testimoni le canne di Mida")²⁸, sostanza e dà ulteriore risalto all'evidente messaggio

²⁶ Per una completa documentazione su questi versi cfr. I. Ciccarelli, *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*, Bari 2003, pp. 104ss.

²⁷ Cfr. anche *trist.* 6, 27s. e *Pont.* 3, 3, 74s.

²⁸ Negli scoli a Pers. 1, 121 troviamo una completa narrazione del mito a cui Persio fa soltanto una rapida allusione (*sat.* 1, 121 *auriculas asini – quis non habet?*): *Mida rex Lydiae fuit, cognitor adhibitus a Marsya et Apolline decertantibus inter se, quorum audita cantilena praeposuit Marsyam. Iratus Apollo damnavit eius stultitiam auribus asininis, quas ab omnium aspectu corona imposita prohibebat. Dum tonderetur autem a suo liberto tonsore, metuens hoc ab eo divulgari, ei poenam imposuit. Cum silentium quoque intra se continere non posset, scrobem fecit, et ita quod viderat, intus narravit. In qua nata est canna, ex qua pastores fecerunt*

lanciato dal poeta: la parola che sfugge al controllo segna il destino dell'uomo travolgendolo.

E se Ovidio come il corvo e come tanti altri protagonisti dei miti da lui raccontati non si fosse limitato a vedere qualcosa di illegittimo ma, convinto di compiacere il suo imperatore, gli avesse anche riferito ciò di cui era stato testimone, o in campo politico se vogliamo accettare l'interpretazione di Aldo Luisi²⁹ che pensa alla consapevolezza di un complotto o in campo privato e familiare? E se una volta confidatosi con il suo imperatore si fosse pentito amaramente ma senza poter tornare indietro in quanto, come era accaduto per il servo del re Mida, la voce avesse cominciato a diffondersi disturbando il suo autorevole destinatario? Sarebbe questo del poeta un caso di delazione che non ebbe fortuna nonostante la professione di *delator* fosse favorita da una legge promulgata da Augusto stesso nell'8 a. C., la *lex Iulia maiestatis* per cui il delatore addirittura entrava in possesso di un quarto dei beni del condannato³⁰. Le Metamorfosi furono completate poco prima dell'esilio, ed evidentemente il problema che aveva portato alla rottura con Augusto era già maturato negli anni portandolo a dire per sé come per il corvo che inutile era sperare *falsae praemia linguae* e che *lingua fuit damno* (*met.* 2, 540).

fistulam, et cum ipsi aliquid cantare vellent, fistula tonsoris verba narrabat, id est: Mida rex auriculas asini habet.

²⁹ Per Luisi (A. Luisi, *Introduzione* a A. Luisi – N. F. Berrino, *Culpa silenda. Le elegie dell'error ovidiano*, Bari 2002, pp. 7-35, pp. 28ss.), l'ossessiva presenza dei termini legati alla sfera del vedere attesta l'ipotesi che il poeta voglia comunicare al suo lettore di aver visto i partecipanti al complotto e di essere quindi consapevole della loro identità.

³⁰ C. Russo Ruggeri, "Quaestiones ex libero homine": *La tortura degli uomini liberi nella repressione criminale romana dell'età repubblicana e del I secolo dell'Impero*, Milano 2002, pp. 134ss.; M.F. Petraccia, *Indices e Delatores nell'Antica Roma. Occultiore Indicio Proditus; in occultas delatus insidias*, Milano 2014, pp. 14s.

Rossana Valenti

Est locus... *I luoghi dell'immaginario ovidiano nelle Metamorfosi*

Fin dalle origini, il mito intrattiene un rapporto privilegiato con i luoghi, conferendo loro aspetto e caratteristiche che li rendono sacri - come nel caso dei miti di fondazione delle città antiche - e riconoscibili, così che essi assumono un carattere identitario e vengono investiti di valori culturali di lunga durata.

Per Marcel Detienne¹ le invenzioni sul mito vengono concepite sempre a partire dal paesaggio. E il rapporto tra mito e territorio si dimostra ancora più stretto se si riflette sulla loro reciproca identificazione, poiché si configura come un continuo scambio tra questi due poli: il territorio è caratterizzato da una topografia che prende 'senso' dagli antichi miti, allo stesso modo in cui questi racconti trovano la loro verifica e il loro fondamento nei luoghi che descrivono. La rete di corrispondenze tra il racconto e i luoghi che la tradizione indica come riferibili a personaggi o eventi conferisce sempre al mito una potente significatività spaziale e topografica.

Nell'opera di Ovidio, questo rapporto tra mito e luogo assume, com'è ovvio, grande rilevanza: il paesaggio ovidiano non è mai un contenitore inerte di situazioni e sentimenti, ma esiste nella misura in cui i suoi personaggi ne fanno esperienza, e in questa esperienza si collocano tutte le possibili interazioni tra persone, oggetti, azioni, eventi.

Nelle *Metamorfosi*, la scala temporale è, com'è noto, immensa, la più ampia di tutta la tradizione letteraria antica, perché il racconto

¹ Cfr. *La scrittura di Orfeo* (ed. or., Paris 1989), Bari-Roma 1990.

procede dall'età del caos, prima che il mondo nascesse, fino all'età contemporanea al poeta stesso. Questi due estremi si congiungono alla fine del XV libro, e il v. 871 con il suo *iamque opus exegi*, «ecco, ho compiuto l'opera», lo suggella, nel momento in cui il tempo del racconto si identifica con il tempo della sua composizione. Nell'arco amplissimo di questa storia lo snodarsi degli eventi non risponde a un criterio temporale, perché la metamorfosi non scandisce l'avvicinarsi dei secoli, cioè delle generazioni, come nella visione di Esiodo del mito delle cinque età; la metamorfosi ovidiana è piuttosto una metamorfosi “privata” di singoli fenomeni isolati, e il tempo «si disgrega in segmenti temporali autosufficienti e isolati, che si compongono in una serie priva di ogni unità interna»².

Il criterio che organizza l'opera non è dunque temporale, ma spaziale: opportunamente Alessandro Barchiesi osserva che il paesaggio delle *Metamorfosi* si può leggere come il «grande spazio unificante per l'intero poema»³. In questo assetto, è la descrizione dei luoghi che scandisce la narrazione, introducendo di volta in volta il racconto di una nuova metamorfosi con una formula stereotipa - *est locus* - che colloca la scena in uno spazio definito e in un presente senza tempo⁴.

La prima comparsa di questo sintagma è registrata nella tradizione epica latina in Ennio (*Annales* I 21 Vahlen: *est locus Hesperiam quam*

² Così definiva il senso ovidiano del tempo M. Bachtin, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979 (ed. or., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975), p. 261.

³ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (libri I-II), Milano 2005, p. CLV.

⁴ Il sintagma costituisce una frequente cadenza incipitaria delle *ekphraseis* letterarie: cfr. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, par. 819; F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch I-III*, Heidelberg 1969, s.v. III, 28, pp. 454 e ss.; appartiene all'insieme degli elementi identificati dagli studiosi come «strutture marcate», dotate di impliciti riferimenti a una tradizione già consolidata (cfr. G.B. Conte-A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, I vol., Roma 1989, pp. 81-114, in partic. p. 85).

mortales perhibebant), ripreso, come già notava Macrobio (*Saturnalia* VI 1), da Virgilio in *Aen.* I 530 (*Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt*), o, in un'altra precedente occorrenza, al v. 159 dello stesso I libro dell'*Eneide*: *est in secessu longo locus: insula portum*. Il riferimento al *locus* viene poi solitamente ripreso con un avverbio di luogo dimostrativo o relativo (*huc*, o *ubi*) nel punto di transizione dalla descrizione del luogo alla ripresa del racconto. La formula iniziale viene poi spesso variata con la specifica indicazione del luogo o dell'oggetto descritto: *est lacus*, *est nemus*, *lucus erat* e così via.

La formula introduce la descrizione di un paesaggio di bellezza e armonia, che viene però rapidamente e violentemente alterato, diventando un luogo sinistro e pericoloso: è caratteristica delle *Metamorfosi* appunto questa tensione tra un paesaggio che inizialmente ha aspetti tipici di un *locus amoenus* - lo scorrere dell'acqua, il fruscio delle foglie, l'ombra di un bosco che offre riparo ai raggi del sole - e la sofferenza dei personaggi che in quel paesaggio subiscono violenza. Anzi, talvolta il seduttore si serve proprio del carattere piacevole del paesaggio che circonda la vittima, per attirarla a sé.

Cfr. in *Met.* I, vv. 588-591 le parole con le quali Giove invita Io⁵:

*Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam
flumine et «o virgo Iove digna tuoque beatum
nescio quem factura toro, pete» dixerat «umbras
altorum nemorum»(et nemorum monstraverat umbras)...*

Il paesaggio dunque è nelle *Metamorfosi* esso stesso ingannevole, subisce a sua volta una metamorfosi: sembra inizialmente riconoscibile e familiare, e si tramuta in un quadro sinistro e terrorizzante. Gli studiosi⁶ hanno rilevato a questo proposito che Ovidio gioca

⁵ Cito dall'ediz. a cura di A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi* vol. I, coll. "Scrittori greci e latini" della Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2005.

⁶ Mi riferisco in particolare a Charles Segal, che nel 1969 ha pubblicato un volume sul paesaggio delle *Metamorfosi* come simbolo letterario e metafora dei temi testuali: *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study*

con la tradizione bucolica e pastorale, con i tratti del *locus amoenus*, per ingannare a sua volta il lettore, modificando completamente e invertendo gli elementi della scena pastorale.

In questo modo il poeta costruisce uno spazio selvaggio, rigorosamente lontano dalla città, uno spazio nel quale dei e uomini si possono incontrare e scontrare, uno spazio nel quale l'acqua, l'albero, il fiore non si limitano a simbolizzare o a ricordare una vittima della violenza divina, ma possono *essere* essi stessi quella vittima.

Con queste tonalità il paesaggio ovidiano delle *Metamorfosi* apre la strada, mi sembra, a un tema che sarà poi sviluppato in tanta letteratura successiva, non solo nella tradizione latina ma anche in quella delle letterature romanze: si tratta di un mondo 'altro', selvaggio e pericoloso, ma soprattutto 'fantastico', un mondo nel quale le regole che presidiano il reale, e che ne rendono verosimile il racconto, sono momentaneamente sospese.

Un indizio suggestivo, lungo questa linea, ci è offerto dal tema-immagine⁷ della *silva*, del bosco⁸ come luogo propizio, per-

in the transformations of a literary symbol, Wiesbaden 1969. Lungo questa linea interpretativa si muove anche A. La Penna, *Ovidio. Relativismo dei valori e innovazione delle forme*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2018: «il *locus amoenus* ...ha una funzione di contrasto: si direbbe che è il velo dell'illusione» (p. 199).

⁷ Si potrebbe definire la selva un "iconema", riprendendo la formulazione di E. Turri, che parla di iconemi come «unità elementari di percezione, quadri particolari di riferimento sui quali costruiamo la nostra immagine di un paese. Si può dire che gli iconemi stanno al paesaggio come il fonema sta alla parola. Essi sono la proiezione della nostra maniera di percepire, proiezione a sua volta della nostra organizzazione del conoscere. È la cultura che li ha individuati, ci ha insegnato a coglierli, a indicarli come riferimenti del nostro guardare». Cfr. *Semiologia del paesaggio italiano*, Venezia 2014, p. 148.

⁸ *Silva* e *nemus* sono sinonimi nell'uso ovidiano; F. Bömer (*P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch I-III*, cit., s.v. II, 438, p. 350) osserva che nel lessico latino le due parole tendono a distinguersi sulla base del carattere più

ché inabitato, perché lontano dalla civiltà, alla manifestazione del soprannaturale.

Che tipo di soprannaturale trova spazio nel paesaggio delle *Metamorfosi*?

Non è più il soprannaturale di 'tradizione' (per riprendere una felice definizione di Francesco Orlando, in un libro recentemente pubblicato, ovviamente postumo, nel quale non si occupa però, purtroppo, di Ovidio, se non per brevissimi accenni⁹), il soprannaturale intriso di sacro, convalidato dall'immaginario collettivo, o da credenze religiose: il soprannaturale di Omero, ma anche quello di Virgilio, un soprannaturale che alla fine si conferma, o che fin dalla sua prima apparizione si pone al di là di ogni esitazione. Il soprannaturale di Ovidio invece è del tipo che Orlando definisce di indulgenza, in cui il sorriso non arriva a mettere in dubbio il racconto, ma in cui niente è preso davvero sul serio. Questo soprannaturale ovidiano ha bisogno di un luogo nel quale esprimersi, e questo luogo, altro rispetto alla città e alle sue regole, è appunto il bosco. Le storie di Io, Callisto, Cadmo, Atteone, Narciso, Penteo, Perseo, Proserpina, Aretusa, Filomela, del cinghiale caledonio, Circe si svolgono tutte all'interno di un bosco.

Tra i tanti, un esempio particolarmente significativo è offerto dal passo dedicato a Tempe, che ricorre immediatamente prima

'poetico' di *nemus*, mentre *silva* tenderebbe ad avere una connotazione più prosaica. Ma lo stesso studioso ricorda opportunamente i versi virgiliani di *ecl.* V, vv. 1 e s.: *paulo maiora canamus; ...si canimus silvas. Nemus* sembra rinviare più esplicitamente a un valore religioso, identificando il bosco sacro 'humanisé' della tradizione letteraria greca ed ellenistica, mentre *lucus* rimanderebbe al bosco sacro della tradizione italica (cfr. P. Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 155, 1943), ma Ovidio sembra ispirarsi piuttosto a un principio di *variatio*.

⁹ *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017.

dell'episodio di violenza ai danni di Io e funge da cerniera tra questo racconto e quello di Dafne (*Met.* I, vv. 568 e ss.)¹⁰:

*Est nemus Haemoniae, praerupta quod undique claudit
silva: vocant Tempe; per quae Peneos ab imo
effusus Pindo spumosis volvitur undis
deiectuque gravi tenues agitantia fumos
nubila conducit summisque adspergine silvis
inpluit et sonitu plus quam vicina fatigat:
haec domus, haec sedes, haec sunt penetralia magni
amnis, in bis residens facto de cautibus antro,
undis iura dabat nymphisque colentibus undas.*

Tempe è una valle della Tessaglia, notissima per la sua importanza strategica, che la rese un obiettivo militare, a partire dall'invasione persiana (è infatti ricordata da Erodoto, VII, 172-74), fino alla guerra che oppose i Macedoni ai Romani (cfr. Livio XLIV, 6, 9: *sunt enim Tempe saltus, etiamsi non bello fiat infestus, transitu difficilis. Nam praeter angustias per quinque milia, qua exiguum iumento onusto iter est, rupes utrimque ita abscisae sunt, ut despici vix sine vertigine quadam simul oculorum animique possit. Terret et sonitus et altitudo per mediam vallem fluentis Penei amnis*).

Ermanno Malaspina ha dedicato un ampio saggio al tema dei rapporti tra la geografia 'reale' della valle di Tempe e le descrizioni letterarie del sito, che ricorrono nella tradizione greca e latina¹¹; lo studioso mette in rilievo come nel periodo ellenistico nasca "il luogo comune di Tempe", cioè l'uso della parola come vocabolo comune per indicare un *locus amoenus*: in particolare Teocrito, che si serve del termine una sola volta, è il primo a utilizzarlo come sinonimo di 'valle amena' (in I, v. 67). In seguito esso compare in questa accezione come nome comune (determinando spesso incertezza tra

¹⁰ Ed. cit.

¹¹ *La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari e archetipi del 'locus amoenus'*, in «Studi Urbinati», 63 (1990), pp. 105-135.

gli editori moderni sull'uso della iniziale maiuscola e minuscola); a Roma l'uso si diffuse al punto che appare del tutto accessoria la presenza di una valle, mentre l'unico criterio per legittimare la denominazione *Tempe* era costituito dall'amenità.

Nella tradizione poetica latina *Tempe* ricorre in Catullo (c. 64, vv. 35 e 85) e in Virgilio, che nelle *Georgiche* (II, v. 469) usa il vocabolo *Tempe* come nome comune per indicare una fresca e amena vallata: *speluncae vivique lacus et frigida tempe*, “spelonche, laghi naturali e fresche vallate amene”¹². Secondo Malaspina, sia in Catullo che in Ovidio i tratti reali della valle sono messi da parte in funzione di due diversi *topoi*: nel caso di Catullo la descrizione geografica lascia il posto a un elenco generico di piante – secondo un diffuso *topos* ellenistico –, mentre nel caso di Ovidio il paesaggio andrebbe definito nei termini di un “paesaggio eroico”, con il netto contrasto tra la descrizione del corso del Peneo, calmo e lento nella realtà geografica, che diviene un vorticoso fiume dalle onde spumeggianti.

Non a caso Bömer, nel suo commento a questo verso ovidiano (p. 179), osserva che Ovidio probabilmente non ha mai visto la valle di *Tempe*. Lo studioso ritiene convincente l'opinione del Grimal¹³, secondo il quale Ovidio si rifiuta di vedere nella natura qualcosa di diverso rispetto alla riproduzione delle architetture del giardino. Pertanto, nella descrizione di *Tempe*, il poeta latino, come già aveva fatto Orazio, si sarebbe rifatto alla valle dell'Aniene presso Tivoli. Opportunamente il Malaspina considera “troppo recisa” (p. 122) questa affermazione, precisando che è difficile credere che Ovidio avesse intenzione di prendere a modello un unico luogo reale, descrivendolo con fedeltà.

¹² Nei *Fasti* (IV, v. 477) anche Ovidio usa *tempe* come nome comune, scrivendo della *Heloria tempe*, la valle siciliana, dove scorre l'Eloro. La *Tempe* delle *Metamorfosi* tornerà nella tradizione poetica successiva, in Lucano (cfr. VIII libro della *Pharsalia*, v. 1: *Iam super Herculeas fauces nemorosaque Tempe*) e in Stazio (*Theb.*, X, v. 119).

¹³ *Les Jardins romains*, cit., p. 408.

Lungo una linea diversa, ma anch'essa sostanzialmente estranea al dettato poetico non solo ovidiano, ma di tutto il mondo antico, Ernst Robert Curtius riconduce all'archetipo di Tempe le descrizioni medievali in cui il *locus amoenus* è inserito nel bosco selvaggio del romanzo cavalleresco¹⁴. Con ragione il Malaspina rileva (p. 131) che Curtius individua la contemporanea e contraddittoria presenza di elementi paesaggistici ispirati all'armonia e altri invece definiti da un'atmosfera selvaggia, attribuendola alla poesia antica, mentre essa è evidentemente la caratteristica di un sentimento di gusto moderno, perché chiaramente romantico e postromantico: il sentire degli antichi coniugava invece idilliamente il concetto di *amoenitas* con quello di armonia. Ma non mi sembra del tutto perspicua l'ipotesi avanzata dal Malaspina (p. 130) che nella descrizione ovidiana della valle di Tempe si rilevi un registro differente, caratterizzato dalla compresenza di elementi diversi e teso a suggerire al lettore l'atmosfera del 'paesaggio eroico', la cui tipologia non mi sembra sufficientemente definita.

Credo invece che nella descrizione di Tempe agisca una consapevole scelta del poeta, che, sfidando apertamente le convenzioni del genere, nega la tradizione idilliaca greca e poi virgiliana del *locus amoenus* (peraltro, come è stato notato¹⁵, l'unica vera tradizione paesaggistica che la letteratura antica abbia inventato), per sottolineare con forza proprio il rovesciamento sinistro e inquietante di questo paesaggio nel suo opposto: la valle di Tempe, che per definizione indica una località amena¹⁶, si trasforma in un bosco aspro e violento, teatro di inganni e sofferenze.

¹⁴ Cfr. *Letteratura europea e Medio Evo latino* (ed. or. Bern 1948), Firenze 1992, cap. 7, pp. 223 ss.

¹⁵ Cfr. N. Gardini, *Con Ovidio*, Milano 2017, p. 67.

¹⁶ Cfr. Plinio che nel IV libro della sua *Naturalis Historia*, dedica il capitolo 8 alla Tessaglia, elencando nella prima parte città, monti e fiumi, e nella seconda (par. 31) descrivendo, nei termini propri dell'inventario topico del *locus amoenus* la valle di Tempe, dove scorre il fiume Peneo, *amoenus circa ripas gramine, canorus avium concentu*.

Non è un caso che, nella tradizione successiva, la descrizione ovidiana dei luoghi diventi presto oggetto di studio e di insegnamento, pur nelle incongruenze che in essa si riscontrano: nel IV-V secolo d. C. Vibio Sequestre compila un lessico dei nomi geografici – intitolato *de fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, paludibus, montibus, gentibus per litteras libellus* – che si basa su commenti e glosse all'opera di Virgilio, Lucano, Silio Italico e Ovidio, e cita due volte Tempe come 'bosco', basandosi appunto sul testo ovidiano.

Nella dedica dell'opera, scritta per il figlio, Vibio Sequestre sottolinea l'utilità di queste nozioni in vista della professione di insegnante che il figlio evidentemente si preparava ad assumere¹⁷:

Vibius Sequester Virgiliano filio salutem. Quanto ingenio ac studio, fili carissime, apud plerosque poetas fluminum mentio habita est, tanto labore sum secutus eorum et regiones et vocabula et qualitates in litteram digerens. quod ipsi tibi non inutile factum scio fore. fontium etiam et lacum, paludumque et montium, nemorumque et gentium, qua tamen persequi potui sicut amnium, huic libello in litteram digesta nomina subieci. quo lecto non minimum consequeris notitiae, praesertim cum professioni tuae sit necessarium.

L'interesse di Vibio si appunta esclusivamente sulla poesia, riportando ad uso della scuola *nomen, regio* e *qualitas* delle località citate dai poeti¹⁸, passate in rassegna in ordine alfabetico, e divise per categoria geografica. C'è quindi nel testo di Vibio un consapevole distacco rispetto alla tradizione 'scientifica' di Plinio, Pomponio Mela o Strabone e Tolomeo, e non vengono rilevate – come farà poi larga parte della critica ovidiana tra Otto e Novecento – incongruenze e inesattezze nelle descrizioni geografiche.

Un caso particolarmente interessante in questo contesto è offerto dalla descrizione ovidiana della Campania, alla quale sono dedicati due passi nelle *Metamorfosi*: il primo ricorre nel XIV libro (vv.

¹⁷ Cito dall'edizione a cura di P.G. Parroni, *Vibii Sequestris De fluminibus fontibus lacubus nemoribus paludibus montibus gentibus per litteras libellus*, Milano-Varese 1965.

¹⁸ Cfr. P.L. Gatti, *Ovid in Antike und Mittelalter. Geschichte der philologischen Rezeption*, Stuttgart 2014, pp. 65-66.

85-106), dove è raccontato il viaggio dei Troiani alla volta di Cuma, per consultare la Sibilla:

*Quasque rates Iris Iunonia paene cremarat
solvit et Hippotadae regnum terrasque calenti
sulphure fumantis Acheloiadumque relinquit
Sirenum scopulos, orbataque praeside pinus
Inarimen Prochytenque legit sterilique locatas
colle Pithecusas, habitantum nomine dictas.*

...

*Has ubi praeteriit et Parthenopeia dextra
moenia deseruit, laeva de parte canori
Aeolidae tumulum et, loca feta palustribus undis,
litora Cumarum vivacisque antra Sibyllae
intrat et, ut manes adeat per Averna paternos,
orat ...*

“E quindi salpa con le navi che Iride, per ordine di Giunone, per poco, non gli ha distrutto, e oltrepassa il regno del figlio di Ippota (le Eolie), e le terre fumanti di caldo zolfo, e gli scogli delle Sirene, figlie dell’Achelò. E poi, perduto il nocchiero (Palinuro), la nave di Enea passa da Pròchite e Inàrime, dalle Pitecùse rupestri e brulle, così chiamate per i loro abitanti”¹⁹.

Dopo aver descritto nei vv. 91-100 la popolazione di Pitecusa, i Cercòpi, astuti e fraudolenti, mutati da Giove in scimmie, Ovidio riprende al v. 101 il racconto del viaggio dei Troiani.

“Oltrepassate queste isole, lasciatevi dietro le mura di Partenope, sulla destra, superato anche, sulla sinistra, il tumulo del figlio di Eolo (Miseno) dalla tromba canora, Enea si diresse al lido di Cuma, zona paludosa pullulante di alghe; lì entra nella grotta della longeva Sibilla e la prega di farlo andare attraverso l’Averno a trovare l’ombra del padre”.

¹⁹ La traduzione di questo e dei passi successivi è di P. Bernardini Marzolla, *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Torino 1979.

Gli studiosi che si sono occupati di questo passo (mi riferisco in particolare al Bömer,) descrivono come una vera e propria “profanazione” (“*Profanierung*”) la sintesi ovidiana dei passi virgiliani nei quali è descritto il viaggio di Enea in Campania (*Aen.* III, vv. 441 ss.; V, vv. 731 ss.): manca l’atmosfera virgiliana, impregnata di sacralità (che si respira nel VI libro dell’*Eneide*), manca soprattutto l’accurata e accorata motivazione del viaggio campano dei Troiani, il suo carattere necessario, stabilito dal fato. Ovidio fa solo un rapido accenno ai *litora Cumarum vivacisque antra Sibyllae*, tralasciando lo snodo cruciale della invenzione di Virgilio, il collegamento che il grande poeta aveva posto tra il territorio flegreo e la vicenda di Enea e, quindi, la storia di Roma: facendo dialogare tra loro testi e tradizioni fino a quel momento lontani e incoerenti, Virgilio aveva ripreso sparsi frammenti di notizie relative a un arrivo dei Troiani su quella costa, a un oracolo dei morti coltivato in quel luogo, e a un culto di Apollo sull’acropoli di Cuma.

Ovidio passa in rassegna tutte le stazioni del viaggio di Enea in Campania, attribuendovi come motivazione solo la seconda preghiera rivolta da Enea alla Sibilla (espressa in *Aen.* VI, vv. 106 ss.): passare attraverso l’Averno nel mondo sotterraneo per incontrare l’ombra del padre.

Tutto questo passo e anche i versi seguenti rimandano all’idea di un viaggio nell’Oltretomba. Lo Stärk (nel suo studio *Kampanien als geistige Landschaft*²⁰) parla a questo proposito di *Unterweltstourismus* (p. 66): ne sono spia l’insistenza, peraltro coerente con la cifra caratteristica delle *Metamorfosi*, sui temi del vedere: *vidit* (v. 117), *didicit* (v. 118), *loca...visae... mortis* (v. 126), e il riferimento alla vicenda personale della Sibilla e alla sua storia erotica con Apollo (giudicato da entrambi gli studiosi il punto più alto della ‘profanazione’): la domanda cruciale che Enea pone alla Sibilla e che riguarda il futuro non solo di Roma, ma del mondo intero, si trasforma nel racconto

²⁰ München 1995, pp. 62 ss.

ovidiano in una curiosità personale, quasi un motivo da pettegolezzo mondano.

Il percorso virgiliano verrebbe dunque, secondo questa lettura, ridotto a un itinerario, che, agghindato con nomi altisonanti e attraverso la progressiva omissione del suo carattere di percorso voluto dal fato, funzionerebbe come banale e 'laica' preparazione a un viaggio in Campania.

Molte discussioni hanno anche suscitato, lungo la stessa linea, il curioso scambio di destra-sinistra nel percorso di Enea che si dirige verso Cuma lasciandosi sulla destra Napoli e sulla sinistra Miseno, e la controversa indicazione di tre isole, denominate Inàrime, Procida e Pitecusa, in luogo delle due che ci si attende, dal momento che Pitecusa è notoriamente un altro nome per Ischia, definita Inarime solo da Virgilio, forse sulla base del fraintendimento di un verso omerico (*Il. II*, v. 783).

Ma il *nove dictum*, la nuova definizione di Inarime, ha presso i poeti posteriori a Virgilio un enorme successo: la troviamo in Seneca (*Herc. Oet.* v. 1156), Lucano (V, v. 501), Valerio Flacco (III, v. 208), Stazio (sia nella *Tebaide*, X, v. 917, che nelle *Silvae*, II, 2, v. 76), Claudiano (*Carm.* 27, v. 18). Nessuno mette in discussione la dizione virgiliana: si legga quanto scrive nel suo commento all'*Eneide* (pubblicato a Parigi nel 1675) Charles de la Rue (*Carolus Ruaeus*): *Post ipsum statim Ovidius, Statius, Lucanus, Silius, Plinius, Claudianus, aliique promiscue omnes eadem usi sunt voce: sibi gloriosum rati, cum eo aliquid, aut audere, aut errare.*

Virgilio è considerato dai poeti latini a lui successivi maestro infallibile anche nell'ambito della geografia: e a Virgilio, soprattutto nelle *Metamorfosi*, la memoria di Ovidio non smette di tornare.

Virgilio è presente attraverso due toponimi anche nell'altra descrizione ovidiana della Campania, nel racconto del trasferimento del dio Esculapio da Epidaurò a Roma (XV, vv. 709-718):

*Inde legit Capreas promunturiumque Minervae
et Surrentino generosos palmite colles
Herculeamque urbem Stabiasque et in otia natam*

*Parthenopen et ab hac Cumaeae templa Sibyllae.
hinc calidi fontes lentisciferumque tenetur
Liternum multamque trabens sub gurgite barenam
Volturnus niveisque frequens Sinuessa colubris
Minturnaeque graves et quam tumulavit alumnus
Antiphataeque domus Trachasque obsessa palude
et tellus Circaea et spissi litoris Antium.*

“Quindi rasenta Capri e il promontorio di Minerva e i colli lussureggianti di viti di Sorrento, e la città di Ercole e Stabia e Parthenope nata per oziare, e poi Cuma col tempio della Sibilla. Da lì raggiunge le sorgenti calde e Literno dove abbonda il lentischio, e il Volturno che trascina molta sabbia nei suoi gorgi, e Sinuessa ove abbondano le serpi, e Minturno malsana e la nutrice sepolta, e la città di Antifate, e Tracante serrata dalle paludi, e la contrada di Circe, e Anzio dalla spiaggia compatta”.

Il filo conduttore di questa descrizione è evidentemente il tema della salute, coerente con il racconto del viaggio di Esculapio: alla salute e al benessere si riferiscono, in positivo o in negativo, tutte le località citate (anche Napoli è citata per l'ozio, la cura del corpo e dell'anima, che in essa si coltiva: c'è una completa descrizione di questi aspetti della vita a Napoli in Strabone V, 4, 8); solo due riferimenti: Gaeta e Cuma, rimandano a Virgilio e alla sua 'presenza' nel territorio della Campania.

La parola virgiliana ha trasformato quei luoghi in “istituzioni poetiche”, conferendo ai toponimi una tonalità satura di rimandi letterari e sentimentali, con un lascito che avrà una parte rilevante nell'immagine della Campania: ce ne forniscono indizi significativi le lettere di Simmaco, che esalta la *regio Baiana* dichiarando di coltivare i doni del luogo, e non quelli del suo ingegno: *loci potius quam ingenii mei munus exercui* (*Epist.* I, 8, 1). Il paesaggio poteva direttamente dettargli i versi, poiché esso era già, spontaneamente, *letteratura*.

Circa 100 anni dopo, Cassiodoro, che forse non è mai stato a Baia, la descrive celebrando luoghi che egli conosceva probabilmente solo da quanto aveva letto: e questo gli era sufficiente a cogliere la forza e la bellezza del luogo.

Questa tenace memoria della Campania trova, io credo, in Ovidio una delle sue prime espressioni: il testo poetico anticipa il luogo, si fa garante della sua realtà, non lo descrive nella documentazione dei suoi tratti, ma lo 'fonda' nella memoria letteraria.

Antonella Borgo

*I vitia del poeta: Seneca il Vecchio,
Ovidio e il fascino dell'imperfezione*

L'Ovidio oggetto di questo contributo non è, almeno in partenza, l'artista maturo che conosciamo, ma il giovane che ancora frequentava le scuole di declamazione e che ancora non aveva trovato la sua strada di poeta, anche se più di un segno faceva pensare che l'avrebbe trovata presto. Non saranno perciò presi in esame aspetti o segmenti della sua vasta produzione in versi ma al suo posto parleranno Seneca il Vecchio e alcuni dei declamatori che animano le pagine della sua raccolta antologica.

Partiamo naturalmente dalla seconda controversia del secondo libro (che tratta di un mancato dramma d'amore trasformatosi in dramma familiare) nella quale ci viene offerto un inaspettato e piacevolissimo spaccato del percorso formativo del futuro poeta che interviene al dibattito in qualità di allievo del retore Arellio Fusco insieme ad altri dodici declamatori, maestri e compagni di studio¹. Seneca gli dedica un ampio segmento della controversia, i §§ 8-12 che ne rappresentano poco meno della metà, non solo perché, probabilmente, è condizionato dalla fama che il giovane si conqui-

¹ Su questa controversia e in genere sul rapporto tra Ovidio e le scuole di declamazione cfr. soprattutto E. Berti, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007, pp. 290-308. Utili anche J. Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge 1981, pp. 158 s.; 264-270, e L.A. Sussman, *The Elder Seneca*, Lugduni Batavorum 1978, pp. 60 s.

stò poi come poeta, ma anche perché dichiara di averne apprezzato molto le qualità, lo stile elegante e piacevole (*habebat ille comptum et decens et amabile ingenium*: 2, 8)² e le buone capacità oratorie (*habebatur bonus declamator*: *ibid.*), tanto che, a detta di Seneca che era un esperto nel campo, questo giovane era arrivato a superare di gran lunga il maestro e a distinguersi, forse, da tutti gli altri allievi suoi coetanei (*hanc certe controversiam ante Arellium Fuscum declamavit, ut mihi videbatur, longe <alii> ingeniosius...: 2, 9*)³.

Tuttavia, nel corso dei cinque paragrafi che gli vengono dedicati, il tono e l'atteggiamento di Seneca cambiano progressivamente fino a passare nell'ultimo dall'elogio del talentoso allievo declamatore all'aperta condanna del poeta che viene valutato, evidentemente, *ex post* da chi aveva avuto modo di seguirne l'esperienza artistica ed esistenziale⁴: *verbis minime licenter usus est non <ut> in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit* (2, 12). Ovidio, cioè, nel giudizio di Seneca, avrebbe saputo ben controllare da declamatore quelle licenze del linguaggio o piuttosto quell'esuberanza di ingegno che lo caratterizzarono invece da poeta, quando non solo non si sarebbe preoccupato di porvi un limite ma, lungi dal non riconoscere i propri *vitia*, finì addirittura per amarli. E, a conferma del suo giudizio negativo, racconta un episodio che costituisce anche la chiusa della controversia. Una volta degli amici, che avevano chiesto al poeta

² Il testo di Seneca il Vecchio riproduce quello di L. Håkanson, Leipzig 1989.

³ Se si accetta, con Håkanson, l'integrazione <alii> di Watt che allarga l'ambito del confronto aggiungendo ad Arellio Fusco, come ulteriori termini di paragone, altri e indistinti frequentatori della scuola tra maestri e allievi (il suggerimento, non reperibile, per quanto ne so, in contributi scritti, rientrerà tra quelli ottenuti dall'editore *vel per litteras vel in seminario*: p. XIX).

⁴ Sottolinea questo possibile condizionamento nel giudizio di Seneca A. Arcellaschi, *Sur un itinéraire ovidien: de la «declamatio» a la «recitatio»*, in *Calliope. Colloque sur la rhétorique*, I, cur. R. Chevallier, Paris 1979, pp. 71-81.

di poter eliminare dalla sua poesia tre luoghi che considerassero di cattivo gusto, ne ricevettero il permesso a condizione che egli ne potesse salvare altrettanti che ritenesse intoccabili: alla fine, la scelta di Ovidio coincise con quella dei suoi amici a conferma che –conclude Seneca– egli sapeva ben discernere i propri difetti di stile e di composizione poetica, ma gli mancava la volontà di correggerli: *ex quo apparet summi ingenii viro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum sed animum* (2, 12). Discuteremo poi della spiegazione che Ovidio diede di questa sua decisione.

Ora va piuttosto sottolineato come a causa di questi *vitia*, caratteriali prima ancora che stilistici, capaci di corromperne la poesia e per la *lascivia* che ne derivava Ovidio sia stato poi condannato da Seneca filosofo, che trasferì la sua disapprovazione dal piano stilistico a quello morale⁵ addebitandogli implicitamente, anche quando non ne fa il nome, la responsabilità di aver prodotto rovinose conseguenze nello stile e nel gusto letterario (*sunt qui non usque ad vitium accedant -necesse est enim hoc facere aliquid grande temptanti- sed qui ipsum vitium ament: epist. 114, 11*, a proposito dell'abitudine di prolungare all'infinito i periodi o, al contrario, di lasciarli in sospeso), e da Quintiliano che alla condanna stilistica aggiunse quella caratteriale di narcisismo: (*lascivos quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus: 10, 1, 88*): il giudizio di Seneca padre sull'amore che Ovidio nutriva per l'esuberanza del suo stesso *ingenium* e per i *vitia* che ne derivavano sembra diventato già una convenzione.

Eppure, questa sua mancanza di autocontrollo in sede creativa non sembra un *vitium* isolato, almeno nelle scuole di declamazione. In un'altra controversia, la sesta del nono libro, dopo aver riferito alcune battute *ineptae* di Cestio, Triario e Murredio, tre declamatori praticamente coetanei del poeta, sciocche ma ricercate per accrescere la pateticità della situazione che veniva dibattuta Seneca

⁵ Cfr. soprattutto *epist.* 115, 12 e *nat.* 3, 27, 13-15, «ove la critica a Ovidio si fa esplicita e consapevole»: G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970, p. 245 (ma vd. in genere pp. 238-247).

commenta: *Tantus autem error est in omnibus quidem studiis, maxime in eloquentia, cuius regula incerta est, ut vitia quidam sua et intellegant et ament* (*contr.* 9, 6, 11). Causa di questo eccesso sembra ancora una volta una forma di egocentrismo: Cestio, declamatore di origine greca, pur dichiarandosi consapevole di usare a volte battute puerili, se ne giustifica adducendo a motivo il narcisistico bisogno di cercare il successo di pubblico: *ego <non> numq<uam> scio me ineptam sententiam dicere. multa autem dico non quia mihi placent sed quia audientibus placitura sunt* (*contr.* 9, 6, 12)⁶.

A rimproverare a questi declamatori gli eccessi stilistici e l'incapacità argomentativa era stato Vozierno Montano, del quale Seneca nella prefazione –incompleta– al nono libro disegna un ritratto come di un personaggio severo, assolutamente lontano da questo narcisismo diffuso che serpeggiava nelle scuole al punto che, già abituato a non declamare in pubblico, Montano alla fine non lo fece più neanche per la scuola. Interrogato da Seneca sul motivo di questa decisione rispose che non condivideva quest'atteggiamento dei declamatori in primo luogo perché si curavano non tanto dell'esito del dibattito quanto del proprio successo (*qui declamationem parat, scribit non ut vincat sed ut placeat: contr.* 9 *praef.* 1), poi perché questo *vitium* di tralasciare un'argomentazione logicamente coerente per indulgere a battute brillanti ma inutili finiva per seguirli anche nei veri dibattimenti del foro: *sequitur autem hoc usque in forum declamatores vitium, ut necessaria deserant, dum speciosa sectantur* (*contr.* 9 *praef.* 2).

Eppure, un vizietto lo aveva anche lui, questo declamatore dall'ingegno rarissimo ma poco controllato⁷, che, se pure non condivideva con Ovidio l'eccessivo amore di sé, sembrava aver contratto da lui

⁶ Per questo carattere, tipico della declamazione non giuridica, cfr. N. Hömke, *Not to win, but to please. Roman declamation beyond education*, in *Papers on rhetoric VIII. Declamation*, cur. L. Calboli Montefusco, Roma 2007, pp. 103-127.

⁷ Secondo il giudizio che Seneca ne dà in *contr.* 9, 5, 15: *Montanus Votienus, homo rarissimi etiamsi non emendatissimi ingeni, vitium suum, quod in orationibus non evitat, in scholasticis quoque evitare non potuit.*

un'altra forma di contagio, quello di variare più e più volte i concetti fino a indebolirli e a guastare il proprio discorso confondendo poesia e declamazione. Per questo motivo –ricorda Seneca– Scauro lo chiamava “l'Ovidio degli oratori” mentre, specularmente, definiva *Montaniana* quei passi di Ovidio nei quali si manifestava questo difetto: *habet hoc Montanus vitium: sententias suas repetendo corrumpit [...] et propter hoc et propter alia, quibus orator potest poetae similis videri, solebat Scaurus Montanum 'inter oratores Ovidium' vocare; nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere. Ne multa referam, quae 'Montaniana' Scaurus vocabat, uno hoc contentus ero ...* (*contr.* 9, 5, 17; segue l'esempio dei vv. 503-505 del tredicesimo libro delle *Metamorfosi* relativi al sacrificio di Polissena)⁸. Dunque, il declamatore prolisso, che non sa fermarsi al punto giusto, è un ‘Ovidio’: siamo a un passo dalla trasformazione del nome in un’*antonomasia*⁹, di quelle, evidentemente, che invece di esprimere elogio contengono, come il ‘Prometeo’ del dialogo luciano¹⁰, una buona dose di ironica condanna degli inutili sforzi profusi nell’arte del dire.

Non minore attenzione merita poi la particolare formulazione di questo giudizio: dal discorso di Scauro si ricava infatti che, se Montano era un ‘Ovidio’ in mezzo agli oratori, Ovidio, dal canto suo, quando

⁸ Sull’aneddoto e sull’interpretazione che ne è stata data a proposito del rapporto (di dipendenza o autonomia) tra Ovidio e la retorica cfr. P. Mantovanelli, *Perché Ovidio non si poteva fermare* (*Sen. Rhet. Contr. 9, 5, 17*), in *Classica Cracoviensia V. Studies in ancient literary theory and criticism*, cur. J. Styka, Kraków 2000, pp. 259-273. Cfr. anche H. Naumann, *Ovid und Rhetorik*, «AU», 11 (1968), pp. 69-86, e, sul luogo ovidiano in questione, le osservazioni di N. Hopkinson in *Ovid, Metamorphoses book XIII*, ed. by N. H., Cambridge 2000, p. 178.

⁹ Quella cosiddetta ‘vossianica’ in cui è il nome proprio a sostituire l’appellativo e non il contrario: cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969 (ed. or. München 1949), p. 118.

¹⁰ Nel *Prometheus es in verbis* il destinatario dell’ambigua lode, sentendosi piuttosto oggetto di sarcasmo, preferisce rigettare l’epiteto di ‘Prometeo della parola’ sugli avvocati impegnati nelle grandi battaglie giudiziarie (Προς τόν ε'ιπόντα, Προμηθεύς εἰ ἐν λόγῳς 1).

accumulava variazioni su variazioni dello stesso concetto faceva poesia ‘montaniana’, degna, per così dire, di un Montano, era come un ‘Montano’ tra i poeti¹¹. Enunciato in questa forma, il giudizio che Seneca mette in bocca al declamatore costituisce una sorta di *commutatio*¹², uno schema usato non di rado nel confronto di ambiti attigui ma non coincidenti di attività intellettuale a esprimere una valutazione che, seppure di segno non dichiaratamente negativo, appare comunque marcata da un senso di sproporzione tra i due elementi del confronto.

Cicerone, ad esempio, l’adopera più volte –lo ammette egli stesso: *ut ego soleo dicere* (*de orat.* 1, 180)- nel racconto di un processo per un’eredità contestata, la *causa Curiana*, che, intorno agli anni 90 del I secolo a. C., aveva visto contrapposti due avvocati di grande talento, Lucio Licinio Crasso e Quinto Muzio Scevola il Pontefice. I due, entrambi valenti oratori e giureconsulti, ma considerati in altra circostanza (*Brut.* 155) il primo più valente nell’eloquenza, il secondo nel diritto, in quell’occasione diedero entrambi prova di poter superare, per così dire, i limiti della propria area di competenza per sconfinare felicemente in quella del rivale, a cominciare da Scevola che Cicerone elogia infatti nel *de oratore* come il più eloquente tra i giuristi e il più esperto di legge tra gli oratori: *iuris peritorum eloquentissimus, eloquentium iuris peritissimus* (*de orat.* 1, 180). Il giudizio ritorna con la medesima formulazione in due luoghi del *Brutus* nei quali il confronto si allarga a Crasso che, uscito con tutta probabilità vincitore dalla causa, viene valutato in quella sede il più esperto di diritto tra gli eloquenti, mentre, per converso, Scevola appare il più eloquente tra gli esperti di diritto: *eloquentium iuris peritissimus Crassus, iuris peritorum eloquentissimus*

¹¹ Sintetizza in modo simile il senso del racconto senecano L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, New York 1955, p. 10: «Among his contemporaries the rhetoricians counted him among the poets, and the poets among the rhetoricians».

¹² La definisce così l’autore della *rhetorica ad Herennium* (4, 28, 39): *commutatio est, cum duae sententiae inter se discrepantes ex traiectione ita efferuntur, ut a priore posterior contraria priori proficiscatur*. Quintiliano 9, 3, 85, la chiama ἀντιμεταβολή. Cfr. Lausberg, *Elementi di retorica* cit., p. 216.

Scaevola (*Brut.* 145); la stessa valutazione ricorre in forma simile a 148: ... *consultorum alterum disertissimum, disertorum alterum consultissimum.*

Quali che fossero le cause dell'inaspettato *exploit* di cui diedero prova in quella circostanza i due avvocati, che peraltro apparivano molto diversi tra di loro sotto ogni altro aspetto (*in reliquis rebus ita dissimiles erant inter sese: Brut.* 148), forse una malcelata rivalità che li spingeva a competere anche nel quotidiano (*Crassus erat elegantium parvissimus, Scaevola parcorum elegantissimus: ibid.*), va sottolineato come Cicerone concluda questo serratissimo confronto ammettendo che qualità tanto eccezionali, se pure reali (*licet omnia hoc modo: Brut.* 149), potrebbero apparire false, anzi inventate da lui (*vereor ne fingi videantur haec, ut dicantur a me quodam modo: ibid.*); mentre erano invece proprio i due straordinari personaggi che, pur sforzandosi di perseguire un obiettivo medio in ossequio ai principi dell'antica Accademia, riuscivano ad accaparrarsi l'uno una parte dei meriti dell'altro. Insomma, al di là dei complimenti, sembra che il precedente ciceroniano finisca per sottolineare come sia difficile, se non inverosimile, che l'ambizione di misurarsi al massimo delle proprie capacità in due campi diversi ottenga risultati credibili, e come la confusione, per così dire, tra professioni e stili (nella vita come nell'arte) generi al contrario ibridi di difficile collocazione.

Una conferma significativa dell'ambigua valutazione implicita in questa formula è costituita dal giudizio, espresso in termini simili, che nel II sec. d. C. Ermogene di Tarso esprimerà di Erodoto definendolo il più 'panegirico' tra gli storici di questa tendenza stilistica (έν τοίνυν τοῖς καθ' ἱστορίαν πανηγυρικοῖς πανηγυρικότατος ἔστιν ὁ Ἡρόδοτος: *περὶ ἰδέων* Rabe, p. 408), vale a dire tra quelli la cui scrittura presenta un carattere più narrativo e letterario rispetto a quello 'politico' e 'oratorio' dello stile di ascendenza demostenica: il ritratto, in partenza positivo, comporta tuttavia delle implicazioni inquietanti, osserva Pernot¹³, dal momento che la piacevolezza del

¹³ L. Pernot, *Le plus panégyrique des historiens*, « Ktema », 20 (1995), pp. 125-136, partic. 126 ss.

racconto erodoteo, presentando preoccupanti contiguità col mito e la poesia, non sembrava garantire quel carattere di veridicità indispensabile alla scrittura storica. Proprio questi tratti stilistici finirono poi per produrre, anche in ambito romano, un lungo processo di svalutazione della storiografia erodotea, giudicata seconda rispetto a quella di Tucidide, se non decisamente menzognera.

Può non essere privo di interesse anche il fatto che, in epoca e contesto del tutto diversi, un esperto conoscitore della lingua e della letteratura latina come Giovanni Pascoli si sia chiesto, nel redigere la sua antologia di poeti di Roma, se di Levio, sperimentatore di innovativi accostamenti di metri e contenuti, si potesse dire che «non dei νεώτεροι è pur l'ultimissimo dei *veteres*»¹⁴: l'audacia compositiva, al confine di fasi letterarie e stili diversi, sembrava renderne la poesia di non facile catalogazione.

Torniamo a Seneca il Vecchio: nell'ambiente di scuola che egli ci rappresenta il poeta Ovidio sembra insomma aver lasciato una traccia non proprio positiva, perfino quando si offriva ai declamatori come serbatoio di *sententiae* sfruttabili in varie circostanze. Nel breve estratto della settima controversia del terzo libro, ad esempio, il già nominato Cestio Pio rimprovera al suo allievo Alfio Flavio il cattivo gusto di una *sententia* (*quasi corrupte dixisset*) con queste parole: '*apparet*' inquit '*te poetas studiose legere: iste sensus eius est, qui hoc saeculum amatorius non artibus tantum sed sententiis implevit*' (3, 7, 2); e Seneca conclude implacabile: *Ovidius enim <in> libris metamorphoseon dicit ...*(seguono i vv. 877 s. di *met.* 8 relativi al mito di Erisittonne). C'è stato addirittura chi¹⁵ ha sottolineato come Seneca il Vecchio, piuttosto che testimoniare la fortuna di cui Ovidio godette nella scuola di retorica, riveli a più riprese le critiche che gli venivano mosse, di prolissità e di esuberanza verbale, difetti che, diffusi anche tra maestri e compagni di studio, Seneca tutto sommato sembra giustificare, come abbiamo visto (*contr.* 9, 6, 11), alla luce della mancanza di regole che caratte-

¹⁴ *Lyra*, Livorno 1955, p. XXXVI nota 1.

¹⁵ A. Ronconi, *Fortuna di Ovidio*, «A&R», 29 (1984), pp. 1-16.

rizzava l'eloquenza, almeno in rapporto all'esercizio che se ne faceva nell'ambiente protetto delle scuole.

Il caso di Ovidio gli appare diverso perché quei *vitia*, a suo vedere congeniti e non prodotti dalla scuola¹⁶, si manifestavano in un artista ormai maturo e in un campo, quello della poesia, che dopo la lezione dei poeti della cosiddetta prima generazione augustea avrebbe dovuto fare del senso della misura e dell'eleganza formale una legge. Invece, da poeta, Ovidio amava ancora quei *vitia* legati a un'altra stagione e a una diversa esperienza di vita, e anzi ne subiva il fascino. Leggiamo la conclusione di quell'episodio col quale si chiude la controversia 2, 2 dalla quale siamo partiti e la spiegazione che il poeta diede del suo rifiuto di cambiare quei tre luoghi della sua produzione che gli amici consideravano imperfetti: *aiebat interim decentiorem faciem esse, in qua aliquis naevus esset* (2, 2, 12): l'imperfezione fisica, il cui elogio e la dissimulazione tanta parte avranno nella pre-cettistica seduttiva del secondo e del terzo libro della sua *ars*¹⁷, non lo infastidisce, al contrario, lo attrae come un ambiguo e ironico strumento di fascino¹⁸. *In vitio decor est* (*ars* 3, 295) insegna alle donne affette da un difetto di pronuncia, mentre la sua Arianna, resa esperta da altri abbandoni, comprende come il diverso colorito della sua rivale indiana, per lei un difetto, ma non sgradito forse al suo

¹⁶ È l'interpretazione di T.F. Higham, *Ovid and rhetoric*, in *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, cur. N.I. Herescu, Paris 1958, pp. 32-48, che presuppone in Seneca «an idiosyncrasy common to both Montanus and Ovid» (p. 41). Di avviso diverso S.F. Bonner, *Roman declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1969, p. 155.

¹⁷ Sull'argomento cfr. M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984, pp. 187-194.

¹⁸ Per questo aspetto della poesia di Ovidio cfr. H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley and Los Angeles 1945, p. 172, nota 15, e Berti, *Scholasticorum studia* cit., pp. 209-212, partic. 212, nota 1, per l'immagine del neo nella frase di chiusura della controversia per la quale il confronto con Cicerone, *nat.* 1, 79, confermerebbe il «chiaro andamento proverbiale».

divino amante, non la metta al sicuro dal soffrire ancora una volta un rischio del genere (*vitio tibi gratior ipso est: fast. 3, 495*). Il poeta stesso, sollecitato con forza dalla severa Tragedia a cambiare tipo di poesia, si mostra non immune dal fascino discreto e ambiguo che Elegia esercita su di lui con la sua lieve zoppia (*pedibus vitium causa decoris erat: am. 3, 1, 10*) e grazie a lei ottiene una dilazione da impegni professionali di più alto profilo.

Agli occhi di Seneca il Vecchio e, probabilmente, dei retori di più completa formazione l'incapacità del poeta di porre un freno ai suoi difetti giovanili e anzi il fascino, che egli mostra di subire, dei *vitia* propri e altrui sembrano collocarlo in una dimensione di vita e professionale ancora incerta e immatura. Una condanna che ben si esprime in quella formula *inter oratores Ovidius* con la quale Scauro -definito altrove *disertissimus* (*contr. 1, 2, 22*)- bollava Vozierno Montano e nell'epiteto *Montaniana* con cui erano stigmatizzati certi eccessi della scrittura poetica di Ovidio: ne risulta ribadita la censurabile posizione del poeta in incerto equilibrio tra due forme letterarie, la retorica e la poesia, che sembrava ormai divenuto un suo carattere distintivo. Cominciava forse già in seno alla scuola che lo aveva visto allievo la tormentata questione del difficile rapporto che la sua poesia intrattenne con la retorica.

Claudio De Stefani

*Ovidio nella poesia tardoantica greca.
Il caso di Paolo Silenziario*

Negli ultimi anni la posizione degli studî sulla possibile fruizione di testi letterari latini da parte degli “intellettuali” greci si è fatta più discontinua e fluida. Prima di tutto, si distingue tra uomini di cultura che, frequentando Roma e i romani (come Luciano o Galeno) o utilizzando necessariamente fonti latine per le proprie ricerche (come Plutarco), dovevano conoscere il latino, e letterati che, probabilmente, non avevano avuto necessità o desiderio di apprenderlo. In secondo luogo, ed è questo il caso che ci interessa, soprattutto alla luce del materiale raccolto a suo tempo in un noto libro di Bruno Rochette¹, si tende a riconoscere alla tarda antichità, cioè alla fase dell'impero che inizia convenzionalmente con il principato di Diocleziano (benché sia annunciata da varî elementi precedenti) una profonda differenza rispetto al passato per quanto riguarda l'apprendimento del latino nella *Pars Orientis*. Di questo aspetto, con la relativa panoramica storica, mi sono occupato tredici anni fa, e rimando il lettore al contributo che allora pubblicai su tale problematica².

¹ *Le latin dans le monde grec. Recherches sur la diffusion de la langue et des lettres latines dans les provinces hellénophones de l'Empire romain*, Bruxelles 1997.

² C. De Stefani, *Paolo Silenziario leggeva la letteratura latina?*, «JÖB», 56 (2006), pp. 101-112.

Va da sé che lo studio del latino non implica *ipso facto* l'imitazione della letteratura latina: tale passaggio va infatti dimostrato concretamente. In passato, molti studiosi erano inclini a un certo scetticismo circa la possibilità che i poeti greci tardoantichi si rifacessero ai latini: mi si perdonerà l'autobiografismo, se ricordo che Enzo Degani mi espresse a voce i propri dubbi in merito – era infatti reduce da un convegno sulla mimesi bizantina (maggio 1996) in cui aveva argomentato *contro* la conoscenza della letteratura latina da parte dei poeti del *Ciclo*³. Ora, anch'io ero inizialmente un po' scettico, quando, mentre studiavo Paolo Silenziario, assistevo con perplessità all'entusiasmo quasi acritico con cui Giovanni Viansino citava autori latini nel suo per altro utile commento agli epigrammi di Paolo Silenziario – anche se si deve precisare che i filologi settecenteschi, come ad es. Burman Junior nel *Properzio* o Ruhnken nell'*Epistola critica ad Valckenarium*, non nutrivano soverchî pregiudizî, e citavano i poeti greci tardoantichi volentieri e in abbondanza per illuminare i latini, e viceversa⁴. Ad ogni modo, nel corso dei miei studî su Paolo Silenziario, mi sono ritrovato di fronte a casi in cui l'ammissione di un'imitazione di un autore latino da parte di un poeta greco successivo era quasi inevitabile. Non è forse inutile rievocare *in limine litis* uno dei casi più patenti di tali riprese, che rilevai nel contributo testè ricordato:

Paul. Sil. *AP* V 254, 1 ἀργέτι κούρη ~ Catull. 13, 14 *candida puella*, 35, 8 *candida ... puella*, Hor. *ep.* 11, 27 *candidae puellae*, Ovid. *Am.* II 4, 39 *candida ... puella*.

³ Contributo poi uscito in E. Degani, *Considerazioni sull'epigramma bizantino*, in *La mimesi bizantina* «Atti della quarta Giornata di studi bizantini sotto il patrocinio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Milano, 16-17 maggio 1996)», cur. F. Conca e R. Maisano, Napoli 1998, pp. 41-52 (= *Filologia e storia*, I, Hildesheim 2004, pp. 669-680).

⁴ Cfr. D. Ruhnkenius, *Epistola critica I in Homeridarum hymnos et Hesiodum ad virum clarissimum Ludov. Casp. Valckenarium*, Lugduni Batavorum 1749, p. 40 e pp. 42-3.

Oggi la posizione degli studi è sostanzialmente divisa tra chi è disposto ad ammettere tale influenza della poesia latina sulla poesia greca tardoantica e chi la nega. Credo che, così posta, la questione non conduca a risultati apprezzabili. Penso infatti che sia preferibile formularla nei termini seguenti: premesso che nella tarda antichità gli stimoli per uno studio approfondito del latino erano maggiori che nelle epoche precedenti, e che i poeti erano prevalentemente grammatici, spesso poliglotti – come risulta dalla celebre analisi di Alan Cameron nei suoi *Wandering Poets* – possiamo immaginare che alcuni di essi potessero nutrire interesse per i poeti latini. Intendo, cioè, riproporre la posizione che si adotta per il periodo precedente (mi riferisco a Plutarco, Galeno, etc.): alcuni autori greci tardoantichi avevano probabilmente conoscenza del latino, altri no – non *tutti* sì o *tutti* no⁵. La differenza rispetto ai secoli precedenti consisteva nel fatto che le condizioni culturali erano sensibilmente cambiate, alcune barriere e riserve mentali erano cadute, e la conoscenza linguistica reciproca era più diffusa di prima, non essendo più limitata unilateralmente alla padronanza del greco da parte dei romani. Il che importa che, se la conoscenza della poesia latina non è dimostrabile per un autore, non è detto che alcuni suoi contemporanei o successori non la possedessero⁶.

⁵ Ad es., Temistio dichiara espressamente di non conoscere il latino in una lettera a Valentiniano e Valente, e così Gregorio di Nazianzo (cf. H.-G. Nesselrath, *Latein in der griechischen Bildung? Eine Spurensuche vom 2. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 3. Jh.s n. Chr.*, in: *Les grecs héritiers des romains*, «Entretiens», 59, Genève 2012, pp. 281-319, partic. 304).

⁶ Considerare i casi di Claudiano e Ammiano Marcellino come «Ausnahmen», come fa Nesselrath, *Latein in der griechischen Bildung?* cit., p. 307, è probabilmente l'atteggiamento giusto; ma quante eccezioni vi furono? Paolo Silenziario fu forse una di queste, e probabilmente anche Quinto Smirneo, sulla cui conoscenza dell'*Eneide* si espresse a favore, com'è noto, niente meno che Rudolf Keydell, *Quintus von Smyrna und Vergil*, «Hermes», 82 (1954), pp. 254-256 (= *Kleine Schriften zur hellenistischen und spätgriechischen*

Ora, la mia impressione è che la *possibile* dipendenza di un autore greco da uno latino – e ci concentriamo senz’altro su quelli tardoantichi – non possa essere provata dalla mera trattazione dello stesso tema mitologico oppure dalla presenza in un testo di affinità nella trattazione di *topoi* – che magari ricorrono, per altro, nella poesia greca precedente. I casi più interessanti vengono dal riuso di *iuncturae* non attestate nella letteratura greca e invece presenti nel latino: siffatte occorrenze, come quella già citata di ἄργετι κούρη / *candida puella*, sono tuttavia rare e difficili da scoprire. Un caso che mi sembra interessante per Ovidio, tratto da Nonno, è il seguente.

Nelle *Dionisiache* di Nonno è molto frequente, a indicare il movimento di un personaggio, l’espressione “piegò l’orma”, ἵχνος ἔκαμψεν o ἔκαμψαν: una *iunctura* siffatta, usatissima dal Panopolitano, non si trova altrove in poesia greca, a quanto mi risulta. Ora, l’unico valido confronto è un passo delle *Metamorfosi* ovidiane in cui mi sono imbattuto, a proposito di Deucalione e Pirra, quando i due superstiti vanno all’oracolo di Themis dopo il diluvio:

*flectunt vestigia⁷ sanctae
ad delubra deae* (I 372s.).

Si leggano ora i seguenti esempi, trascelti fra molti altri di Nonno:

Dion. XIII 154 ἵχνος ἔκαμψαν ἐς ἱερὸν οὐδας Ἀβάντων; XVIII 88 ἵχνος ἔκαμψεν ἔσω θεοδέγμονος ἀλλῆς.

La corrispondenza è praticamente perfetta, anche se vanno ricordate le parole di Bömer *ad loc.*: «diese Junktur – cioè *flectunt vestigia* – findet sich [...] nur hier» – il che vuol dire che non si trattava di un’espressione *normale* nella poesia latina, come in fondo

Dichtung (1911-1976). Zusammengestellt von W. Peek, Leipzig 1982, pp. 373-375).

⁷ *vestigia* vuol dire ovviamente (come ἵχνια) «“die Fußsohle”, genauer: “der Fuß”», come chiari Bömer *ad Met.* I 536.

candida puella. In tal caso, Ovidio potrebbe rispecchiare un passo alessandrino perduto – di Callimaco negli *Aetia*, o Nicandro negli *Heteroioumena*, o magari Euforione – che avrebbe contenuto il modello della sua espressione⁸; essa sarebbe stata letta anche da Nonno, che l'avrebbe ripresa moltiplicandone le occorrenze, come spesso fa con le *iuncturae* più gradite dei suoi *Lieblingsautoren*. Se tale modello davvero esistette, il plurale latino potrebbe tradurre un originario ἴχνη ἔκαμψ-, impossibile in Nonno a causa dell'elisione di un tema nominale. Altri casi si possono raccogliere, ma nessuno è assolutamente cogente:

Met. I 455 *adducto flectentem cornua nervo* ~ *Dion.* XV 237 κέρας κυκλώσατο νευρή⁹.

In generale, passi tematicamente affini che presentano una o più *iuncturae* simili sono dei validi candidati – ne vedremo uno più avan-

⁸ Il problema del rapporto di Ovidio con la poesia ellenistica è ampio, sia in termini di potenzialità euristiche – ovviamente condizionate dalla scarsità dei testi alessandrini pervenutici rispetto a quelli a cui egli poteva attingere – sia dal punto di vista bibliografico. Un'intelligente messa a punto è quella di J. L. Lightfoot, *Ovid and the Hellenistic Poetry*, in *A Companion to Ovid*, cur. P. E. Knox, Chichester 2009, pp. 219-235. Su Callimaco e Ovidio, cfr. – a puro titolo di esempio – il volume di H. van Trees, *Poetic Memory. Allusions in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden-Boston 2004 (analisi delle rispettive tecniche allusive) e B. Acosta-Hughes, *Ovid and Callimachus: Rewriting the Master*, in *A Companion* cit., pp. 236-251. Sul rapporto tra Ovidio e Nicandro è ancora utile la monografia di W. Vollgraf, *Nikander und Ovid. Erster Teil*, Groningen 1909, anche se la complessità della fruizione combinata, da parte di Ovidio, del Colofonio assieme a Callimaco si vede bene soprattutto nell'articolo di H. Herter, *Ovids Persephone-Erzählungen und ihre Hellenistischen Quellen*, «RhM», 90 (1941), pp. 236-268 (= *Kleine Schriften*, herausgegeben von E. Vogt, München 1973, pp. 466-492).

⁹ Comunque va rilevato che l'associazione di κέρας e νευρή si trova, a quanto mi risulta, solo qui.

ti. Un'altra tipologia può essere rappresentata dai passi in cui sono presenti, sia nel testo greco tardoantico che nel presunto “modello” latino, situazioni “anomale”, cioè non topiche. In ogni caso, sono proprio le situazioni topiche a risultare meno probanti.

Dico questo perché un'utile dissertazione che raccoglieva esempi di siffatte coincidenze nel greco e nel latino – intitolata, per l'appunto: *Ad topica carminum amatoriorum symbolae* – fu composta da Bruno Lier più di cento anni fa (Stettin 1914). Lier, come dicemmo, non credeva affatto nell'imitazione di passi latini da parte degli autori greci: dato che si occupava, come dice il titolo, di testi amorosi, quindi elegiaci, era totalmente schierato con Friedrich Leo nell'immaginare le situazioni degli elegiaci latini attinte alla famosa – o famigerata – perduta elegia alessandrina: la concomitanza di immagini simili nei latini e nella poesia epigrammatica greca (spesso tardoantica), serviva proprio a ricostruire idealmente quell'archetipo perduto¹⁰. Ora, leggendo il contributo di Lier con un'ottica diversa, cioè per trovare dei passi che potrebbero servire al nostro scopo, non si rinviene nulla di probante: proprio perché sono dei *topica*, direi¹¹. La ricerca deve rivolgersi ad altre strade.

Lo stesso può dirsi dell'analisi di un tema mitologico affine in un testo latino e tardoantico greco, e qui possiamo passare definitivamente a Ovidio. Nel 1935 fu pubblicata da Julius Braune una dissertazione che si proponeva di dimostrare la dipendenza di Non-

¹⁰ E in effetti la posizione “scettica” rispetto all'uso del latino negli epigrammisti greci si data all'inizio del XX secolo, sulla scorta delle posizioni di Leo circa l'elegia ellenistica – e Leo in quegli anni regnava sovrano sulla latinistica tedesca.

¹¹ Un caso di un *topos* formalmente simile è *AP* V 217, 5-6 χρυσὸς ὄλους ῥυτῆρας, ὄλας κληῖδας ἐλέγχει, / χρυσὸς ἐπιγνάμπει τὰς σοβαροβλεφάρους che richiama *AA* II 287sq. *aurea sunt vere nunc saecula: plurimus auro / venit honos, auro conciliatur amor* (Viansino riporta Prop. III 13, 49, che è altrettanto simile – forse Ovidio è leggermente più prossimo); la triplice ripetizione di “oro” viene da Callimaco, e fu imitata da D. P.

no da Ovidio in alcuni passi delle *Dionisiache*: il poeta latino, argomentava l'autore, sarebbe stato letto nella *Pars Orientis* ben prima della sua prima accertata presenza a Bisanzio, il che avvenne, com'è noto, con Massimo Planude, in piena *aetas Ovidiana* in Occidente¹². La risposta alla tesi di Braune venne da una recensione al suo libro da parte di Paul Maas¹³, che si sforzò di demolire l'ipotesi di Braune giungendo a volte a ridicolizzarla – divertente deve dirsi la sua obiezione alla tesi di Braune secondo cui la rappresentazione Nonniana delle stagioni (*Dion.* XI 485-519) deriverebbe da Ovid. *Met.* II 27-30:

*Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos*¹⁴.

Maas rilevò infatti che il raffronto sarebbe interessante se in primavera non sbocciassero i fiori e in estate non facesse caldo¹⁵.

¹² *Nonnos und Ovid*, Greifswald 1935.

¹³ «BZ», 35 (1935), pp. 385-387 (= *Kleine Schriften*, München 1973, pp. 171-174).

¹⁴ Non riporto tutto il passo nonniano: forse le espressioni più simili sono, in ordine, 493-4 χιονέη δὲ / στήθεα παχύνεντα κατέσκεπε λευκάδι μίτρη (Inverno), 497 δροσόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶ (Primavera), 502-3 καὶ στάχυν ἀκροκόμοισι περιφρίσσοντα κορύμβοις / δεξιτερῇ κούφιζε (Estate). È evidente che si tratta di immagini convenzionali, senza dire che l'ordine delle stagioni è diverso nei due poeti, e che in Nonno non è ancora presente l'uva, che sarà “inventata” successivamente nel corso del poema.

¹⁵ «Daß nun bei Nonnos und Ovid der Frühling einen Blütenkranz trägt, der Sommer ein leichtes Gewand, würde für Abhängigkeit des Nonnos von Ovid nur dann etwas beweisen, wenn die Blumen nicht im Frühling blühten und es im Sommer nicht heiß wäre» (Maas, recensione Braune cit., p. 386 = p. 172). Come mi fece notare Giovanni Polara, si tratta di un tipico ragionamento “maasiano”: probanti non sono le coinci-

Quest'obiezione corrisponde esattamente a quanto dicevamo, e cioè che i *topoi* non sono di per sé probanti.

Va detto che, al di là di tali debolezze metodologiche, il libro di Braune ha un indubbio merito: costituì infatti una salutare reazione a una fortunata tesi di Georg Knaack, che nelle sue *Quaestiones Phaethontaeae* (Berlin 1886) aveva dedotto, dalle coincidenze di Ovidio e Nonno nell'epillio su Fetonte, una comune dipendenza dei due poeti da un perduto carme alessandrino di tale argomento. La definitiva confutazione di tale assunto giunse poi con la brillante *Appendix A* dell'edizione dei frammenti del *Fetonte* di Euripide di James Diggle (Cambridge 1970): lo studioso inglese individuò infatti nel testo ovidiano degli elementi strutturali (soprattutto la menzione di Merope a *Met.* I 763) che sono in palese contraddizione con lo svolgimento complessivo dell'azione, e che si spiegano agevolmente con la dipendenza, da parte del poeta latino, da Euripide. Eliminato il presunto modello ellenistico per Ovidio, si è potuta riproporre per Nonno la possibile dipendenza dal poeta latino, ipotesi che Diggle ha raccolto e precisato con lodevole prudenza. Forse un percorso analitico non sterile potrebbe consistere nell'accertamento di *possibili* modelli greci nelle *iuncturae* dell'episodio di Fetonte: ad es., un'espressione come *o lux immensi publica mundi* (II 35), che Böhmer qualifica come «ungewöhnliche Junktur» si ritrova in [A.] *PV* 1092 κοινὸν φάος. Al v. II 60 *vasti* ... *Olympi* forse risente del diffuso οὐρανὸς εὐρύς¹⁶ (interessante Q. S. I 517 εὐρὺν Ὀλυμπον, vista la verosimile conoscenza del latino da parte di Quinto)¹⁷. In ogni caso, i confronti dovrebbero estendersi a tutte le *Dionisiache* (e la *Parafraasi*): ne potrebbero emer-

denze in elementi corretti, ma quelle in dati divergenti dalla verità (dalla lezione giusta in filologia, dai dati naturali nel caso presente).

¹⁶ A *Fast.* III 415 *clivusum scandit Olympum* usa un agg. virgiliano (Böhmer *ad loc.*) per rendere αἰπὺν Ὀλυμπον.

¹⁷ Interessante Q. S. IX 520-3 οἶδα γὰρ ὡς στρεπτὸς [Rhodomann: *τρ- codd.*] νόος ἀνδράσι γίνεται ἐσθλοῖς confrontato con II 145sq. *si mutabile pectus / est tibi*.

gere paralleli interessanti. Ad es., l'immagine militare degli astri a II 114-5 *diffugiunt stellae, quarum agmina cogit / Lucifer et caeli statione novissimus exit* («man darf es wohl als eigentümlich römisch ansehen, daß die Ordnung im Kosmos ausgesprochen militärische Züge trägt» Bömer *ad loc.*) ricorda la bellissima immagine delle stelle organizzate in sentinelle armate in *Dion.* I 224-6 (ἀστράϊας δὲ φάλαγγας ἀταρβεῆς ὄπλισαν Ὀραιο, / καὶ στίχες οὐρανίων ἑλικῶν νομήτορι κύκλω / εἰς ἐνοπήν σελάγιζον).

Un paio di considerazioni finali sulle coincidenze o dissonanze nella trattazione dei temi mitologici: 1. A rigore, quando Ovidio e Nonno dissentono nel riprodurre un mito, ciò non implica che il secondo non conoscesse il predecessore, ma può voler dire che egli *scelse* di narrare diversamente, perché la versione da lui preferita era più confacente ai suoi scopi e alla natura della sua opera. Un caso significativo, dato il contenuto dionisiaco, è il passo dei *Fasti* in cui Bacco inventa il miele e ne è definito il *repertor* (*Fasti* III 762), una vicenda ricca di spunti che ci si aspetterebbe rispecchiata, almeno di passaggio, nelle *Dionisiache*, se il loro autore avesse letto il poema ovidiano. Nonno invece ripropone più volte la tradizionale attribuzione dell'invenzione dell'apicoltura e del miele ad Aristeo: ma egli seguì la versione tradizionale proprio perché essa gli permetteva di concepire delle scenette in cui alle coppe di miele di Aristeo, dolci ma alla lunga stucchevoli, sono contrapposte quelle del vino del dio, che invece non bastano mai – e di costruire di conseguenza un'implicita *synkrisis* tra Dioniso e Aristeo a favore del primo¹⁸. 2. Ammesso che Nonno leggesse i poeti latini e fra questi Ovidio, non è probabile che, in tal caso, conoscesse l'*Ibis*: ciò si direbbe dimostrato dall'allusione alla vicenda di Macello e Dexitea in *Ib.* 469-470, in cui Ovidio fa perire la madre (come in Nicandro), mentre in Nonno *sembra* – giacché il passo è lacunoso – che sia la figlia che la madre

¹⁸ Così, giustamente, si esprimeva Pierre Chuvin: «Aristée, inventeur du miel, a été le rival de Dionysos, inventeur du vin [...] c'est sans doute ce qui motive l'intérêt de l'auteur pour Aristée» (*Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*. Tome II. *Chants III-V*, Paris 1976, pp. 90-91).

scampino alla distruzione dei Telchini (come in Callimaco): dunque una divergenza significativa, dovuta alle diverse *auctoritates* di cui si servivano (Ovidio conosceva ancora molto più Nicandro di quello circolante ai tempi di Nonno, per il quale è certa solo la lettura dei due poemi conservatici); qui la differenza nel dettaglio mitologico non sembra funzionale a particolari scopi narrativi (come al punto 1), a meno di ipotizzare che Nonno, tenace callimacheo, di fronte al dato diverso delle sue fonti, scegliesse di seguire gli *Aetia*.

Un altro problema insito nella discussione di Braune è, a mio avviso, la scelta dell'autore greco di confronto. È quasi naturale, quando ci si riferisce alla poesia tardoantica greca, pensare a Nonno di Panopoli: si tratta infatti dell'autore maggiormente attestato, che godette di una fama incontrastata nella scuola tardoantica d'oriente, dando vita a uno stile peculiare e a una nuova metrica. Ammettiamo – con cautela – che lo scetticismo di Maas sia giustificato¹⁹: ciò non vuol dire che, se questo augusto capostipite non conoscesse bene il latino, i suoi successori condividessero tale ignoranza (o indifferenza). Abbandono quindi Nonno²⁰, pur nella consapevolezza che molto dell'arte ovidiana ricorda – o meglio anticipa – il Pano-politano: le reciproche affinità, al di là dalla possibile dipendenza di Nonno da Ovidio, dipendono anche dal fatto che entrambi i poeti avevano una solida formazione retorica, nota per il poeta romano, quasi sicura per Nonno. E sulle tendenze barocche di Ovidio rimando a una nota, secondo me molto importante, di Bömer a *Met.* I 294²¹.

¹⁹ Anche se, va detto, i paralleli tra Nonno e Ovidio offerti da Braune sono spesso molto più interessanti di quanto non appaia dalla stroncatura di Maas.

²⁰ Lo riprendo brevemente nell'approfondimento sul lamento di Arianna, infra.

²¹ E quindi, ad es., la descrizione del diluvio nel primo libro delle *Metamorfosi*, tutto pieno di scenette che raramente eccedono i due versi, ricorda varie parti delle *Dionisiache*, soprattutto le conseguenze della lotta con Tifone.

Dato che, come abbiamo visto, io propendo a ritenere che Paolo Silenziario conoscesse il latino, e che questa competenza debba attribuirsi alla sua collocazione geografica e sociale, giacché si trattava di un membro assai colto di una ricca famiglia della Costantinopoli giustiniana, dove notoriamente fiorivano gli studi di latino, possiamo chiederci se egli avesse letto Ovidio. Il candidato della nostra ricerca può dunque essere Silenziario; prescindendo invece dal più giovane Agazia, per il quale, a dire il vero, è stata recentemente proposta da Alexander Alexakis una conoscenza di Ovidio²².

Questa ricerca è in fieri, e ben lungi dall'essersi conclusa: va fatta leggendo Ovidio con Silenziario racchiuso nella memoria. Ma un aspetto si può da subito rilevare: è naturale, quando si fanno questi confronti, paragonare i suoi epigrammi amorosi alle elegie ovidiane, soprattutto agli *Amores*. Questi paralleli, tuttavia, possono a volte rivelarsi fallaci: ad es., la dipendenza di un epigramma di Silenziario (*AP* V 248) da un'elegia degli *Amores* (I 7) si è dimostrata assai improbabile alla luce di un contributo di Yardley di ormai trent'anni fa²³. Secondo me, i paralleli più interessanti possono venire invece da vene meno esplorate, e propongo in questa sede due esempi dai *Fasti*.

Prima di interrogare Silenziario, mi sia concesso, giacché stiamo per esaminare qualche luogo dei *Fasti*, offrire qualche considerazione sul passo più "nonniano" di questo poema eziologico. Com'è noto, a III 459-516 viene presentato un monologo di Arianna, sollecitato da una presunta infedeltà di Dioniso, che si sarebbe incapricciato di un'avvenente prigioniera indiana. La fanciulla cretese, dinanzi ai

²² A. Alexakis, *Two verses of Ovid liberally translated by Agathias of Myrina* (Metamorphoses 8.877-878 and *Historiae* 2.3.7), «BZ», 101 (2008), pp. 609-616: francamente, la proposta di Alexakis di vedere in un passo delle *Storie* un'eco della storia di Erisittone com'è presentata da Ovidio, non mi convince minimamente; non si rinviene nei due passi nessuna espressione significativa in comune (si tratta di due casi di autofagia).

²³ J. C. Yardley, *Paulus Silentiarius, Ovid, and Propertius*, «CQ», n. s. 30 (1980), pp. 239-243, partic. 239-241.

flutti che si infrangono su una spiaggia, leva il suo canto disperato accusando l'amante traditore, e paragonandolo a Teseo. Che questa sezione costituisca una leziosa invenzione di Ovidio, che palesemente richiama il lamento catulliano (cf. v. 473 *perfide Theseu*; v. 475 *nulla viro ... femina credat*), si direbbe provato anche dal fatto che egli non ci comunica il nome della *filia regis* (468) che avrebbe catturato il cuore di Dioniso; tutto il passo ha il sapore di un rassicurante siparietto destinato a ricreare l'animo del lettore (come quello di Priapo e Lotide che analizzo più avanti). E tuttavia, in una nota dell'*Ovids epische Erzählung* (1919), Richard Heinze confrontò il monologo dei *Fasti* con quello delle *Dionisiache* di Nonno, in cui Arianna accusa Teseo (*Dion.* XLVII 320-410), ipotizzando, sia pure con la cautela del caso, che entrambi i luoghi attingessero a un modello alessandrino²⁴. Heinze era condotto a queste prudenti conclusioni soprattutto da un'analogia strutturale: in entrambi i casi, il lamento è udito di nascosto da Dioniso, che poi interviene e promette ad Arianna il catasterismo. Si potrebbe andare oltre e rilevare che anche in Nonno l'eroina avanza l'ipotesi che l'amante si sia innamorato di un'altra donna – particolare che manca in Catullo:

μηὶς τάχα παρθενικάων
 σύμπλοον ἔσχεν ἔρωτα, καὶ ἐν Μαραθῶνι χορεύει
 εἰς ἐτέρης γάμον ἄλλον (373-5).

E tuttavia i punti di contatto sono complessivamente pochi. Che Dioniso intervenga proprio quando Arianna è al colmo della disperazione, era probabilmente un elemento naturale della storia, a cui i due poeti potevano pervenire indipendentemente²⁵. Inoltre, il tono dei due lamenti, dell'Arianna latina e di quella greca (o egiziana,

²⁴ Cito dalla recente traduzione italiana: R. Heinze, *Il racconto elegiaco di Ovidio*, trad. di C. Travan, premessa di F. Serpa, Trieste 2010, p. 49 n. 84.

²⁵ Sono sviluppi piuttosto naturali: basti pensare che il monologo disperato di un'eroina abbandonata dall'amato mentre ella dormiva costituisce uno dei più famosi passi della letteratura indiana (Damayantī!).

se si preferisce), è affatto diverso: l'eroina di Ovidio è sarcastica, e rinfaccia all'amante le promesse mancate; quella di Nonno accetta qualsiasi umiliazione pur di stare vicino a Teseo – anche di servirlo mentre lui è sposato con la nuova fiamma; solo in un caso si lascia andare a una maledizione, per poi ritirare subito, con dotta (callimachea) reticenza, la sua momentanea intemperanza (370 αἴθε μιν ἔκτανε ταῦρος ἀμείλιχος – ἴσχεο φωνή). Entrambi i testi parlano a un pubblico di esperti – quello ovidiano presuppone la conoscenza di Catullo, quello nonniano dei testi più varî, soprattutto Callimaco e Apollonio Rodio – ma non presentano somiglianze tali da costringere a ipotizzare un modello comune perduto, e meno che mai a postulare una dipendenza di Nonno da Ovidio. A tal proposito, vale la pena di soffermarsi su un particolare interessante. All'inizio dell'exkursus su Arianna, Ovidio riassume con brevità il contesto in cui esso si inserisce, e cioè quando Dioniso era appena tornato dall'India:

*Interea Liber depexos crinibus Indos
vicit et Eoo dives ab orbe redit* (465-6).

Il part. *depexos* vuol dire probabilmente “ben pettinati” (cf. Bömer *ad* VI 229), quindi un mero epiteto *ornans*, direi – a meno che qui vada inteso come “pettinati all'ingiù”, il che corrisponderebbe, in tal caso, alla reale fisionomia degli Indiani. Il passo, dicevo, è interessante, perché anche Nonno qualifica a volte gli Indiani con un epiteto riferito alla capigliatura: *Dion.* XLIII 228 οὐλοκόμων στίχες ἀνδρῶν “le schiere degli uomini dai capelli crespi” – dal che si vede che il Panopolitano non aveva idea di che aspetto avessero gli Indiani²⁶. Ma probabilmente a Nonno questi dettagli non importavano affatto, perché i nemici di Dioniso, uomini neri (al v. precedente, 227, sono chiamati αἴθοπες Ἴνδοί, e così *passim*) dai capelli cespugliosi, sono *di nome* Indiani ma *di fatto* Blemi, cioè su-

²⁶ Cf. P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991, p. 293.

danesi-abissini, come appare dalla chiusa del libro XVII (v. 385 καὶ Βλέμυς οὐλοκάρηνος, Ἐρυθραίων πρόμος Ἰνδῶν). In ogni caso, *depectus* e οὐλόκομος non si corrispondono in alcun modo, e anche qui, dunque, non è possibile istituire un confronto.

Torniamo al rapporto tra Paolo Silenziario e i *Fasti*. Iniziamo con il testo più tardo, quello greco. Si tratta di un epigramma famoso (*AP* V 255)²⁷:

Εἶδον ἐγὼ ποθέοντας· ὑπ' ἀτλήτοιο δὲ λύσσης
 δηρὸν ἐν ἀλλήλοις χεῖλεα πηξάμενοι,
 οὐ κόρον εἶχον ἔρωτος ἀφειδέος· ἰέμενοι δέ,
 εἰ θέμις, ἀλλήλων δύμενοι ἐς κραδίην,
 ἀμφασίης ὅσον ὅσσον ὑπεπρήυνον ἀνάγκην 5
 ἀλλήλων μαλακοῖς φάρεσιν ἐσσάμενοι.
 καί ῥ' ὁ μὲν ἦν Ἀχιλλῆϊ πανεῖκελος, οἷος ἐκεῖνος
 τῶν Λυκομηδείων ἔνδον ἔην θαλάμων·
 κούρη δ' ἀργυφῆς ἐπιγουνίδος ἄχρι χιτῶνα
 ζωσαμένη Φοίβης εἶδος ἀπεπλάσατο. 10
 καὶ πάλιν ἠρήρειστο τὰ χεῖλεα, γυιοβόρον γάρ
 εἶχον ἀλωφῆτου λιμὸν ἐρωμανίης.
 ῥεῖά τις ἡμερίδος στελέχη δύο σύμπλοκα λύσει,
 στρεπτά, πολυχρονίῳ πλέγματι συμφυέα,
 ἢ κείνους φιλέοντας, ὑπ' ἀντιπόροισι τ' ἀγοστοῖς 15
 ὑγρά περιπλέγδην ἄψευα δησαμένους.
 τρὶς μάκαρ, ὅς τοίοισι, φίλη, δεσμοῖσιν ἐλίχθη,
 τρὶς μάκαρ· ἀλλ' ἡμεῖς ἄνδιχα καίόμεθα²⁸.

²⁷ Me ne sono occupato anni fa, con una prospettiva diversa: *ΑΛΩΦΗΤΟΣ ΕΡΩΣ: Anatomy of a Late Greek Poem*, in *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome and the Near East*, cur. E. Cingano, L. Milano, Padova 2008, pp. 203-212.

²⁸ Sia per questo epigramma che per quello che riporto infra mi baso sul testo che ho da tempo costituito in vista dell'edizione degli epigrammi. Riporto la traduzione di Viansino: «Vidi coi miei occhi degli amanti: sotto una furia insopportabile, a lungo strettamente unite le labbra alle labbra, non avevano sazietà di un amore che nulla rifiutava. Desiderosi, se

Questo carme presenta una situazione singolare: descrive due amanti che, per la soverchia passione che li travolge, si scambiano le vesti, indossando l'uno quelle dell'altra; un terzo personaggio, che dovrebbe essere il poeta, guarda e si strugge. La scena è insolita, perché il travestitismo di genere, nella letteratura greca, è meno diffuso di quanto si potrebbe pensare, anche se ha lasciato delle tracce culturali antichissime, che furono studiate a suo tempo, tra gli altri, da Usener nel suo *Heiliger Tychon*²⁹. Ad ogni modo, i paralleli significativi a me noti si riducono a un passo di Longo Sofista (I 24, 2), uno dalle *Imagines* di Filostrato (I 2 [2, 298, 10-12 K.])³⁰, entrambi citati da Viansino³¹, e un lemma dello *Gnomologium Vaticanum*³². Il passo di Longo è certo utile:

ὁ μὲν οὖν τὴν πίτυν ἀπὸ τῆς κεφαλῆς ἀρπάζων αὐτὸς ἐστεφανοῦτο, πρότερον φιλήσας τὸν στέφανον· ἡ δὲ τὴν ἐσθῆτα αὐτοῦ λουομένου καὶ γυμνωθέντος ἐνεδύετο, πρότερον καὶ αὐτὴ φιλήσασα.

fosse stato loro concesso, di penetrarsi reciprocamente nel cuore, addolcivano un po' la stretta della loro impotenza, vestendosi reciprocamente di sottili vesti. E lui era in tutto simile ad Achille, quale era costui dentro le stanze di Licomede: la fanciulla riproduceva l'aspetto di Febe, rivestita di una tunica fino alla bianca coscia. E nuovamente le loro labbra si premavano: avevano infatti una fame divorante di incessante amore. Più facilmente infatti si sarebbero potuti sciogliere due avvinghiati fusti di vite fra di loro intrecciati, cresciuti insieme in una stretta di lunga durata, che quei due amanti legati tortuosamente nelle umide membra per il reciproco abbraccio. Tre volte felice, o mia cara, colui che sia avvolto da tali legami, sì, tre volte felice: noi, separati, siamo preda del fuoco» (G. Viansino, *Paolo Silenziario. Epigrammi*, Torino 1963, p. 168).

²⁹ H. Usener, *Der heilige Tychon*, Leipzig-Berlin 1907, p. 24 n. 4.

³⁰ συγχωρεῖ δὲ ὁ κῶμος καὶ γυναικὶ ἀνδρίζεσθαι καὶ ἀνδρὶ θῆλυ ἐνδῦναι στολὴν καὶ θῆλυ βαίνειν.

³¹ Viansino, *Paolo Silenziario* cit., p. 110.

³² Nr. 41 (p. 21 Sternbach).

L'unico elemento che manca alla descrizione di Longo Sofista, rispetto all'epigramma, è il terzo attore della scena, vale a dire lo spettatore, con cui Silenziario sembra identificarsi. Ora, sia la scena del travestimento sia la presenza dell'osservatore sono presenti in un passo del secondo libro dei *Fasti*, una delle *rape narratives* del poema³³, in cui Ercole e Onfale si scambiano le vesti mentre la fanciulla lidia è spiata da un desioso Fauno. L'epilogo della scena ovidiana è tuttavia buffo: Fauno scambia Ercole travestito da Onfale per una fanciulla, e gli va male. Ecco il passo saliente dello scambio delle vesti (II, 317-326):

*Dumque parant epulas potandaque vina ministri,
cultibus Alciden instruit illa suis,
dat tennes tunicas Gaetulo murice tinctas,
dat teretem zonam, qua modo cincta fuit: 320
ventre minor zona est, tunicarum vincula relaxat,
ut posset magnas exseruisse manus;
fregerat armillas non illa ad brachia factas,
scindebant magni vincula parva pedes.
ipsa capit clavamque gravem spoliūque leonis 325
conditaque in pharetra tela minora sua.*

Come ho detto, Ovidio è in questo passo, dal punto di vista strutturale, più prossimo a Paolo Silenziario di quanto non sia il romanziere, perché il triangolo dei protagonisti è anche qui completo. Ma a questo punto interviene un elemento che invita alla cautela, prima di trarre conclusioni affrettate. Il luogo di Longo Sofista presenta, poco prima della pericope che ho riportato, la frase seguente (I 24):

ἡ μὲν γὰρ ὀρῶσα τὸν Δάφνιν ... ἐτήκετο μηδὲν αὐτοῦ μέρος
μέμψασθαι δυναμένη.

³³ Come le definisce P. Murgatroyd, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden-Boston 2005, pp. 64-95, che ne offre un'analisi strutturalista.

Questo particolare ricorda un'espressione di una celebre, bellissima elegia degli *Amores* (I 5, 23), in cui Ovidio dice, del corpo di Corinna:

singula quid referam? nil non laudabile vidi.

Non a caso, McKeown *ad loc.* riporta il passo di Longo Sofista. Ora, la duplice coincidenza tematica con Ovidio potrebbe far pensare che il romanziere attingesse a un contesto in cui *entrambi* gli elementi, il travestitismo e l'affermazione che il corpo dell'amata/-o è impeccabile, fossero presenti insieme³⁴. Vale a dire che essi potrebbero suggerire un modello poetico greco.

In effetti, se si legge con disincanto l'epigramma di Silenziario, si rimane con l'impressione di qualcosa di male assortito, o di incoerente. Perché il travestimento? Questa scena singolare era davvero necessaria per presentare un terzo osservatore che soffre come un *exclusus amator*? Solo nel passo dei *Fasti* tale elemento ha senso, perché in quel caso lo scambio delle vesti è funzionale alla beffa. Ritengo quindi verosimile che Silenziario riprendesse una situazione simile, ma la privasse dell'elemento comico: ecco perché il suo epigramma non ha quasi senso per noi. La *Vorlage* dell'epigrammista potrebbe essere Ovidio stesso, anche se il luogo di Longo Sofista sembra suggerire che entrambi gli autori dipendessero da un model-

³⁴ Va tuttavia rilevato che l'impossibilità di trovare difetti nel corpo femminile, presente nei due autori, potrebbe essere una declinazione del mito di Momo e Afrodite, come appare dai passi seguenti: Elio Aristide (28.136 ὁ δὲ Μῶμος διερρήγνυτο, οὐκ ἔχων ὃ τι αἰτιάσεται), Filostrato (*ep.* 37.1: Ὁ Μῶμος τῶν μὲν ἄλλων οὐδὲν ἔφη τῆς Ἀφροδίτης αἰτιάσασθαι, τί γὰρ ἂν καὶ ἐμέμψατο;), Giuliano (*ep.* 82.120-123) e gli Schol. Luc. *Deor. Iud.* 2, pp. 164-5 Rabe (τὸν Μῶμόν φασι πάντα μὲν ἐπαινέσαι τὰ Ἀφροδίτης καὶ μηδὲν ἔχειν ὃ σκώπτειν δυνηθεῖν). In tal caso, l'elemento del travestitismo e il motivo del corpo ἀμώμητον dovrebbero considerarsi reciprocamente autonomi.

lo precedente, forse ellenistico. E il terzo escluso chi poteva essere? Forse Pan³⁵.

Un altro caso di un certo interesse è rappresentato dall'epigramma V 275, una piccola elegia. Qui il poeta sorprende la fanciulla Menecratide addormentata sul suo letto, e la violenta mentre dorme. Mentre Silenziario sta per consumare il suo ἔργον ἔρωτος (7), ella si sveglia e, alla fine dell'atto, lamenta il cinismo degli uomini:

Δειλινῶ χαρίεσσα Μενεκρατίς ἔκχυτος ὕπνω
 κείτο περὶ κροτάφους πῆχυν ἐλιξαμένη.
 Τολμήσας δ' ἐπέβην λεγέων ὑπερ' ὡς δὲ κελεύθου
 ἦμισυ κυπριδῆς ἦνυον ἀσπασίως,
 ἦ παῖς ἐξ ὕπνοιο διέγρευτο, χερσὶ δὲ λευκαῖς 5
 κράατος ἡμετέρου πᾶσαν ἔτιλλε κόμην·
 μαρναμένης δὲ τὸ λοιπὸν ἀνύσσαμεν ἔργον ἔρωτος,
 ἦ δ' ὑποπιμπλαμένη δάκρυσιν εἶπε τάδε·
 «Σχέτλιε, νῦν μὲν ἔρεξας ὃ τοι φίλον, ᾧ ἔπι πουλὺν
 πολλάκι σῆς παλάμης χρυσὸν ἀπωμοσάμην· 10
 οἰχόμενος δ' ἄλλην ὑποκόλπιον εὐθύς ἐλίξεις·
 ἔστέ γὰρ ἀπλήστου Κύπριδος ἐργατίναι.»³⁶

³⁵ Un elemento dissonante, in Ovidio, è il fatto che Eracle e Onfale si scambiano le vesti non per passione ma per celebrare un rito, e, dopo lo scambio si mantengono puri: in Longo Sofista e in Silenziario, invece, è presente la passione amorosa. È possibile che il dato religioso sia stato aggiunto da Ovidio per adattarlo al contesto dei *Fasti*, come pure – va ammesso – poteva essere presente nell'ipotetico modello greco, per esempio nell'ambito di un racconto eziologico.

³⁶ «L'amabile Menecratide, rilassata nel sonno, giaceva di sera, ripiegato un braccio intorno alle tempie. Fattomi audace, salii sopra il letto: quando con gran piacere avevo compiuto la metà del cammino di Cipride, la fanciulla si svegliò e con le bianche mani tirò tutta la chioma del mio capo. E quando ebbi compiuto la restante opera dell'amore contro la sua resistenza, essa, col volto pieno di lacrime, disse: "oh sciagurato, ora hai compiuto ciò che ti è caro, ciò per cui spesso molto oro, giurando, respinsi dalla tua mano: andandotene, avvolgerai subito un'altra sotto il tuo

Il testo latino che è generalmente evocato per questo epigramma è Prop. I 3, il celebre *Qualis Thesea iacuit cedente carina*. Ora, mentre alcuni studiosi, tra cui Viansino e Elmar Schulz-Vanheyden, si dichiararono convinti della dipendenza del poeta tardoantico da Properzio, J. C. Yardley ha criticato tale posizione, e così, sulla sua scorta, Degani³⁷. Non mi sento di condividere del tutto questo scetticismo³⁸, ma, in assenza di elementi nuovi, preferisco rivolgermi a un passo dei *Fasti*, a quanto mi risulta non ancora richiamato dalla critica. L'epigramma mi ricorda infatti una scenetta campestre del primo libro del poema, un'altra *rape narrative*, in cui Priapo cerca di sedurre una ninfa, Lotide, mentre questa è addormentata (I 421-436):

*Nox erat, et vino somnum faciente iacebant
corpora diversis victa sopore locis.*

*Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis,
sicut erat lusu fessa, quievit humo.*

*surgit amans animamque tenens vestigia furtim
suspense digitis fert taciturna gradu.*

425

seno. Siete infatti tutti lavoratori d'insaziabile amore?» (Viansino, *Paolo Silenziario* cit. pp. 169-160).

³⁷ Yardley, *Paulus Silentiarius* cit., pp. 241-243; Degani, *Considerazioni* cit. pp. 43-45 (= pp. 671-673).

³⁸ Sia Yardley che Degani ripetono, per confutarla, una frase di Schulz-Vanheyden: «die hellenistische Liebesepigrammatik kennt den Typ des erzählenden Epigramms, das über mehrere Handlungsstufen führt, nicht» (*Properz und das griechische Epigramm*, Münster 1970, p. 164); Yardley osserva a tal proposito che siffatta affermazione è troppo categorica, e che anche gli epigrammisti precedenti a Silenziario «do describe events», ma si limita a richiamare gli esempi già enumerati nella – complessivamente ottima – dissertazione tedesca. Il caso non è risolto, a mio parere: e, per quanto riguarda la composizione di epigrammi di tema e dimensione elegiaco-narrativa, non credo che nell'*Antologia Greca* vi sia niente di paragonabile a *AP* V 294, non a caso di un poeta del *Ciclo* (Agazia).

*ut tetigit niveae secreta cubilia nymphae,
 ipsa sui flatus ne sonet aura, cavet.
 et iam finitima corpus librabat in herba,
 illa tamen multi plena soporis erat. 430
 gaudet et a pedibus tracto velamine vota
 ad sua felici coeperat ire via:
 ecce, rudens rauco Sileni vector asellus
 intempestivos edidit ore sonos.
 territa consurgit nymphe manibusque Priapum 435
 reicit et fugiens concitat omne nemus.*

Anche questo passo ovidiano è celebre, seppure non come quello properziano. Mi sembra evidente che, benché l'elegia I 3 sia – almeno in apparenza – più simile, perché, come in Silenziario, essa si apre con l'immagine della fanciulla addormentata sul letto, si riscontrino non poche somiglianze tra il luogo dei *Fasti* e l'epigramma; in particolare, il v. 432

ad sua felici coeperat ire via

sembra richiamato da ὡς δὲ κελεύθου / ἤμισυ κυπριδῆς ἦνυον ἄσπασίως «e mentre stavo compiendo con passione metà della strada di amore» (3-4) – e si ricordi altresì che ἀνύσσαμεν ἔργος ἔρωτος (7) è molto simile a *Am.* I 4, 48 *dulce peregit opus*.

Fatta salva la differenza della cornice, si tratterebbe di un passo in cui, oltre a un'affinità della situazione, si è in presenza di una *im-ctura* simile. Possiamo forse dedurre, sulla base di essa, una dipendenza del poeta tardoantico da quello romano? Oppure Silenziario e Ovidio dipendono da un modello greco precedente? La difficoltà dell'analisi aumenta in ragione della scarsità dei paralleli: mentre infatti si conviene che la storia di Lotide è tributaria di quella di Apollo e Dafne, non sembrano esistere passi greci davvero simili: «griechische Vorbilder sind in der Lotissage zu suchen» (Bömer *ad* 391) – Hans Oellacher aveva bensì parlato di «eindeutige Beziehungen» tra la festa descritta nei versi precedenti al passo ovidiano riportato e una sezione del *fragmentum bucolicum Vindobonense* (XVII Heitsch

età ellenistica-età imperiale)³⁹, ma i punti di contatto mi sembrano modesti. Prudenza vuole che si eviti di trarre conclusioni definitive, ma la somiglianza con Silenziario va registrata.

Infine, una riflessione generale, che ci riporta alla discussione sui *topoi* che abbiamo tentato poc'anzi, quando riconoscemmo a questi ultimi uno scarso valore probativo. Leggendo la menzionata dissertazione di Lier non si può fare a meno di notare come gran parte dei passi greci evocati a confronto siano tratti dalla poesia tardoantica: vale a dire che il *naturale* termine di paragone, per quanto riguarda l'elegia romana, è l'epigramma tardoantico – piuttosto che quello ellenistico – e viceversa: come dicemmo, siffatta affinità non era sfuggita ai grandi filologi del '700. Questa corrispondenza non può dirsi casuale: deve forse attribuirsi al fatto che la poesia amorosa greca registra un vuoto di produzione – o di attestazione – tra l'età ellenistica e l'epoca di Giustiniano? O costituisce un'ulteriore prova della dipendenza dei poeti del *Ciclo* dagli elegiaci augustei? Spero di aver riproposto con concretezza il problema.

³⁹ ΠΑΝ ΣΥΡΙΖΩΝ (*Pap. Graec. Vind. 29801*), «SIFC», 18 (1941), pp. 113-150, partic. 122.

Carlo Rescigno

Ovidio e la Sibilla cumana

Inizio

Nel passo di Ovidio dedicato alla Sibilla cumana, Enea si interroga se la profetessa sia da intendere dea (Met. XIV, 123-124; 130-131)¹, una domanda che ancora oggi non ha perduto il suo peso, attraversando in forme diverse gli studi alla sibilla dedicati per verificarne lo statuto, il ruolo nel tempo, il rapporto con il culto, il contatto con la Pizia. Nazarena Valenza Mele², in anni ormai lontani, aveva cercato di estrarre dal flusso in apparenza ininterrotto delle fonti gli strati che avrebbero permesso alla figura di una *mantis* greca di inverarsi nell'immagine storica della Sibilla romana e poi giudaica.

Non potremmo toccare tutti i temi che una storia culturale, prima che letteraria, trascina con sé e ci limiteremo a commentare la figura della Sibilla in Ovidio illuminandola con le fonti a essa vicine, soprattutto Virgilio e Tibullo, prima, Petronio poi per cercare di riflettere sul ruolo della profetessa nella prima età imperiale. Concluderemo con uno sguardo all'archeologia per confrontare la costruzione letteraria con i dati monumentali e della cultura materiale.

¹ Ovid, *Metamorphoses Book XIV*, edited by K.S. Myers, Cambridge 2009.

² N. Valenza Mele, *Hera ed Apollo a Cuma e la mantica sibillina*, «RIASA», s. III, 14-15 (1991-1992), pp. 5-71.

Virgilio e Ovidio a confronto

Ovidio colloca l'episodio della Sibilla nel cuore della Piccola Eneide (*Met.* XIV, 103-156). Enea arriva in Campania lasciandosi alle spalle, nel suo viaggio di piccolo cabotaggio, una geografia di mostri: giunge agli scogli delle Sirene (v. 88), vere porte del Golfo, prende il largo e raggiunge Ischia e Procida, seguendo poi una rotta non conseguente, incertezza di viaggio causata forse dall'assenza del nocchiero Palinuro: arrivando da Nord, la nave lascia a destra Partenope, a sinistra Miseno per raggiungere Cuma, forse risalendovi dai porti presso i laghi costieri o dalla stessa Miseno che di Cuma dovette un tempo essere il porto. Il passaggio alla grotta (*antra*) della *vivax Sibylla* è repentino, come se essa fosse attingibile con lo sguardo già da mare.

La richiesta dell'eroe alla profetessa è immediata e riguarda la volontà di incontrare Anchise nell'oltretomba, cui segue il responso diretto e contratto, seguito dalle indicazioni sul ramo d'oro da raccogliere nel bosco di Giunone Infera. Il viaggio nell'Ade è concentrato in soli 4 versi (vv. 116-119). Sulla via del ritorno si sviluppa invece il dialogo tra l'eroe e la sacerdotessa, sezione portante dell'episodio, una storia velata di metamorfosi: quella della Sibilla di cui resterà, da donna giovane e bella, la sola voce (vv. 120-156). Enea si interroga sulla sua natura e le manifesta la sua gratitudine per avergli fatto da guida. Le promette un tempio e onori con incenso (v. 128 *templa tibi statuam, tribuam tibi turis honore*). Negando una sua essenza divina, la Sibilla racconta la sua storia: la promessa di una vita eterna e senza fine da parte di Apollo che voleva gli si concedesse vergine; la richiesta di vivere tanti anni quanti granelli erano nel pugno di polvere da essa afferrato; la sua dimenticanza nel richiedere la perenne giovinezza, aggravata dal non essersi poi a lui concessa; il suo raggiungere, quindi, una imperfetta immortalità senza giovinezza. Vissuta sette secoli, attende di vivere altri trecento anni sempre invecchiando senza poter morire in anticipo sui granelli di polvere computati. Il volgere dei secoli si manifesta nel suo consumarsi in un corpo sempre più piccolo, nel suo rimpianto per

un amore promesso e ora senz'altro svanito: *usque adeo mutata ferar, nullique videnda, / voce tamen noscar; vocem mihi fata relinquunt* (vv. 152-153). Con il riferimento alla voce, unico resto di sé, si chiude il suo racconto e si conclude la sezione con l'arrivo di Enea di nuovo in superficie a Cuma.

I 53 versi ovidiani prendono il posto dell'intero VI libro dell'Eneide. Non è mio compito rivelare gli strumenti letterari messi in campo da Ovidio nel ricostruire una nuova epica, confondendo i generi, smilitarizzando, come vuole Barchiesi, l'Eneide qui come altrove³, restituendo colore elegiaco ai fatti narrati⁴, sgonfiando episodi, rimuovendone altri o sviluppando semplici accenni del mantovano⁵. È, per esempio, da osservare, con Papaioannou, che il cammino della Sibilla al fianco di Enea sulla via del ritorno dall'Ade è contenuto in un solo emistichio in Virgilio (*Aen.* VI, 899 *Ille viam secat ad navis ...*) mentre in Ovidio diventa incipit per il racconto della profetessa, tema portante del suo apparire.

In Virgilio, come noto, l'incontro con la Sibilla, nei suoi luoghi reali e figurati, è risolto in un 'breve' ma denso racconto di avvio (vv. 1-101): essa successivamente si trasforma, infatti, in guida nell'oltretomba, viaggio cui è quasi interamente dedicato il VI libro. Enea arriva ed approda sulla spiaggia di Cuma, prepara il campo e ascende verso l'*altus Apollo*, tutto lascia immaginare che salga verso la sommità della rocca, passando per il bosco di Trivia. Il tempio sembrerebbe dedicato ad Apollo ed Artemide e prossimo è l'antro immane *secreta horrendae Sibyllae*. Enea si sofferma ammirato dinanzi alle porte del tempio con i racconti cretesi cesellati

³ A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994.

⁴ J.D. Ellsworth, *The episode of the Sibyl in Ovid's Metamorphoses (14.103-56)*, in *East meets West: Homage to Edgar C. Knowlton Jr.*, cur. R.L. Hadlich, J.D. Ellsworth, Honolulu 1988, pp. 47-55.

⁵ S. Papaioannou, *Epic succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13-623-14.582, and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin 2005.

da Dedalo ma Acate ritorna con Deifobe, figlia di Glauco, la Sibilla, *Phoebi Triviaeque sacerdos*. La scena si sposta repentina nell'antro che incide l'ampio fianco della rupe euboica *quo lati ducunt aditus centum, ostia centum, / unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae* (vv. 43-44). Il dio si appropinqua a prendere possesso della sacerdotessa, Enea prega Apollo e la Sibilla, ch  possa vaticinare non tramite le foglie ma cantare, parlare direttamente. Tra le preghiere rivolte alla profetessa,   la promessa di fondare un tempio *de marmore solido*, di istituire giorni di festa in onore di Febo e *magna penetralia*, un grande sacrario per la stessa Sibilla, per le sue *sortes* e gli *arcana fata*, infine in logica e serrata sequenza la consacrazione di *lectos viros*: sono azioni inerenti l'istituzione del culto romano per Apollo sotto Augusto con il controllo dei libri sibillini e l'accento, non tanto velato, alle modalit  istituzionali di consultazione. Quindi il dio si impossessa di lei (v. 78 *bacchatur*, quasi un verbo orfico) e la Sibilla emette il suo responso predicendo il destino di Enea nel Lazio. Seguono i preparativi per l'Ade, la morte di Miseno, la raccolta del ramo d'oro e il funerale del compagno (vv. 102-236). Finalmente inizia la discesa agli inferi che occupa la restante parte del libro (vv. 237-898). Solo negli ultimi tre versi si narra del ritorno in superficie ed Enea riprende il suo viaggio (vv. 899-901). Il passaggio fugace comprende, come abbiamo visto, l'emistichio con l'allusione al ritorno verso Cuma che diventa, per Ovidio, occasione di ampia narrazione.

In Virgilio l'incontro con la Sibilla assume afflato epico, l'accento batte sul ruolo universale della Sibilla, la sua longevit  vive nel tempo della grande storia, le promesse di Enea alla profetessa diventano istituzioni religiose di stato. In Ovidio prendono corpo, invece, la storia e il dolore personale della profetessa, tanto da aver ingenerato nella critica l'ipotesi di fonti in parte divergenti. Eppure numerosi sono i punti in cui le due linee autonome si allacciano, punti obbligati nel racconto.

Proveremo a seguire alcuni dei temi, isolandoli nel racconto ovidiano e cercandoli in quello virgiliano.

Temi narrativi

a. La voce della Sibilla

Lasciando da parte il tema, di lunga bibliografia, sul ramo d'oro, appena un accenno in Ovidio, occorre partire da quello per lui dominante, la storia d'amore della Sibilla e la sua imperfetta immortalità. Esso manca in Virgilio, lo ricorderà, invece, a suo commento, Servio (*ad Aen.* VI, 321), in un racconto vicino ad Ovidio. Per Papaioannou⁶ la storia sarebbe una invenzione o una rielaborazione ovidiana ma, a ben vedere, in più punti in Virgilio troviamo possibili tracce di una sua conoscenza della storia, quando la Sibilla viene definita *longaeva* (VI, 321 e 628)⁷ e la sua lunga vita costituisce un legame con la narrazione ovidiana che evidentemente sviluppa una parte della materia nota a Virgilio ma da lui sottaciuta. Il racconto trova, come segnalato dalla critica, un confronto nella storia di Eos e Tithonos e un parallelo più intimo con la storia di Cassandra⁸, temi che possono aver fornito spunti per la narrazione, per il suo involucro più che per la sua sostanza, o derivare da una più remota condivisione di strutture del mito. Nel primo racconto si ripetono le forme del racconto della profetessa ma al di fuori del significato politico che è possibile trarre dalla tradizione narrativa sulla Sibilla. Tithonos ottiene l'immortalità, anche per lui imperfetta, priva della perenne giovinezza, pertanto invecchia e di lui resta la voce, esito icasticamente rappresentato nella sua trasformazione in cicala di cui, d'estate, avvertiamo il frinire ma non la forma. Come per la Sibilla, una parte del racconto

⁶ Papaioannou, *Epic* cit.

⁷ E. Gowers, *Virgil's Sibyl and the 'Many Mouths' Cliché* (*Aen.* 6.625—7), «The Classical Quarterly», 55.1 (2005), pp. 170-182, in particolare p. 175.

⁸ Ellsworth, *The episode* cit.; A. Borghini, *Il desiderio della 'Sibylla pendens' nel contesto interno e in un contesto analogico: il rito dell'AIORA*, «Studi Classici e Orientali», 46.2 (1998), pp. 659-679; Ovidio, *Metamorfosi*, volume VI, libri XIII-XV, a cura di P. Hardie, trad. G. Chiarini, Milano 2015, p. 387.

vuole che egli concluda la sua vita chiuso in una gabbia⁹. Se nella storia di Eos e Tithonos possiamo riscontrare operative matrici mitico narrative comuni, il parallelo con la storia di Cassandra aggiunge al tema una prima gravidanza storica. La profetessa viene tentata da Apollo, anche a lei viene fatta una promessa, l'arte del predire il futuro, anche per lei il negarsi al dio trasformerà la promessa in un dono imperfetto, una voce non creduta. Cassandra si oppone a Eleno e nella contrapposizione dei due presaghi fratelli ritroviamo quella più ampia tra Artemide e Apollo, tra la luna ed il sole, l'oscuro ed il chiaro. Cassandra è il prototipo delle Sibille, rappresenta la mantica oscura, il profetare non richiesto, scomposto, delle sibille arcaiche contro l'espressione chiara di Apollo, della sua Pizia, che canta in esametri¹⁰.

La voce, nella storia ovidiana come negli altri racconti citati, è la vera protagonista dell'episodio. Ma quale il suo significato specifico? In letteratura ne sono state proposte diverse esegesi dall'importanza come ricordo e monumento delle imprese di Enea celebrate dal poeta destinato a una medesima immortalità come la Sibilla¹¹, a più complesse architetture strutturaliste¹², ed è probabile che ognuna di queste letture contenga una parte di verità. Ma c'è un elemento, del tutto extratestuale, che deve aver piegato una tradizione narrativa secolare e deve averla adattata alla situazione specifica. Questa lettura è possibile se partiamo dal presupposto che di un corpo che invecchia, fino a divenire sottile, resta solo la voce, che in questa storia specifica significa, a mio avviso, il testo scritto, i libri. Ci avviciniamo a un tema che riprenderò successivamente, la realtà rituale

⁹ Borghini, *Il desiderio* cit. Diversa, da quella della Sibilla, la storia di Eco che, seguendo il Borghini, credo lontano dalla nostra massa mitica: la voce di Eco che sopravvive è quella dell'altro, lo stratagemma è simile ma non uguale e diversa la sua operatività narrativa.

¹⁰ Valenza Mele, *Hera* cit.

¹¹ Papaioannou, *Epic* cit., p. 52.

¹² Borghini, *Il desiderio* cit.

della Sibilla. E forniamo una prima risposta alla domanda che lo stesso Ovidio pone in apertura: la natura della Sibilla.

La Sibilla, come ha dimostrato Nazarena Valenza Mele¹³, non è la Pizia, non è una sacerdotessa ‘strutturata’, bensì una figura mitica. Non importa averla di fronte come persona reale per poter procedere alla consultazione. Le Sibille, al plurale, emettevano oracoli senza ricevere domande, i loro responsi erano raccolti in libri e questi potevano essere perennemente consultati mediante sorteggio. Torneremo sui libri e il loro funzionamento. Pretendere di restituire vitalità alla Sibilla come profetessa incardinata in una famiglia di ministri presso il santuario di Apollo a Cuma significa non comprendere la rilettura operata da Virgilio, ignorare passi come quello di Tibullo¹⁴ in cui appare chiaro che la Sibilla è un’icona e non una sacerdotessa reale, un’immagine per i libri. A essi è affidata la sapienza della profetessa. Come meglio rappresentare una situazione del genere se non con la storia di una donna che invecchia fino a scomparire, di cui avanza la voce, cioè i suoi libri perennemente consultabili?

Augusto aveva messo mano a questo importante tassello della pratica istituzionale religiosa romana¹⁵. Approdati secondo una tradizione su suolo romano fin dall’età degli ultimi re (Dion. IV, 62), i libri si conservavano sotto stretto controllo statale depositati nel Capitolium. Fu Augusto a volerli nel sacrario apollineo, costruito presso la sua casa sul Palatino. L’imperatore e il dio si specchiavano e con i libri, come vedremo meglio più avanti, lo stesso tempo di Roma era controllato da Augusto e dal potere imperiale. I libri per tradizione erano aperti in occasioni definite, inerenti l’ordine della

¹³ Valenza Mele, *Hera* cit.

¹⁴ *Te duce Romanos numquam frustrata Sibylla, / abdita quae senis fata canit pedibus. / Phoebæ, sacras Messalinum sine tangere chartas / vatis, et ipse precor quid canat illa doce* II, 5, 14-17 “Da te guidata la Sibilla, che predice in esametri i fati nascosti, mai ha ingannato i romani. O Febo, acconsenti che Messalino tocchi le carte ispirate della sacerdotessa; su quello che predice, ti prego, istruiscilo”. Trad. Tibullo, *Le Elegie*, cur. F. Della Corte, Milano 1980.

¹⁵ Sui libri in generale H.W. Parke, *Sibille*, Genova 1992, pp. 229-259.

città e quello religioso, e si consultavano per ottenerne rimedi. Per poterlo fare, esisteva un collegio, prima un duovirato, poi un gruppo di dieci, infine i quindecemviri. Erano essi a poter *adire ad libros*, a ricavarne tramite sorteggio gli *arcana*.

Di questo tassello importante troviamo echi in Virgilio come in Ovidio.

Stavolta è quest'ultimo a sgonfiare i mantici e al complesso istituzionale alle spalle del culto della Sibilla accenna in un passaggio fugace facendo dire ad Enea che le spetteranno un tempio e onori di incenso, pratica anomale per lei non dea ma evidentemente a Ovidio interessa rinviare a quanto noto delle pratiche rituali, *pars pro toto*, di consultazione dei libri. Virgilio è invece di maggiore dettaglio, quasi istituzionale, serrato e conseguente nell'alludere tramite atti fondativi alla consueta e a lui contemporanea pratica rituale: un tempio per Apollo e Diana, istituzione dei *Ludi Apollinares*, un sacrario per la Sibilla, specificando per deporvi le sue *sortes* e gli *arcana fata*, quindi la consacrazione di *lectos viros*, l'istituzione di un collegio per la consultazione dei libri.

Poco prima o durante la stesura del VI libro dell'Eneide si era inaugurato il tempio di Apollo sul Palatino (28 a.C.) e in quella data, o subito dopo, vi erano stati trasferiti, conservati nella base di culto del dio, i libri sibillini¹⁶. È da sottolineare, e vi ritorneremo, che qui non è la geografia e la topografia di Cuma a interessare Virgilio o lo stesso Ovidio, ma i luoghi di Roma.

Una materia di ampia tradizione viene dunque rivisitata e trova rapida eco in poesia, in forme diverse nei due vati. Anche la storia di Cassandra dovette fornire, in questo solco, un doppio mitico importante per la consacrazione del ruolo della Sibilla, forse già nel passato, nel comporsi della tradizione sulle origini di Roma.

¹⁶ Virgilio, *Eneide*, volume III, libri V-VI, cur. E. Paratore, trad. Luca Canali, Milano 1979 (2013), p. 218 per una sintesi sulla cronologia del trasferimento dei libri sibillini, prima o dopo la morte di Virgilio. Parke, *Sibille* cit., p. 169.

L'opera ellenistica di Licofrone, a lei intitolata, per esempio, era stata pensata come un lungo oscuro vaticinio della indovina che Priamo aveva fatto rinchiudere in una spelonca senza soffitto per non impaurire i troiani con i suoi tristi vaticini (Lycoph., *Alex.* 1-30, 1461-1462)¹⁷. Chiusa nell'antro, continuava non richiesta a vaticinare. Curioso di conoscere il suo parlare, Priamo invia un servo per ascoltarne i racconti con l'ordine di riportarglieli. Quale strumento migliore per esaltare il ruolo della Sibilla e della sua voce nelle istituzioni romane? Dalla acropoli di Cuma proviene un rilievo di prima epoca imperiale in cui credo sia proprio da identificare Cassandra, seduta, prossima a cantare, come indica la cetra poggiata accanto a lei, in un antro: un piccolo attendente, in alto, ascolta e sale a riferire¹⁸. Si tratta della trasposizione in immagini dell'*incipit* del poema di Licofrone e contemporaneamente il rilievo poteva essere letto come metafora della consultazione dei libri a Roma. Nei luoghi che erano stati della Sibilla, in epoca imperiale la si celebra alla maniera ormai romana denunciando la complessità del rimaneggiamento della tradizione.

b. Il tempo e i libri sibillini

Un tema nel tema della infelice storia della Sibilla è quello del numero degli anni della profetessa: Ovidio ne è stato considerato l'autore o, ancora una volta, colui che lo ha ampiamente rivisitato. In effetti, nell'economia del racconto, la definizione degli anni vissuti dalla profetessa occupa uno spazio ampio. La sibilla afferma di avere vissuto già per settecento anni e che ancora le spettano di vivere e vedere trecento raccolti e trecento vendemmie (v. 146 *ter centum messes, ter centum musta videre*). La lunga età della Sibilla è topos narrativo, lo stesso Virgilio vi allude, come abbiamo visto, lasciandoci, volendo,

¹⁷ C. Rescigno, *Arce quibus altus Apollo praesidet. L. Rocca di Cuma, gli dei greci e Gaio Cupiennio Satrio Marciano, in Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto*, cur. C. Capaldi, C. Gasparri, Pozzuoli 2017, pp. 119-136, in particolare p. 106.

¹⁸ *Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Catalogo Generale*, 1, cur. F. Zevi, F. Demma, E. Nuzzo, C. Rescigno, C. Valeri, Napoli 2008, p. 372.

anche presupporre che la storia dei secoli sibillini non fosse a lui ignota: nel caso, un altro dei tratti sottaciuti dal mantovano e sviluppati da Ovidio, in chiave, però, elegiaca. Il mantice del racconto si enfia in Ovidio e si sgonfia in Virgilio. La teoria dei secoli allacciati in un flusso fino a comporre un periodo perfetto di un millennio è argomento diffuso e allo stesso tempo complesso rimandando a più matrici¹⁹. Servio (*ad Ecl.* IV, 4) ci parla del tempo della Sibilla, descrivendolo come uno scorrere di 10 secoli segnato ognuno da un metallo e da una forma di potere, il decimo, intitolato al sole, sarebbe stato anche l'ultimo per la vita della profetessa: non a caso il commento serviano è al verso della IV ecloga partendo dal riferimento, in esso contenuto, alla *ultima Cumaei ... carminis aetas* (*Eclog.* IV, 4). In questo progredire leggiamo il contaminarsi della longevità della Sibilla con i temi di attesa quasi messianica dei primi tempi dell'impero e la manipolazione del tempo per poterlo controllare in forme istituzionali. Nel fluire ordinato degli anni verso una meta e in uno spazio ciclico, non possiamo non ricordare, come spesso è stato fatto per il tema che stiamo trattando, il tempo di Esiodo e le cinque età dell'oro, dell'argento, del bronzo, degli eroi e del ferro. Rapportata a questa scala, si è voluto ricondurre il profetare della Sibilla all'età degli eroi considerando ogni era di Esiodo della durata di due secoli. Dinanzi alle parole presaghe della Sibilla si stendono ancora trecento anni, bastevoli per consumare quanto manca del tempo degli eroi e l'età del ferro e dare inizio a un nuovo ciclo. Le teorie moderne nascono da tentativi di calcolo che dobbiamo supporre sperimentati già dagli antichi. La conclusione dei mille anni potrebbe coincidere con quanto narrato nella IV ecloga, il concludersi di un *Magnus Ordo*, a partire da visioni filosofiche stoiche e pitagoriche, con allineamenti di astri che danno avvio a un nuovo ciclo.

È l'interpretazione del tempo, popolare e istituzionale, a incidere su questa materia. Per fermarci al primo impero, i divieti contro le

¹⁹ Parke, *Sibille* cit., p. 170 e 179, nota 13; Ovidio, *Metamorfosi* cit., pp. 392-393.

profezie e i libri fatali non controllati, denunciano la volontà di imporre una versione ufficiale degli oracoli e di fornire la giusta lettura del tempo²⁰. Una vulgata diffusasi nel 19 d.C. voleva che, compiuti tre volte trecento anni, i romani sarebbero periti in guerre civili e follia sibaritica²¹. Ma era possibile diversamente leggere il flusso degli anni e il ciclo del tempo, a favore di Roma, considerando l'età di Augusto come una rinascita. Del resto, già in precedenza si era tentato di spiegare i settecento anni della Sibilla come la vita da lei trascorsa prima della fondazione di Cuma, quindi trascorsi i trecento anni sarebbe morta, e la data coinciderebbe con il trasferimento dei libri da Cuma a Roma al tempo dei Tarquini. Tralasciando i dettagli, i libri sibillini significano quindi in qualche modo il controllo del tempo.

Anche l'indulgere sul numero 100 appare non casuale. Nelle teorie sulla metempsicosi, dieci volte cento, mille, è il cumulo degli anni che le anime devono trascorrere in attesa purificandosi prima di reincarnarsi (*Aen.* VI, 748)²². Cento è anche numero sibillino: cento erano le parole di un responso (*Serv. Ad Aen.* VI, 43) e, elemento che non mi pare sia stato opportunamente annotato, le parole del responso sibillino fornito in Virgilio (*Aen.* VI, 83-97) sono poco più di cento. Per ritrovare i luoghi della Sibilla a Cuma, la descrizione dell'antro come *quo lati ducunt aditus centum, ostia centum, // unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae* (vv. 43-44) è servita per poter identificare un luogo dalle tante aperture. Ma il passo può ben essere letto, come in realtà è stato fatto, a partire da *topoi* letterari, quelli della ineffabilità²³: possedere cento lingue e cento bocche con una voce di ferro non basterebbe per trattare determinati temi eroici (*Aen.* VI, 625-626). I cento ingressi sono le bocche dalle quali rifluiscono i responsi sibillini, oscuri e veritieri, frutto di uno sforzo poetico che supera l'ineffabilità del racconto, ma

²⁰ Parke, *Sibille* cit., pp. 170-171.

²¹ Parke, *Sibille* cit., p. 170.

²² Virgilio, *Eneide* cit., p. 335; per il libro VI sempre utile E. Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Leipzig 1903.

²³ Gowers, *Virgil's Sibyl* cit.

è anche il numero, come osservato, delle parole sibilline di un responso. Virgilio appare molto più conscio dell'ampia materia mitica addensata intorno alla Sibilla e ne utilizza sapientemente gli ingredienti nel suo monumento poetico. Ancora una volta non dobbiamo quindi aspettarci un racconto puntuale. La Sibilla da lui narrata non è una profetessa reale, bensì una immagine rituale, creata per spiegare il funzionamento e il ruolo della voce, dei libri: un presupposto fondamentale per ogni ricerca topografica dei luoghi sibillini su suolo cumano e romano.

I libri sibillini sembrano quindi costituire un ingrediente orientante, un elemento intorno al quale si è costruita e destrutturata la materia mitica sulle Sibille negli anni intorno ad Augusto. Venduti da una donna a Tarquinio, in numero di nove progressivamente ridotti a tre (Dion. IV, 62, 1-6), costituiscono la parte reale e concreta della tradizione che essa stessa era chiamata a spiegare. Conservati prima nel *Capitolium*, bruciati in epoca sillana, ricostituiti ricopiando i responsi in giro per le principali sedi oracolari sibilline del Mediterraneo, furono trasferiti da Augusto nel tempio di Apollo in due vasi d'oro²⁴. Né Virgilio né Ovidio li menzionano direttamente nel racconto sulla Sibilla, ma il primo vi allude chiaramente, il secondo ce li lascia percepire, come abbiamo visto, nel racconto della metamorfosi della voce.

Nonostante la rapidità e la obliquità degli accenni, essi ci permettono di conoscere qualcosa sulla reale consistenza dei testi e sulle forme di consultazione. Partiamo da Virgilio: il poeta vi accenna con una endiadi quando, parlando degli onori destinati alla profetessa, ricorda la creazione di un sacrario per lei dove deporrà *tuas sortis arcanaque fata* (*Aen.* VI, 72). Qui il discorso si amplierebbe e posso solo limitarmi a sintetizzare quanto, da fonti diverse, è possibile distillare circa le forme di consultazione dei libri di oracoli. Assodato che la profetessa vaticina senza ricevere domande, che i suoi responsi sono considerati eterni e conservati in libri compulsabili infinite volte, la pratica di consultazione assume l'aspetto della cleromanzia, in cui il

²⁴ Parke, *Sibille* cit., pp. 229-259.

caso guida il responso e manifesta la volontà degli dei. Il riferimento virgiliano alle *sortes* introduce l'elemento della scelta, sia che esse siano da intendere come supporti scrittori, contenenti già il responso, sia che esse permettano di raggiungerlo tramite lettere, simboli o altro da associare a una stringa contenente il responso²⁵. Alle *sortes* nel verso virgiliano si aggiungono gli *arcana fata*, i responsi cui si giunge per sorteggio, successivamente interpretati, cioè le stringhe di testo riportate nei libri. Questa lettura appare supportata dal commento di Servio a un verso del libro III dell'Eneide (444): *fata canit foliisque notas et nomina mandat*. Quindi una consultazione in cui, come suggerisce Virgilio, al sorteggio segue il responso da interpretare, alle *sortes* gli *arcana fata* appunto. Ma come dobbiamo fisicamente immaginarci i libri? Virgilio parla di *folia* (*Aen.* III, 444), Tibullo (II, 5, 16) di *chartae*, Dionigi di *byblioi* (Dion. IV, 62), ma appare preferibile pensare che, almeno ai tempi della poesia augustea e di primo impero, i libri sibillini non avessero né la forma del rotolo né quella del codice, e dovessero presentarsi più simili a tavolette di legno sottili, o meglio di fogli sciolti di papiro o pergamena, simili appunto a foglie, in qualche modo ordinati tanto da lasciar sedimentare i racconti sugli acrostici come strumento utile per la consultazione²⁶. A quelle ufficiali, si accompagnavano altre raccolte²⁷.

²⁵ Sulle *sortes* J. Champeaux, *Sors oraculi: les oracles en Italie sous la République et l'Empire*, «MEFRA», 102.1 (1990), pp. 271-302; P. Poccetti, 'Fata canit foliisque notas et nomina mandat'. Scrittura e forme oracolari nell'Italia antica, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito Storia Tradizione*, cur. I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma 1999, pp. 75-105.

²⁶ Per riflessioni sulla forma dei Libri Sibillini Parke, *Sibille* cit., p. 231 e 256, nota 4. Per gli acrostici Dion. IV, 62 e il commento in Tibullo, *Le elegie* cit., p. 271 con riferimenti alle fonti che ne parlano. Per i supporti N. Reggiani, *Dalla magia alla filologia: documenti su libri e biblioteche nell'Antichità*, «Papyrotheke», 1 (2010), pp. 97-135., che distingue tra scritture conservative e temporanee, che adoperano supporti diversi nel corso del tempo (p. 113 per riflessioni sulle scritture sacre).

²⁷ Parke, *Sibille* cit., pp. 229-259.

Sono questi libri, e gli *itinerari* rituali messi in campo a Roma per permetterne la consultazione tramite il collegio dei quindecemviri, che hanno fornito la materia orientante, come osservato, per ricomporre e rendere contemporanea la storia della Sibilla in epoca imperiale²⁸. Questa stessa tradizione ci ricorda che la Sibilla aveva modi diversi per profetare: con la voce, con testi scritti oppure con segni, cioè con simboli o con lettere adoperate come simboli (Virg. *Aen.* III, 444, e il commento di Servio)²⁹. Credo che nell'elenco dei modi di consultazione si confondano, ai sibillini, quelli dello stesso Apollo, di cui la Sibilla è profetessa: mentre ella sembra governare i testi scritti cui si giunge tramite sorteggi, il vaticinare ispirato, di cui pure usufruisce Enea su consiglio di Eleno (*Aen.* III, 457), è strumento direttamente di Apollo e richiede un vero e proprio sacerdote, come la Pizia. I diversi modi poterono nel tempo coesistere. Tibullo parlando di Messalino, figlio di Messalla Corvino nominato sacerdote del collegio dei *quindecemviri sacris faciundis*, ci spiega che Apollo vaticina con l'*augurium* e gli auguri, con le *sortes*, e nel nostro caso potremmo pensare alle Sibille, e ancora tramite l'aruspicina (II, 5, 11-14 e ancora I, 8, 3-4).

c. Petronio e la Sibilla in un'ampolla

Ai temi presenti in Virgilio e Ovidio, uno nuovo se ne aggiunge in Petronio. Nella *Cena Trimalchionis* inaspettata compare la Sibilla³⁰.

²⁸ C. Santi, *I libri sibyllini e i demviri sacris faciundis*, Roma 1985; Ead., *I viri sacris faciundis tra concordia ordinum e pax deorum*, in *Gli operatori culturali*, cur. M. Rocchi, P. Xella, J.A. Zamora, «Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente», 23 (2006), pp. 171-184; Ead., *Fata ac remedia Romana. I libri Sibyllini nella tarda antichità*, «Chaos e Kosmos», 14 (2013), pp. 1-24.

²⁹ Poccetti, *Fata canit* cit.

³⁰ Per i risvolti letterari, il rapporto testi greci e latini, formazione culturale, e lettura in questo senso del breve episodio della Sibilla: A. Cucchiarelli, *Omero e la Sibilla (mimesi e oralità nella Cena Trimalchionis)*, in *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Representation and the Modernity of the Ancient Novel*, cur. V. Rimell, Goringen 2007, pp. 23-60, in particolare p. 39.

Dopo aver menzionato, spesso a sproposito, Ulisse e i suoi viaggi, storie che Trimalcione afferma aver appreso quando era ragazzo, egli passa a narrare della Sibilla. Il passaggio ha sollevato non poche perplessità negli studiosi che vi hanno identificato un ulteriore errore ed esempio di cultura grossolana di Trimalcione che citerebbe la Sibilla per assonanza nel nome con Scilla, confondendo temi odissei con temi eneadici o un conseguente utilizzo del tema nell'ambito di una 'mock Odyssey', considerando la cena e l'arrivo nella casa, forse puteolana, come *descensus ad Avernum* ove la Sibilla svolgerebbe un ruolo appropriato; ancora una narrazione per assonanza, affine al tema ricorrente di base, un indulgere sul tema della morte: la Sibilla, con la sua strana immortalità, si rivelerebbe al suo posto nella narrazione perché vicina alla visione di un sentimento pervasivo di morte di Trimalcione-Petronio³¹. Tralasciando le ragioni di origine compositiva, l'inserito restituisce un'altra storia della nostra Sibilla e forse ci rivela qualche aspetto dell'antiquaria cumana. Trimalcione racconta: "Del resto la Sibilla, a Cuma, l'ho vista anche io, con questi miei occhi, dondolarsi rinchiusa, dentro un'ampolla ("in ampulla pendere"), e quando i fanciulli le chiedevano così *Sibylla, tì thèleis?* quella rispondeva *Apothaneìn thèlo*" (Petr. *Sat.* XLVIII).

Ancora un nuovo racconto, di cui cogliamo echi sbiaditi per esempio in Ampelio in un orizzonte ormai tardo (8, 16) che la ricorda chiusa in una *cavea ferrea* e in una gabbia si riteneva rinchiuso anche Tithonos e la sua voce da cicala. Cosa si nasconde in questo nuovo frammento di racconto? Leggende locali e cumane, fondate su cimeli osservabili e luoghi comuni? Ancora una volta nella manipolazione del tema sibillino di prima età imperiale ricorre la voce, che abbiamo imparato a riconoscere fondamentale nelle storie sibilline e metafora dei libri. Qui si aggiunge la dimensione di una voce intrappolata, ingabbiata come serrati, e controllati, nel tempio

³¹ H. D. Cameron, *The Sibyl in the "Satyricon"*, «The Classical Journal», 65.8 (1970), pp. 337-339.

romano di Apollo sono, sul Palatino, i libri profetici, la Sibilla e il suo tempo circolare.

A inizi del secolo scorso l'episodio era stato ricondotto nel novero dei racconti popolari e di superstizioni confluite in Petronio e ancora vitali nel contemporaneo, storie di lupi mannari, streghe, gesti scaramantici, tesori, immagini protettrici, giorni e azioni nefasti, numeri magici e protettivi³². La *Sibilla pendens* rientrerebbe in questo blocco di documenti, come le storie di consultazioni moderne di oracoli per sorteggio tramite meccanismi come il diavoletto di Cartesio, le bottiglie con piccoli oggetti che si muovono nell'acqua rispondendo a leggi della fisica. Pur non convincendo il paragone con le storie moderne, nel racconto sopravvissuto in Petronio potremmo in ogni caso documentare un'ulteriore declinazione della materia sibillina, in questo caso nel suo contatto con il sapere popolare che reinterpreta monumenti e cimeli. Un sapere, in ogni caso, che serba ancora qualcosa di un modo di consultazione antico, se i giovani di cui narra Petronio si rivolgevano a lei in greco per ottenerne risposta, un uso tecnico di questa lingua legato a una specifica duratura ritualità³³.

Osservazioni conclusive

La Sibilla della prima età imperiale è materia, dunque, complessa, intrecciata alla storia politica e alla gestione del potere, vecchia quanto la più antica colonia greca d'occidente, composta da tante anime, diversamente selezionate a seconda delle necessità, una tradizione viva, continuamente riscritta a livello popolare, poetico-narrativo, politico-istituzionale.

³² A. Rini, *Popular Superstitions in Petronius and Italian Superstitions of Today*, «The Classical Weekly», 22.11 (1929), pp. 83-86.

³³ P. Poccetti, *Realtà urbane plurilingui dell'antichità a confronto: le città dell'area del Golfo di Napoli e la vexata quaestio della graeca urbs petroniana*, in *Città Plurilingui. Lingue e culture a confronto in situazioni urbane*, Udine 2005, pp. 415-436.

A partire dal passo di Petronio, una certa critica archeologica ha cercato di restituire realtà ai luoghi e alle pratiche di consultazione rivelando la fragilità di un approccio combinatoristico che dalle fonti, non consapevole del flusso creativo della tradizione, passa a ricostruire l'evenemenziale. Lawrence Richardson Jr. prova a restituire realtà topografica al racconto³⁴. A Cuma, da lui considerata già in prima età imperiale in decadenza, ritrova il culto della Sibilla, che egli ambienta nel tempio inferiore, ritenuto di Apollo³⁵. La Sibilla vivrebbe sospesa in un *adyton* male illuminato del tempio. Le fumigazioni di incenso e la pantomima dei sacerdoti avrebbero condizionato lo stato d'animo dei questuanti nel corso della cerimonia, in cui una Sibilla immaginaria sarebbe stata consultata tramite attendenti. Ma anche il dato archeologico, come quello letterario, ha una sua filologia e nuove scoperte possono trasformare luoghi ritenuti già noti. Cuma non è nella prima epoca imperiale in decadenza³⁶, il tempio inferiore non è molto probabilmente quello di Apollo³⁷. Le più profonde trasformazioni e il rinnovamento

³⁴ L. Richardson Jr., *Trimalchio and the Sibyl at Cumae*, «The Classical World», 96.1 (2002), pp. 77-78.

³⁵ Per Gowers, diversamente, in età augustea l'archeologia testimonierebbe un rifacimento dell'antro e del tempio di Apollo, in forzata coincidenza con l'importanza del culto documentato nelle fonti e basandosi su identificazioni dei luoghi ampiamente arbitrarie o quanto meno problematiche: Gowers, *Virgil's Sibyl* cit.

³⁶ Certamente non è da considerare in questi anni in abbandono il foro: C. Gasparri, *Il Foro di Cuma dal I secolo a.C. all'età bizantina*, in *Atti XLVIII Convegno Internazionale di studi sulla Magna Grecia* (Taranto 2008), Taranto 2010, pp. 579-611.

³⁷ C. Rescigno, *Il Tempio di Giove sulla rocca cumana. Motivazioni di una ricerca*, in *Cuma, il Tempio di Giove e la terrazza superiore dell'acropoli. Contributi e documenti*, cur. C. Rescigno, Venosa 2012, pp. 13-34; Idem, *Il Tempio Superiore dell'acropoli di Cuma. Nuove ricerche*, in *Atti LII Convegno Internazionale di studi sulla Magna Grecia* (Taranto 2012), Taranto 2015, pp. 913-929; Idem, *Arces* cit.

dei templi della rocca, in particolare di quello di Apollo, a partire da documenti epigrafici, occorrono quasi certamente subito dopo Augusto, in età tiberiana. A farsi carico del rinnovamento è la famiglia dei Cupienni Satri Marciani, cumana, di cui grazie a Orazio e a vecchie e nuove iscrizioni ricostruiamo l'albero genealogico per il segmento di prima età imperiale. Il nonno era noto a Cicerone, il padre è ricordato da Orazio ed era amico intimo di Augusto e questa familiarità deve avere trasformato la famiglia nel più forte elemento di trasmissione della nuova ideologia augustea a Cuma. Il figlio è ricordato in un blocco di epigrafi di cui due, importantissime e ancora inedite nel dettaglio, da noi portate in luce nel tempio superiore dell'acropoli. Qui credo sia da ubicare il vero tempio di Apollo, rinnovato da Caio Cupiennio Satrio Marciano ai tempi di Tiberio. Esso rivela, in realtà molto probabilmente in parte ereditandolo dalle fasi precedenti, una pianta particolare, chiusa, con una doppia cella e un recesso, che quasi invita a collocarvi un culto collegato a una fruizione specifica degli spazi, forse quello oracolare di Apollo. Oltre alle iscrizioni in marmo riutilizzate come lastre di chiusura di tombe medievali, dall'area provengono graffiti con riferimenti ai *Ludi Apollinares*.

Virgilio e Ovidio ci parlano di una Sibilla ormai romana anche se la tradizione da cui muovono era nata in ambito cumano. I riflessi di questa nuova valorizzazione del culto oracolare ritornano a Cuma da Roma.

La Sibilla orientale, portata forse a Cuma con Apollo, visse in Occidente una sua vita rituale e immateriale ricca di cambiamenti. Di questo passato abbiamo un unico solido documento nel problematico dischetto Carafa, forse uno strumento di quell'iter oracolare imperniato già in epoca arcaica su Apollo, cerimonie di sorteggio e la Sibilla. Lo scorrere della tradizione lasciò tracce palesi nel paesaggio del sacro della rocca, segnandolo con luoghi miracolosi ed aviti, spiegandone astruserie e anacronismi alla luce delle storie sibilline, socialmente e politicamente orientate. Così dovette comporsi anche la tradizione di una grotta sede della Sibilla, forse una spelunca o

un anfratto che segnava il fianco della immensa falesia della Rocca cumana, visibile nella sua oscurità o nei suoi occhi di luce già da mare. Sia esso l'anfro scoperto dal Maiuri o un anfratto ancora oggi da ritrovare, esso era ovviamente il frutto di una costruzione antiquaria che rileggeva la natura dei luoghi alla luce della storia del sacro e della sua continua rimodulazione.

Ma quando nacque questa tradizione? Per quanti anni possiamo risalire oltre le fonti ellenistiche che prime ce ne parlano? Dai livelli di pareggiamento del tempio superiore di primo periodo ellenistico proviene un gruppo di dischetti bronzei forati, simili a *sortes*, ma non iscritti, che ricordano il prototipo Carafa e le *sortes* diffuse in Italia a partire dal V secolo a.C.³⁸. Dagli strati più profondi dello stesso tempio è emersa una coppia di bronzetti di tarda età geometrica³⁹. A un guerriero si accompagna una figura femminile, nuda, in atto di suonare la cetra e di cantare: per me la prima raffigurazione della Sibilla, condotta in occidente dal versante orientale dell'Egeo. Il piccolo dono votivo, se correttamente identificato, rivela una Sibilla già semidivina, non una sacerdotessa, ma una figura cui tributare un culto, la cui forza risiede, fin dagli anni più antichi, nella voce profetica che si tradurrà, nel corso degli anni e con una lunga storia di trasformazioni, nei libri sibillini.

³⁸ C. Rescigno, *Cuma, acropoli. Scavi al Tempio Superiore: II campagna (estate 2012)*, «Fold&cr», 269 (2013), pp. 1-15, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2012-269.pdf>, fig. 11 e, per le *sortes*, il già citato Champeaux, *Sors* cit.

³⁹ T.E. Cinquantaquattro, C. Rescigno, *Una suonatrice di lira e un guerriero. Due bronzetti dagli scavi sull'acropoli di Cuma*, in «MEFRA», 129.1 (2017), pp. 217-234.

Giulia Orofino

*Metamorfosi medievali. Ovidio e l'illustrazione dei classici
nella cultura libraria italomeridionale*

Il manoscritto IV.F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli, copiato in beneventana Bari type e illustrato tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo, è un libro importante per vari motivi¹. È una delle più autorevoli fonti delle *Metamorfosi*, di cui tramanda 14 dei 15 libri, ciascuno preceduto dagli elenchi dei *tituli* delle singole *fabulae*, che segnalano in prosa i nomi dei protagonisti e gli esiti delle trasformazioni. Il testo è accompagnato dalle *narrationes* dello ps. Lattanzio, articolato paratesto o metatesto di spiegazione e arricchimento. Gli *argumenta* lattanziani sono vergati e incorniciati nei margini delle pagine, a fianco delle iniziali ingrandite dei relativi passi. Studi filologici e paleografici² hanno ricostruito lo stemma testuale, stabilendo la derivazione da un modello carolingio importato in Italia meridionale con ogni probabilità dai Normanni; hanno convincentemente proposto come luogo di produzione del codice la città di Bari; hanno chiarito la distinzione delle mani originarie e gli

¹ Il manoscritto è integralmente riprodotto sul sito della *World Digital Library* (<https://www.wdl.org/en/item/4524/>), cui si rimanda per tutte le illustrazioni citate in questo testo.

² Si rimanda, anche per la bibliografia precedente, a F. Magistrale, *L'Ovidio Napoletano. Il libro e il testo*, in *L'Ovidio Napoletano*, cur. G. Cavallo, P. Fedeli, G. Papponetti, Sulmona 1998, pp. 41-101. Per ulteriore bibliografia si veda *Bibliografia dei manoscritti in beneventana* (<http://edu.let.unicas.it/bmb/>).

interventi successivi dei lettori, poiché numerose aggiunte, correzioni e glosse testimoniano l'uso continuo del manoscritto già poco tempo dopo la sua confezione e fino a tutto il XV secolo³.

Più che l'apparato di testi accessori, coevi o posteriori, quello che rende il Napoletano eccezionale è l'apparato illustrativo⁴, dovuto ad un unico artista, che, sviluppando nei margini le immagini evocate dai versi, non solo fa di questo codice il primo testimone dell'iconografia ovidiana nel Medioevo, ma di quei versi propone molto più di una banale trasposizione visiva: una lettura di 'scoperata' per dirla con Italo Calvino.

Già nell'*Initialornamentik* il miniatore adotta quella che può essere considerata la più originale creazione del Medioevo in tema di metamorfosi: la lettera figurata, in cui il segno alfabetico si trasforma in figura. La *I* di c. 82r (*Met.* VII, 1) è sagomata da un guerriero stante, frontale, armato di lancia e scudo oblungo, sicuramente Giasone, le cui avventure aprono il settimo libro. I precedenti tipologici sono da ricercarsi nel ms. ex Vind. 58 Lat. 6 della Biblioteca Nazionale di Napoli, prodotto verosimilmente a Napoli ai tempi del duca Giovanni III (928- 968/9), ma secondo la recente ipotesi di Alessandra Perriccioli⁵ derivato da un modello della seconda metà dell'VIII

³ G. Cavallo, *Ore populi legar. Lettori anonimi delle «Metamorfosi» tra antichità e medioevo*, in *L'Ovidio Napoletano* cit., pp. 17-26.

⁴ G. Orofino, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 49 (1993), pp. 5-18; Ead., *Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi*, in *Aetates ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, cur. I. Gallo, L. Nicastri, Napoli 1995, pp. 189-208; Ead., *Il codice napoletano delle «Metamorfosi» come libro illustrato*, in *L'Ovidio Napoletano* cit., pp. 105-109; C. Lord, *A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries*, in *Ovid in the Middle Ages*, ed. J.G. Clark, F.T. Coulson, K.L. McKinley, Cambridge 2011, pp. 257-283.

⁵ A. Perriccioli Saggese, *Un modello beneventano per il Virgilio altomedievale di Napoli (ms. ex Vind. 58 Lat. 6)*, «California Italian Studies», 3 (2012), pp. 1-11 (<http://escholarship.org/uc/item/6qw5b2z8>); Ead., *Pittura e miniatura*

secolo, allestito nella Benevento di Arechi II: le iniziali figurate e istoriate che accompagnano in questo codice vergato in beneventana le varie sezioni dei testi virgiliani costituiscono la prima sistematica traduzione medievale del repertorio tardo antico, piegato alle esigenze di conformazione alle forme astratte dei segni alfabetici: a c. 1v, all'inizio delle Bucoliche, la *T* funge da albero al quale si appoggia Melibeo; a c. 55v, all'inizio del II libro dell'Eneide, Enea, che con la sua figura contorta disegna il ductus della *C*, racconta la conquista di Troia a Didone seduta in trono nel margine della pagina; a c. 76v, all'inizio del IV libro dell'Eneide, Enea e Didone sostituiscono l'una a figura intera, l'altro con la sola testa, l'iniziale *A*. Anche le piccole storie disegnate libere sul fondo della pergamena del Neap. lat. 6, in particolare quella in cui Enea, in groppa a un cavallo bardato 'alla moderna' non previsto da Virgilio, calpesta Turno suplice e disarmato, a c. 168v, sono un incunabolo, per la *vis* drammatica e l'attualizzazione dell'epos classico, dell'incontro disinnibito tra Ovidio e l'illustratore delle *Metamorfosi* napoletane.

Estranee ad ogni tentativo retrospettivo di recupero della forma classica – alle cc. 10v e 14v Mercurio e Apollo, al pari di Giasone di c. 82r, sono travestiti da guerrieri contemporanei – le miniature del Neap. IV.F.3 come quelle virgiliane del Neap. lat. 6 sono tra i più alti esempi di appropriazione di un testo da parte di un artista e della sua epoca.

Interpretando, senza mai parafrasare, le fiabe antiche, il miniatore crea in margine a quello ovidiano il romanzo medievale della mitologia: le balene di Giona scendono dai pulpiti romanici italo-meridionali e recitano la parte di Cadmo, tanto che una mano più tarda ha dovuto precisare sotto l'immagine a c. 54r «mutatio Cadmi in serpentem»; a c. 101r un angelo-Icaro si dondola su un precario sedile, su cui incombe il Minotauro. I segni zodiacali della tradizione aratea – Gemelli, Toro, Sagittario, Ariete, Cancro, Leone a

c. 20r, cui dovevano aggiungersi gli altri sei nella pagina a fronte, perduta e oggi reintegrata in gotica libreria della seconda metà del XIV secolo⁶ – si dispongono a volo d’uccello sui margini del foglio, costringendo il lettore a rotare il codice per far scorrere i «simulacra ferarum» così come li vede Fetonte nella sua cavalcata celeste.

La stessa libertà di *mise en page* si riscontra nei disegni aggiunti, qualche anno più tardi rispetto alla produzione del Neap. IV.F.3, nel manoscritto contenente le *Historiae adversus paganos* di Orosio, Vat. lat. 3340, di probabile esecuzione salernitana, dove i margini diventano dinamico palcoscenico per la messa in scena dei disastri e degli orrori del mondo pagano, narrati come in un romanzo cavalleresco⁷. I due manoscritti segnano una svolta nell’illustrazione libraria profana italo-meridionale, cogliendo a pieno l’occasione di ricambio culturale offerta dall’arrivo dei Normanni⁸. I centri dell’elaborazione artistica si spostano: mentre Montecassino resta sostanzialmente fedele alla sua arte secolare, sia pure ‘rinfrescata’ dal vento nuovo desideriano, è verso il mare, ad est e ad ovest, che l’irruzione dei conquistatori, portatori di inediti modelli culturali, funziona da reagente sulla tradizione indigena, immette prospettive inconsuete, afferma la capacità di costruire le novità. Si scoprono i miti romanzati e si riscoprono quelli classici.

Stimolato dalle *Metamorfosi*, poema visivamente ‘attivo’ come pochi altri – lo confermano tra l’altro i progetti *ICONOS*, coordina-

⁶ Magistrale, *L’Ovidio Napoletano* cit., p. 56.

⁷ G. Orofino, *La storia nei margini. I disegni dell’Orosio Vat. lat. 3340 tra eredità tardoantica e creazione medievale*, «Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean», III,1 (2016), pp. 122-135.

⁸ Di opinione diversa L. Speciale, *Immagini per la storia. Ideologia e rappresentazione del potere nel mezzogiorno medievale*, Spoleto 2014, nota 35 pp. 23-24, secondo la quale nella decorazione dell’Ovidio di Napoli non si riconosce «un precoce riflesso dell’arte libraria transalpina importata dai normanni», quanto «un’evoluzione regionale di caratteri maturati poco meno di un secolo prima nella miniatura italogreca».

to da Claudia Cieri Via⁹ e *MArS*, acronimo per *Mito Arte Società nelle Metamorfosi* di Ovidio, coordinato da Elena Francesca Ghedini¹⁰, tesi ad indagare con studi e metodologie nuove il complesso rapporto tra mito narrato e mito rappresentato – il miniatore dell'Ovidio napoletano crea immagini che, sovrapponendosi e succedendosi a ritmo immediato, assecondano la rapidità del racconto, l'urgenza narrativa, la varietà tumultuosa delle figure ovidiane.

La traduzione del testo è spesso letterale. Il contrasto tra il cane prono e il personaggio nudo col viso rivolto verso l'alto che illustrano, insieme alla mappa del globo terrestre diviso nelle sue zone climatiche, di tradizione macrobiana, la creazione del mondo a c. 4r ripropone esattamente quello ovidiano (*Met.* I, 84-86); la mutazione genetica dei crudeli contadini licii trasformati in rane a c.76v è colta *in fieri* con invenzione acrobatica che traduce i versi 379-381 del libro sesto.

Più spesso, nella semantica della metamorfosi, il processo appare già compiuto: le Eliadi a c. 22r sono alberi, Io a c. 15v è una giovenca, Ifide a c. 122r è diventata un uomo barbuto. In altri casi il grado di tangenza tra testo e immagine è affidato ad un semplice indicatore – gli occhi che cospargono il corpo di Argo a c. 16r – e

⁹ C. Cieri Via-N. Mandarano, *ICONOS: Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio*, «RolSA. Rivista on line di Storia dell'Arte», 1 (2004). Il sito *ICONOS* è consultabile all'indirizzo <http://www.iconos.it>.

¹⁰ F. Ghedini, *MetaMArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 5 (2008), pp. 48-64; Ead., *Ovidio e il progetto MArS*, «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8 (2011) pp. 11-13. Si vedano anche *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), cur. I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova 2012; *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra Antico e riscoperta dell'Antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), cur. I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012.

a figure di valore mnemonico o simbolico – un cespuglio fiorito accompagna la preghiera della madre terra a c. 21v –.

Trascinato dalla foga fabulatoria, l'immaginoso miniatore interpreta o inventa le sue personali metamorfosi: il cinghiale di Calidone a c. 102v diventa un torello ma conserva le setole rigide come aculei e le zanne dell'originale; Niso-aquila a c. 100r azzanna Scilla-lepre. La lunga narrazione della contesa delle armi di Achille offre lo spunto, forse in memoria di Chirone, per ritrarre una piccola galleria di centauri, uno dei quali cavalcato da un cinocefalo armato, a c. 158v. Il peccato di lussuria di Tereo è suggerito da un uomo nudo in bilico su una scala, a c. 77r. Per una donna-uccello giustificata, sia pure sotto forma di sfinge arrampicata a un albero, dall'impresa di Calai e Zete, a c. 81v, decine di creature fantastiche affollano 'gratuitamente' le pagine del codice. Cani, serpenti, draghi, tori centauri e arpie circolano anarchicamente sui fogli del manoscritto. Di fronte alla *ménagerie* che partecipa tenendosi ai margini, non solo fisici, dell'avventura ovidiana, estranea anche agli *argumenta* lattanziani, si sarebbe tentati di ricercare un rapporto più mediato tra testo e illustrazione: per esempio tra Narciso e il singolare cammello che lo personifica a c. 39v, animale presuntuoso e arrogante, secondo l'interpretazione dei bestiari¹¹.

Ma l'allegorismo non è criterio di lettura adeguato per le miniature del Neap. IV.F.3. L'Ovidio che ha ispirato il loro autore non è ancora l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire né l'*Ovide moralisé*¹². È un Ovidio di cui si coglie soprattutto la capacità di evoca-

¹¹ Per l'ispirazione ai bestiari nelle glosse dell'*Ovide moralisé* si veda M. Possamai, *L'Ovide moralisé, ou la «bonne glosse» des Métamorphoses d'Ovide*, in «Cahiers d'études hispaniques médiévales», 31 (2008), pp. 181-206. Si veda anche L. Harf-Lancner, *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris 1985.

¹² Per l'*Ovidius moralizatus* si veda ora C. Venturini, *Figurare dei e miti. Codici miniati dell'Ovidius moralizatus*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia, critica e conservazione dei beni culturali, Ciclo XXX, Università degli Studi di Padova, 2018. Per l'*Ovide moralisé* si vedano A. Pairet, *Recasting the*

zione visiva, la meccanica caleidoscopica del racconto, il gusto per le forme bizzarre della natura e per il favoloso. È l'Ovidio *levis* che si ritrova sull'arazzo descritto da Baudri de Bourgueil nel poema celebrativo della camera da letto di Adele, la figlia di Guglielmo il Conquistatore, dove tra le storie della Creazione, quelle della guerra di Troia e della conquista normanna dell'Inghilterra figurano ricamati i miti delle *Metamorfosi*: la lotta tra Giove e Saturno, Deucalione, Fetonte, Ganimede, Giove con Io, Cadmo mutato in serpente, Argo, Piramo e Tisbe, Orfeo ed Euridice, Ermafrodito, Narciso e Aracne¹³. Gli arredi inventati da Baudri per la stanza immaginaria della contessa non sono una semplice fantasia letteraria: egli cita stoffe e ricami che ha visto e che, insieme ad altri oggetti sontuari prodotti dagli atelier francesi, cominciarono ad affluire dalla fine dell'XI secolo nell'Italia meridionale, svecchiando e contaminando i repertori.

Non sappiamo se insieme al testo di Ovidio arrivarono con i Normanni anche le sue illustrazioni. Alcuni errori nell'abbinamento tra versi e immagini potrebbero suggerire che il miniatore del Neap. IV.F.3 lavorasse avendo davanti un modello, a volte frainteso: l'in-

Metamorphoses in fourteenth century France: The challenges of the Ovide moralisé, in *Ovid in the Middle Ages* cit., pp. 83-107 e, per le illustrazioni, C. Lord, *Three manuscripts of the Ovide moralisé*, «Art Bulletin», 57 (1975), pp. 161-175; R. Blumenfeld-Kosinski, *Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'Ovide moralisé (Arsenal 1056)*, «Cahiers de Recherche Médiévales et Humanistes», 9 (2002) (<https://journals.openedition.org/crm/56>, J. Dobrinski, *La narration iconographique dans l'Ovide moralisé de Lyon (BM ms. 742)*, in *Ovide métamorphosé: les lecteurs médiévaux d'Ovide*, cur. L. Harf-Lacner, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik, Paris 2009, pp. 223-238; O. Kohli, *L'iconographie d'un manuscrit de l'Ovide moralisé, Rouen O4*, Travail de Baccalaureat Universitaire, Faculté des Lettres, Université de Genève, Février 2012 (https://www.academia.edu/5638682/L_iconographie_d_un_manuscrit_de_l_Ovide_moralisé_Rouen_O4).

¹³ M. Otter, *Baudri de Bourgueil, «To Countess Adela»*, «Journal of Medieval Latin», 11 (2001), pp. 60-141.

seguimento di Atteone-cervo da parte di uno dei suoi cani (*Met.* III, 205-236) attraversa i bordi inferiori delle cc. 14v-15r, su cui è invece trascritta la storia di Io (*Met.* I, 645-675); a c. 80v la figura di Ociroe, la fanciulla amata da Febo e tramutata in cavalla – una centaura che volge il capo indietro a guardare il sole – si trova non in corrispondenza dei versi congruenti, ossia i versi 633-675 del libro II, ma dei versi 634-663 del libro VI, dove si parla di Progne che uccide Iti e lo imbandisce a Tereo.

L'esistenza di un ciclo preesistente al Neap. IV.F.3 è difficilmente sostenibile e dimostrabile, anche perché la fortuna iconografica delle *Metamorfosi* sembra rarefarsi nel Medioevo: dei circa 400 manoscritti latini censiti da Franco Munari nel 1957¹⁴ soltanto sei, tutti di ambito italiano, presentano un ciclo figurativo per il periodo che va dall'XI al XV secolo, un corpus che non permette, per l'esiguità dei rappresentanti, di ricostruire una ricca e continua tradizione pittorica. L'eterogeneità del corpus miniato ovidiano è stata recentemente confermata dagli ottimi studi di Giulio Pesavento e Cristina Venturini¹⁵ che, adottando la metodologia elaborata per il progetto *MARIS*, hanno attentamente analizzato alcuni dei miti raffigurati nei sei manoscritti, ricostruendone strategie e modalità rappresentative, attraverso la corretta interpretazione delle scene e il puntuale rapporto tra testo e immagine, con interessanti tavole di iconografia comparata.

¹⁴ F. Munari, *Catalogue of Manuscripts of Ovid's Metamorphoses*, London 1957.

¹⁵ G. Pesavento, *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo)*. *Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo e Galatea*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, A.A. 2013/2014; C. Venturini, *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo)*. *Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, A.A. 2013/2014. Ringrazio gli autori per avermi consentito la consultazione dei due lavori.

Se si collazionano questi esemplari¹⁶ – oltre al Neap. IV.F.3, il Vat. lat. 1596 e il ms. S.I.5 della Biblioteca Malatestiana di Cesena, databili tra XII e XIII secolo, e il cartaceo Vat. lat. 2780, del 1415, tutti con illustrazioni marginali; il Marciano Lat.Z.449 e il Laurenziano Plut. 36.8, tardotrecenteschi, in cui gli elementi figurativi e narrativi sono racchiusi all'interno delle iniziali – non è possibile stabilire uno o più prototipi da cui far partire linee di discendenza, uno stemma in base al quale raggruppare le varie redazioni, sia pure con deviazioni giustificabili oltre che con i differenti ambiti cronologici o di produzione o con occasionali scelte individuali, soprattutto con le diverse scelte tipologiche. Queste infatti condizionano non solo il numero, ma la funzione stessa delle immagini: quelle disposte nei margini, in stretto contatto fisico con i versi cui si riferiscono, ovunque si decida di trasporli visivamente, guidano l'occhio nell'individuazione di passi ritenuti degni di segnalazione; le lettere con figura o con storia poste all'incipit dei singoli libri impongono invece una drastica selezione dei soggetti (solo 15), evidentemente quelli ritenuti più rappresentativi del libro stesso, riassuntivi del suo contenuto.

I più antichi manoscritti sopravvissuti mostrano già notevoli divergenze iconografiche. Cambia il numero delle miniature: il Vat. lat. 1596 presenta illustrazioni solo per i primi tre libri, con una spiccata preferenza per la zoomorfia; il codice di Cesena solo per i libri III e IV, con un piccolo ma interessante ciclo dedicato alla storia di Perseo e Andromeda alle cc. 33v-34r¹⁷. Cambiano anche la scelta dei passi da illustrare e il rilievo accordato a ciascuna immagine. Gli stessi passi sono inoltre tradotti con soluzioni diverse. Sia nel

¹⁶ Per i quali si vedano, oltre a C. Lord, *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art*, Ann Arbor 1968 e Ead., *A survey of imagery* cit., Pesavento, *Miti figurati* cit., pp. 147-155, Venturini, *Miti figurati* cit., pp. 175-184. I due manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana sono integralmente riprodotti sul sito *DVL Digivatlib* (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1596; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.2780).

¹⁷ Venturini, *Miti figurati* cit., figg. 50, 53, 56, 57.

manoscritto della Vaticana, c. 25r, che in quello di Cesena, c. 21v¹⁸, della storia di Atteone si sceglie il momento del feroce sbranamento, con i cani che affondano i denti nelle carni del cervo, e non quello del semplice inseguimento come nel codice napoletano, cc. 14v-15r; nel codice di Cesena Cadmo, c. 32v¹⁹, è un pistrice, come nel Napoletano, c. 54v, ma riceve l'ultima carezza da Armonia; nel Vaticano, c. 8v, Argo è coperto di occhi solo sul volto, ha il *pedum* del pastore, è vestito e punta l'indice della mano destra, Mercurio, c. 10r, non ha lo scudo ma con lo spadone decapita, calpestandolo, il *panoptes* che ha i polsi legati da una corda.

È difficile intuire dietro le edizioni medievali il ricordo di una redazione figurativa più antica. Esse sembrano obbedire ai principi della tradizione letteraria e non rappresentativa, e al «principle of disjunction» nel senso chiarito da Saxl e Panofsky²⁰: avendo di fronte la sola descrizione dei soggetti mitologici, in base a questa gli artisti elaborano nuovi tipi e nuove forme, espressi secondo i caratteri stilistico-formali propri dell'epoca contemporanea, dunque attualizzati.

Così agli inizi dell'XI secolo il miniatore cassinese che ha illustrato l'enciclopedia carolingia di Rabano Mauro, Casin. 132, si è reinventato le divinità pagane descritte nel sesto capitolo del XV libro del *De rerum naturis*²¹. Dei e dee ripetono infatti un tipo-base, una sorta di manichino nudo, cui sono appesi gli attributi citati dall'autore per ciascuna figura. Il pantheon pagano non è che un inventario visivo di caratteristiche desunte dal testo, fondato sulla pura traslitterazione. A p. 390 tutti gli attributi delle dee raffigurate

¹⁸ Pesavento, *Miti figurati* cit., fig. 41.

¹⁹ Pesavento, *Miti figurati* cit., fig. 29.

²⁰ E. Panofsky-F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies», 4 (1932-1933), pp. 228-280, partic. p. 230.

²¹ G. Orofino, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*, Atti del VI Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 197-207.

hanno riscontro nella descrizione: Vesta ha una tunica verde, il gallo e il cembalo della Grande Madre, e le due ruote che la identificano come Terra; Giunone è una donna dal fisico imponente e dai lunghi capelli rossi, completamente nuda, con le mani allungate sui fianchi a lasciare scoperti gli attributi femminili, per enfatizzare il ruolo di protettrice delle spose e delle madri cui allude l'etimologia del suo nome, *Juno, janua*, la porta aperta, come le sue gambe, al sesso e al parto; la testa di Minerva replicata sul petto allude al *Gorgoneion*. Le bizzarre figure evocate da Rabano sono programmaticamente indifferenti ad ogni recupero antiquario: a p. 388 Vulcano, che ha la gamba destra piegata al ginocchio per mostrare la sua menomazione fisica, è raffigurato con l'orcio, attributo che trova spiegazione solo nell'etimologia stabilita da Isidoro e ripresa da Rabano, che fa derivare il nome latino del dio, *Orcus*, da *orca*, orcio; Dioniso ha aspetto muliebre, il capo cinto da una corona di pampini e un unico corno sulla fronte; le ali *in pedibus* di Mercurio diventano un uccello intero che si insinua tra le gambe del dio cinocefalo.

Privo di un aggancio visivo che il modello testuale evidentemente non forniva o non forniva in maniera adeguata, il miniatore del Neap. IV.F.3, come il predecessore cassinese dell'enciclopedia di Rabano Mauro, ha creato la sua recensione oltre che attingendo direttamente al testo, adattando fonti diverse, secondo il metodo policiclico.

I manoscritti astronomici della famiglia degli *Aratea* fornirono per esempio le iconografie per le costellazioni viste da Fetonte nel suo volo: un codice borgognone degli anni '60 dell'XI secolo (Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 448, c. 68r) in particolare presenta la stessa iconografia dei Gemelli nudi, affrontati e 'danzanti'²².

Anche altre tipologie di manoscritti scientifici, e non solo latini, devono aver giocato la loro parte nella formazione del ciclo ovidiano attestato nel Napoletano. Le numerose miniature di soggetto classico e venatorio che illustrano a fregio tra le colonne di scrittura

²² Venturini, *Miti figurati* cit., pp. 98-99, fig. 40.

l'esemplare più antico dei *Cynegetica* dello Pseudo Oppiano, conservato a Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. gr. 479), della fine dell'XI secolo²³, mostrano tangenze così puntuali con quelle delle *Metamorfosi* di Napoli – per gli animali reali e fantastici, per le svelte figurine di nudi, per le scene di caccia e di combattimento, per i personaggi mitici in vesti moderne, ma anche per motivi meno generici, come il leopardo che beve da una coppa, allusivo alla metamorfosi delle menadi – da far supporre una conoscenza diretta da parte del miniatore meridionale di un manoscritto gemello di quello marciano.

A Bari, città in cui il manoscritto napoletano fu quasi sicuramente prodotto – per raggiungere presto Montecassino, dove una mano del XII/XIII secolo copiò sulla c. 162v il distico composto da Alfano per l'arco trionfale della basilica desideriana²⁴ e dove Ovidio godeva di notevole fama, visto che in età desideriana vi furono trascritti Fasti (attuale Vat. lat. 3262), *Heroides* e *Remedia* (attuale Oxford, Eton College, ms. 150)²⁵ – nella Bari bizantina degli *urban archons*, che fanno arrivare da Costantinopoli stoffe, gioielli, avori, smalti, marmi pregiati²⁶, l'import/export di oggetti di lusso deve aver coinvolto anche manoscritti profani, manuali di mitologia,

²³ Sul manoscritto si veda I. Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus graecus Z 139*, Leiden 2004.

²⁴ F. Newton, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino, 1058-1105*, Cambridge 1999, pp. 247-248; Cavallo, *Ore populi legar cit.*, p. 23; Magistrale, *L'Ovidio Napoletano cit.*, p. 43.

²⁵ Newton, *The Scriptorium cit.*, pp. 107, 278; J.G. Clark, *Ovid in the monasteries. The evidence from late medieval England*, in *Ovid in the Middle Ages cit.*, pp. 177-196, a pp. 177-178.

²⁶ A. Guillou, *Production and Profits in the Byzantine Province of Italy (Tenth to Eleventh Century): an Expanding Society*, «Dumbarton Oaks Papers», 28 (1974), pp. 89-109; M. Milella Lovecchio, *La scultura bizantina dell'XI secolo nel Museo di San Nicola di Bari*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Ages, Temps Modernes», 93 (1981), pp. 7-87.

bestiari, trattati di caccia, che ispirarono il miniatore dell'Ovidio napoletano.

Il radicamento di questo miniatore nell'arte di Puglia, che è stata dimostrata per via di confronti con altri esempi coevi di arte libraria e monumentale²⁷, è confermato dall'incidenza che sul suo vocabolario ha un altro elemento fondamentale dell'attrezzatura culturale – e del bagaglio genetico – di quella terra: l'Islam, punto di riferimento e prestigioso almeno quanto Bisanzio, nell'antica sede emirale di Khalfùn. La ricezione degli stilemi islamici è particolarmente evidente nei motivi decorativi isolati o posti a incorniciare gli *argumenta* lattanziani, disegnati sulla pergamena con raffinata eleganza calligrafica, fino a trasformarsi in ideogrammi pseudo cufici (per esempio alle cc. 36r, 46r).

La libertà con cui il miniatore del Neap. IV.F.3 ha avvicinato il testo ovidiano è assecondata ed esaltata dalla spregiudicatezza con cui egli contamina temi e motivi tratti da mondi figurativi diversi.

Questa eccezionale versione illustrata romanica delle *Metamorfosi* conferma come la forza esemplare di una storia si testi sulla capacità di generare altre storie, e quanto sia valida la definizione di Italo Calvino: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire»²⁸.

²⁷ Orofino, *L'illustrazione delle Metamorfosi* cit., pp. 5-18; Ead., *Ovidio nel Medioevo* cit., pp. 189-208; Ead., *Il codice napoletano delle «Metamorfosi»* cit., pp. 105-109.

²⁸ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano 1995, p. 7.

Luca Cerullo

Ovidio nel mondo ispanico. Influenze, echi, riscritture

Racconta Ana María Dalí, sorella di Salvador, che in un'occasione Federico García Lorca le raccomandò vivamente di leggere *Le metamorfosi* di Ovidio perché, diceva il poeta andaluso, «lì c'è tutto»¹. L'aneddoto è indice dell'influenza che il poeta latino ha presso la generazione poetica del '27 e allo stesso tempo conferma il peso dell'opera ovidiana nel mondo ispanico, tema essenziale del presente lavoro.

La ricognizione dei testi che maggiormente risentono degli echi di una delle figure centrali del mondo classico è abbastanza semplice, restando associata a opere ben note del panorama spagnolo e appartenendo in maniera trasversale a tutte le epoche, a partire dal Medioevo fino, almeno, ai movimenti poetici nella seconda metà del Novecento.

Il Medioevo e il Siglo de Oro

Lo snodo epocale che sancisce la fine dell'Impero Romano e l'avvento del Medioevo comporta, come è noto, un importante lavoro di trasmissione di testi tra mondo antico e medievale che si caratterizza di una decisamente stabile continuità. Nel mondo spagnolo gran parte della rielaborazione, della cultura in generale ma soprattutto della letteratura in lingua volgare, è dovuta al laboratorio ideato e organizzato da Alfonso X (1221-1284), regnante illuminato

¹ J.-M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada 2006, p. 88.

che intravede nella costruzione di una maestosa quanto prestigiosa scuola di traduttori e compilatori, la chiave per poter trasmettere al meglio la cultura, o le culture che avevano caratterizzato le epoche precedenti in Spagna e che rischiano di perdersi in virtù di un processo di conquista territoriale spesso affidato a missioni militari senza alcun fine se non, appunto, la sottrazione di territori e forze.

Alfonso X ha di certo contezza dell'opera di Ovidio e della sua importanza nel mondo occidentale, ne è prova il tangibile e costante ricorso a essa nella compilazione de *La General Estoria* (fine sec. XIII), monumentale opera di ricostruzione storiografica che, a firma di Alfonso X, cerca di colmare il vuoto iniziale della storiografia spagnola. Gli episodi raccolti ne *Le metamorfosi* rappresentano dunque una delle maggiori fonti di ispirazione del libro alfonsino, anche se non mancano riscritture e ricompilazioni delle *Eroidi* e, in misura minore, de *I Fasti* e della *Ars amatoria*. L'impostazione essenzialmente storiografica del libro alfonsino propizia la elaborazione di annessi didascalici che spesso vanno a completare l'informazione su questo o quell'altro personaggio, in virtù di un processo di ricercata verosomiglianza e contestualizzazione che agli occhi del sovrano appare come elemento indispensabile per i fini dell'opera stessa. Tali annessi paratestuali, le *Rúbricas*, dimostrano come siano fondamentali, per il laboratorio alfonsino, i riscontri storici dei fatti e la veridicità degli episodi narrati. Si può dunque dire che ne *La General Estoria* il mito ovidiano è oggetto di una riformulazione volta a far emergere la dimensione storiografica dello stesso, un principio che, se in un certo senso contamina il contenuto strettamente mitico della scrittura ovidiana, conferma e legittima, come autorità, il poeta latino, proiettandolo nella modernità che la Spagna si appresta a conoscere. Non è casuale, difatti, che una delle opere di maggior influenza del Medioevo spagnolo, il *Libro de Buen Amor* (1330), sia costellato di richiami, echi e influenze del testo ovidiano. Dal canto suo, il Marchese di Santillana (1398-1458), la cui opera caratterizza in maniera fondamentale la poetica del Quattrocento, così come Gómez Manrique (1412-1490), poeta prerinascimentale, zio del più noto Jorge Man-

rique, possedevano volumi de *Le metamorfosi* nelle loro biblioteche private². Del resto, la poesia ovidiana accoglie diversi motivi che in misura capillare caratterizzavano le inquietudini dell'uomo medievale spagnolo, ingabbiato in concetti come l'onore e la confessionalità e il libero abbandono alle passioni. L'universalità di Ovidio, dunque, si presenta come un fattore chiave per il suo successo e per il prestigio che ben presto la *aetas* ovidiana conquista nel Duecento e nel Trecento spagnolo. Il carattere di autorità delle lettere che, assieme a Virgilio, colloca il poeta sulmonese nella pleiade di scrittori classici, propizia la diffusione di un messaggio che, in modo lapidario, è accettato come valido, senza lasciare spazio a futili reinterpretazioni. Ovidio è soprattutto poeta d'amore, e tale amore è declinato nella sua dimensione più terrena, più carnale. È questo un aspetto che affascina l'uomo medievale spagnolo, ancora costantemente alle prese con un conflitto tra l'amore terreno, quello che poi verrà coniugato in numerose opere letterarie dai temi scandalosi, e l'amore ideale o divino, che poi sfocerà nel messaggio veicolato dalla letteratura clericale.

Il *Libro de Buen Amor* è una delle opere centrali del Trecento spagnolo, se non propriamente la maggiore espressione letteraria spagnola del Medioevo. L'opera gira attorno alle peripezie amorose di un protagonista che intende, mediante la narrazione delle stesse, stabilire una differenza tra ciò che è buon amore, da cui il titolo, e ciò che invece rappresenta l'amore nella sua dimensione negativa, veicolo di perdizione. È, però, molto altro. La *cuaderna vía*, modello metrico tipico della letteratura dottrinale medievale è affiancata ad altre forme metriche, i generi frequentati sono vari e compongono un quadro abbastanza composito (lirica religiosa, fini didattici, narrazioni in prima persona, racconti allegorici), ma è soprattutto un libro che tematicamente sposta l'asse verso questioni principalmente "umane", legate cioè alla sfera popolare, al gusto di certi temi e

² F. Delgado León, *La fábula de Píramo y Tisbe en la literatura y su culminación en Góngora*, «Boletín de la Real Academia de Córdoba», 122 (1992), pp. 37-54.

motivi scandalosi e affascinanti, malgrado le avvedute precauzioni che l'autore adopera nelle prime battute del libro.

L'influenza ovidiana è ben visibile. Il protagonista principale, don Melón, sembra avere piena contezza degli inganni prodotti dall'amore, un elemento che aiuta a comprendere come opere come la *Ars amatoria* o i *Remedia Amoris* abbiano trovato terreno fertile nella Spagna letteraria degli albori della modernità. Diverse voci critiche attestano un contatto con Ovidio. Felix Lecoy, ad esempio, insiste sulle analogie tematiche tra le opere ovidiane e il *Libro*, anche se non è del tutto attestabile che il contatto sia stato diretto ma vi è modo di pensare che si tratti di una fonte tradotta, oppure solo attribuita al poeta, o ancora riformulata secondo le dottrine etiche e religiose proprie del Medioevo³.

La linea di Francisco Rico è invece assai più affascinante; il personaggio di don Melón incarnerebbe un ipotetico discepolo del poeta, il quale prova a mettere in pratica, in altro mondo e contesto, i principi trasmessi dall'opera ovidiana⁴. In questo senso, è evidente che la *Ars amatoria* e il *Libro de Buen Amor* rivelano la stessa linea di principio intorno alla seduzione amorosa e il suo relativo successo. Entrambi i libri consigliano l'uso delle buone maniere di seduzione, nonché l'ingaggio di una donna che possa fare da mediatrice. Inoltre, sono sconsigliati gli eccessi, quali il bere o il sedurre altre donne, che possono allontanare gli amanti, anche se il *Libro* si presenta molto più intriso di derive materialistiche e goliardiche. Ovidio, tra l'altro, quasi mai si sofferma sulle qualità estetiche della ragazza da scegliere, il che invece rappresenta uno dei punti centrali, e per certi versi spassosi del *Libro de Buen Amor*.

Il personaggio di Dipsas, vecchia ruffiana che è protagonista del primo componimento degli *Amores*, è probabile antecedente let-

³ F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*, Paris 1938, pp. 289-327 (ed. or., Richmond 1974).

⁴ F. Rico, *Sobre el origen de la autobiografía en el Libro de buen amor*, «Anuario de estudios medievales», 4 (1967), pp. 301-325, partic. 305.

terario della Trotaconventos attorno cui ruotano le vicende di due pilastri della Spagna medievale, il citato *Libro de Buen Amor* e *La Celestina* (1499), e riguardo quest'ultima opera, andrebbe aggiunto che per diverso tempo Il *Pamphilus*, testo vicinissimo alla Celestina dal punto di vista strutturale, fu attribuito proprio a Ovidio, il che traccerebbe una linea invisibile di influenze tra il poeta latino e il tardomedioevo spagnolo.

Ulteriori echi ovidiani sono inoltre rintracciabili nello *Enxiemplo XXXV* del *Conde Lucanor* (1335), primo testo narrativo scritto in prosa in Spagna, di don Juan Manuel (1282-1348). L'episodio, dal titolo didascalico «De lo que conçeçió a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et brava», riprende il mito di Pigmalione, aprendo un filone che discreto seguito avrà in generazioni ed epoche successive riguardo questo particolare episodio presente nelle *Metamorfosi*.

Andrebbe comunque segnalato che, accanto all'Ovidio scandaloso e irriverente, il Medioevo spagnolo importa e veicola anche una lettura morale del poeta latino. Esiste, ad esempio, un componimento piuttosto esteso (72.000 versi) a firma di un frate minore composto tra il 1316 e il 1328 che insiste sul contenuto morale dell'opera ovidiana. Dal poema si arriva a una versione in prosa, probabilmente in circolazione tra gli ambienti ecclesiastici della seconda metà del Trecento, dal titolo *Morales de Ovidio*.

Nel *Siglo de Oro* spagnolo, si assiste a una generale rivisitazione del materiale mitico attribuito al repertorio ovidiano. Tale riscoperta, che è comunque eredità della importanza che Ovidio ha nel Medioevo, si struttura soprattutto su tre assi; quello del Sonetto, di cui è espressione Garcilaso de la Vega, della *Fábula*, come accade per Juan Boscán e Góngora, e del teatro, con Lope de Vega e Calderón de la Barca. In particolare, di quest'ultimo, credo sia opportuno ricordare *La fiera, el rayo y la piedra*, commedia frutto della combinazione di due miti ovidiani: Ifi e Anassarete e il già citato Pigmalione.

La scoperta e la trasmissione dell'opera ovidiana avvenuta durante il Medioevo, del resto, non fatica a trovare un cammino anche nell'epoca successiva, dove, tra l'altro, grazie alle influenze che ar-

rivano in gran parte dall'Italia, il mondo del mito riveste un ruolo predominante nella formazione dei generi letterari. È importante segnalare, inoltre, l'apparizione intorno al 1545 di una traduzione di Juan Bustamante delle *Metamorfosi*, *Libro del metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filosofo Ovidio*, pubblicata prima ad Anversa e poi oggetto di ristampe anche nella penisola iberica. Si tratta di una traduzione volta a far emergere il carattere popolare del libro, il che spiega in parte l'estrema notorietà dei miti in esso contenuti nella Spagna cinquecentesca.

Garcilaso de la Vega (1503-1536), principale poeta spagnolo del Cinquecento, è sicuramente l'esempio principale di tali influenze. Citiamo il sonetto 13 del suo canzoniere, con la descrizione, e in qualche modo anche la rivisitazione personale del mito di Dafne e Apollo per sottolineare tale affinità. Il sonetto racconta della trasformazione di Dafne, fotografando l'immagine stessa della donna mentre si tramuta in albero. Si sottolinea l'elemento della trasformazione, incarnato nell'ispessimento della pelle che diventa corteccia e scurisce, andando ad alimentare le lacrime del disperato Apollo, inerme spettatore della scena.

Tra gli autori spiccatamente barocchi, impossibile trascurare il peso che ha Ovidio nella scrittura di Luis de Góngora (1561-1627). È Góngora, con molta probabilità, l'autore che più si rifà alla scrittura ovidiana. Celebre è la rivisitazione, in forma di *romance*, del mito di Piramo e Tisbe, che il poeta rielabora in forma giocosa e ironica, e che secondo Dámaso Alonso rappresenta «un tema serio trattato in un modo che è, al tempo stesso, serio ed umoristico, una composizione che raccoglie tutte le complessità delle *Soledades* e del *Polifemos*»⁵. Altri autori in cui facilmente sono tangibili le tracce della scrittura ovidiana sono Gutierre de Cetina (1520-1557), nel *Si de una piedra fría enamorado* e Francisco de Figueroa (1530-1588), nel suo *Con triste llanto y tierno sentimiento*, entrambi fondati sul mito di Pigmalione.

⁵ Per una maggiore fruibilità del testo, tutte le citazioni in lingua spagnola sono tradotte in italiano: D. Alonso, *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid 1955, p. 308.

Notevole fama ha anche il mito di Glauco, pescatore tramutato in divinità marina, giunto in Spagna dal testo ovidiano, e frequentato da Juan Pérez de Moya (1512-1596) nel *Philosophia secreta* (1585). Il mito sarà successivamente riformulato soprattutto presso popolazioni costiere del Mediterraneo, che ne tradurranno, secondi stilemi propri, alcune versioni.

La modernità e le riscritture contemporanee

Nel Settecento, dopo gli eccessi barocchi, si registra una reazione neoclassica che vede, come è logico attendersi, una riscoperta del valore morale dell'opera ovidiana. Un ritorno alla sobrietà permette che autori come Joaquín Benegassi y Luján riscoprano la dimensione più austera dell'opera ovidiana, appellandosi soprattutto al perfetto equilibrio che aveva preso forma in Garcilaso e nella sua scuola poetica. Il mito di Pigmalione ritorna in José Antonio Porcel (1720-1789), nella *Égloga* III di *Adonis* (1745). Se il Romanticismo vede quasi sparire dai propri repertori letterari le tracce del poeta latino, il Novecento inaugura un periodo di generale riscoperta, soprattutto grazie alle correnti dell'Avanguardia poetica di inizio secolo. Secondo Andrés Ortega Garrido «la mitologia è probabilmente l'aspetto della tradizione grecolatina che con maggior forza incide nella poesia d'Avanguardia»⁶. L'episodio che riguardava García Lorca con cui questo testo esordiva voleva far riferimento a tale trasmissione. García Lorca, Luis Cernuda, che pubblica un testo, *Marsias*, nel 1941 di probabile ispirazione ovidiana, ma anche altri nomi della pleiade poetica della prima parte del secolo, rievocano Ovidio e alimentano un dibattito che fino a quel momento si presentava piuttosto arido e che incontra il momento più alto nell'omaggio che di Ovidio realizza Gerardo Diego, con un testo scritto intorno agli anni Trenta. *Homenaje a Ovidio* crea un ponte ideale tra la trasformazione interiore del poeta e il concetto di metamorfosi ovidiana. Anche nei testi

⁶ A. Ortega Garrido, *Ovidio en la poesía española de vanguardia*, in *Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, cur. L. Funes, Buenos Aires 2016, pp. 303-311, partic. 304.

successivi del poeta spagnolo non mancheranno accenni, echi e riscritture del mito ovidiano, a partire da *Jinojepa de Mingote y Carmen Jubilar*, per finire con un testo sulla corrida, *Madrigal a Concha Cintrón*, pubblicato nel 1963 e ricco di allusioni al mondo classico e al mito ovidiano. Un ulteriore omaggio arriva da Jorge Guillén (1893-1984). Il poeta apre una delle parti del testo, *El viaje a Cíteres*, proprio con una citazione dai *Fasti*: «*Et Veneris sacra Cythera petit*» (IV, 286).

È comunque il mondo delle *Metamorfosi* a suscitare maggior interesse e fascino. Narciso, Apollo e Dafne, Icaro sono miti frequentati in sostanza da tutti i poeti attivi nella Spagna pre-bellica (Ortega Garrido, 2016). Echi del mito di Icaro, per esempio, affollano la poetica ultraista, piuttosto affascinata dalla sfida del volo, così come esiste una versione dadaista del mito di Atteone e Diana, scritta nel 1920 da Rafael Lasso de la Vega (1890-1959), mito poi ripreso, in chiave ironica, da Rafael Alberti (1902-1999). Lo stesso Guillén dedica inoltre un componimento al mito di Teseo e Arianna, *Cántico* (1945), così come Pedro Salinas (1891-1951), con il suo *Nocturno de los avisos* (*Todo más claro* 1945). La lista infinita delle rivisitazioni è dunque conferma che Ovidio sia il punto di riferimento maggiore delle correnti poetiche di inizio Novecento e di gran parte degli autori del secolo scorso, soprattutto in relazione alla mitologia contenuta nelle *Metamorfosi*, da considerarsi, come non appariva in epoche precedenti, il testo di maggior rilievo dell'opera ovidiana.

Riscritture contemporanee

Se l'esilio ovidiano diventa oggetto quasi di culto per diversi poeti spagnoli della seconda parte del Novecento, avviando un processo di identificazione spesso profonda da parte degli intellettuali rifugiati fuori dai confini peninsulari, è fuori discussione che in epoca contemporanea il mito ovidiano travalica i confini de *lo nacional* per assurgere a mito universale. In questo senso, è mia intenzione segnalare due recenti “riscritture” dell'esilio ovidiano di due autori appartenenti alla contemporaneità. Mi riferisco a *Dieu est né en exil* di Vintila Horia, e a *Lejos de Roma*, di Pablo Montoya. Entrambi i testi

afferiscono al genere del diario apocrifo, e si collocano in momenti e luoghi diversi del panorama ispanico.

L'opera generale del romeno Vintila Horia (1915-1992)⁷, in esilio nella Spagna franchista dal 1953, si concentra su temi riguardanti l'esilio e la sua rappresentazione. Una ricostruzione che arriva da diversi moventi e trae spunto da generi diversi, andando a comporre un repertorio che tutt'oggi è al centro del dibattito critico, in virtù di una vera e propria riscoperta dell'autore, abbastanza dimenticato dopo la sua morte. *Dieu est né en exil*, scritto in francese e premio Goncourt del 1960, sebbene sia un'opera evidentemente afferente al mondo francofono, riscuote un discreto successo in Spagna. L'autore, in particolare, che proprio in Francia comincia a farsi le ossa per poi spendersi come autore, docente e intellettuale nella Madrid anni Sessanta, si fa portavoce degli esuli romeni distribuiti nel pianeta, ma non solo. Il suo messaggio vuole assumere un carattere di universalità, attraverso un repertorio narrativo concentrato su figure paradigmatiche di esuli. Il romanzo riscrive, in prima persona, l'esilio ovidiano a Tomis. Si narra la solitudine, la differenza antropologica tra il mondo ovidiano e il luogo d'esilio, la disperazione del poeta nel constatare la durata e soprattutto il carattere definitivo del suo allontanamento da Roma. Sarebbe più che lecito domandarsi come mai un autore romeno di espressione francese rientri nella panoramica qui proposta. Vintila Horia, a onor del vero, al di là del successo ottenuto in Francia, è da considerarsi autore appartenente al mondo ispanico. Sceglie la Spagna franchista come rifugio dopo l'ascesa comunista nel proprio paese di origine ed è in Spagna, prima a Madrid e poi nella piccola e accogliente Collado Villalba, che porta avanti la sua attività di prosatore e saggista, arrivando, intorno agli anni Ottanta, a scrivere opere letterarie direttamente in castigliano. Tuttavia, la sua traiettoria letteraria ben può ascrivarsi al concetto più ampio di *Weltliterature*, obiettivo primario anche

⁷ Per approfondimenti su Vintila Horia e la comunità intellettuale romena in Spagna: L. Cerullo, *L'impossibile ritorno. Itinerari dell'esilio romeno nel mondo ispanico*, Napoli 2017.

dello scrittore, in quanto centrata su temi universali, come appunto l'esilio.

A diversi anni di distanza (2008), il colombiano Pablo Montoya (1963-) scrive *Lejos de Roma*, servendosi della stessa struttura. Un diario, in prima persona, che racconta l'esperienza dell'esilio ovidiano. È più che ovvio, e nemmeno tanto necessario ricordare, che la componente autobiografica gioca un ruolo basilare nella compilazione di entrambi i diari. Sia Horia che Montoya vivono, in epoche e contesti differenti, l'esperienza dello sradicamento.

Vintila Horia dice di aver "visto" il proprio romanzo d'esordio dopo aver capito che il mondo di Ovidio era il suo stesso mondo, e che la categoria dell'esilio oltrepassava i secoli e le distanze e univa i due universi, quelli del poeta e quelli dello scrittore romeno. Lo stesso procedimento caratterizza la scrittura di Montoya, esule a Parigi in anni diversi da quelli di Horia ma comunque al centro di un processo di allontanamento, difficoltà di ambientamento nel nuovo contesto e speranza, vana quanto vaga, del ritorno.

Sia in Horia che in Montoya assistiamo a una piena identificazione con Ovidio. Non è casuale, credo, la scelta della formula del diario, così vicina alla voce dell'autore, in virtù di una autobiografia fittizia su cui si innerva la narrazione. In entrambi i testi sono riscontrabili ovvi riferimenti all'opera e alla vita di Ovidio. Horia insiste sulle inquietudini di carattere religioso che pure dovettero angosciare il poeta. Ovidio si interroga sulla validità della religione professata dalla popolazione accogliente, i Daci, il culto a Zamolxis e alla sua benevolenza nei confronti dell'essere umano. L'Ovidio di Montoya, invece, sembra molto più attento alle trasformazioni che l'esilio sta comportando sulla sua dimensione puramente sensoriale. Che mutamenti ha il corpo, il gusto, l'olfatto, dopo l'esilio? In questo senso, la ricostruzione che fa Montoya tocca e scava nella possibile messa in pratica dei principi amorosi che il poeta ha dettato a Roma. Sono ancora validi? Possono avere identica applicazione in una nuova terra? Sarà Emilia, una donna che nel frattempo Ovidio prende a frequentare nel luogo d'esilio, a fornire una possibilità di

risposta. Occorre fuggire. Condannarsi all'oblio, per poter davvero liberarsi di ciò che è ed è stata Roma. Gli propone, dunque, una sorta di nomadismo in terre sconosciute, alla ricerca di un luogo dove il poeta possa liberarsi del peso costante dello sradicamento. Ovidio, invece, resterà a Tomis, e qui, senza Emilia, assisterà al volgere dei giorni con il cuore intriso di malinconia.

L'elemento amoroso è presente anche nell'Ovidio di Vintila Horia. Qui è Dokia, donna dacica, a stabilire un contatto tra il poeta e il popolo che lo ospita. È sorprendente che sia la scena erotica descritta nel libro del 1960 che quella presente in *Lejos de Roma*, gravitino attorno alla "perdita del linguaggio". Ovidio non parla la lingua delle due donne che ama, ma l'assenza di una forma possibile di comunicazione si presta qui all'abbandono completo dei sensi, tra l'altro motivo essenziale dell'opera ovidiana. Inoltre, come si rende evidente, non è casuale il riferimento al linguaggio. Il piacere fisico non deve distrarre dal concetto di esilio, di allontanamento, della frontiera imposta dalla impossibilità di comunicare. Ovidio rivive, in queste pagine, tale trauma linguistico; l'allontanamento dal luogo dove invece ha voce e pubblico, comporta anche un'assenza di un depositario del suo messaggio. Una condizione propria dell'esilio, il quale si chiede costantemente chi sia il destinatario reale del proprio agire e delle proprie istanze.

Volendo trarre possibili conclusioni da questa breve e per nulla esaustiva panoramica, è possibile dedurre che se in un primo momento, coincidente con il Medioevo e parte del Rinascimento, Ovidio è presente in Spagna soprattutto come autore delle *Metamorfosi*, e dunque autorità letteraria che traghetta il mondo classico in quello moderno, in epoca più contemporanea, il poeta latino attrae per la sua dimensione biografica. L'esilio, costante, secondo José Luis Abellán (2001), del mondo ispanico, è in questo senso veicolo per una piena identificazione, non solo di autori spagnoli cui tocca vivere la stessa, dolorosa esperienza, quanto per scrittori che, pur non appartenendo alla Spagna, rivedono nell'esilio ovidiano il proprio periplo. Si conferma dunque non solo la ripercussione nel mondo

ispanico di una voce fondamentale della classicità, quanto la capacità di alcuni fenomeni, come è appunto l'esilio, di creare ponti invisibili ma ben saldi tra epoche, secoli e vicende umane.

Riferimenti bibliografici

- Abellán, José Luis, *El exilio como constante y categoría*, Madrid 2001. Alberti, Rafael, *Obras completas*, Madrid 1988.
- Alfonso X El Sabio, *La General Estoria*, ed. P. Sánchez Pedro 2009. Alonso, Dámaso, *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid 1955.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid 1989.
- Camacho Rojo, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada 2006. Cernuda, Luis, *Prosa completa*, Madrid 1994.
- Cerullo, Luca, *L'impossibile ritorno*, Napoli 2017.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1998.
- De Armas, Frederick A., *Ovid in the Age of Cervantes*, University of Toronto Press, 2010.
- Delgado León, Feliciano, *La fábula de Píramo y Tisbe en la literatura y su culminación en Góngora*, «Boletín de la Real Academia de Córdoba»
- Cristóbal López, Vicente, *Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII*, Cuadernos de literatura griega y latina, N.º 1, 1997, pp. 125-154
- Diego, Gerardo, *Obras completas. Poesía*, Madrid 1989. Góngora, Luis de, *Soledades*, Madrid 2005.
- Horia, Vintila, *Dieu est né en exil*, Parigi 1960.
- Lecoy, Félix, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Archiprête de Hita*, Paris 1938 (edizione di A. Deyermond, Richmond 1974).
- Manuel, Juan, *El conde Lucanor*, Madrid 2004. Montoya, Pablo, *Lejos de Roma*, Medellín 2014.
- Ortega Garrido, Andrés, *Ovidio en la poesía española de vanguardia*, in *Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, cur. L. Funes, Buenos Aires 2016.
- Porcel, José Antonio, *El Adonis*, Oviedo 1999.
- Rico, Francisco, *Sobre el origen de la autobiografía en el Libro de buen amor*, «Anuario de estudios medievales», 4 (1967).
- Ruiz, Juan, *Libro de Buen Amor/Libro di Buon Amore*, ed. M. Ciceri, Alessandria 2013. Salinas, Pedro, *Todo más claro*, Barcellona 1971.

Federico Corradi

*Rimotivare il mito: l'episodio della grotta del Sonno
dalle Metamorfosi al Songe de Vaux di La Fontaine*

La ricezione dell'opera di Ovidio nel Seicento francese è stata studiata alcuni anni or sono da Marie-Claire Chatelain in un'ampia e documentatissima monografia, che fornisce un quadro assai articolato e interessante¹: la tesi di fondo che propone il volume è che il poeta mitologico, privilegiato ancora nella prima metà del secolo da umanisti ed eruditi interessati soprattutto alla lettura allegorico-morale della *Fable*, cede il posto, a partire soprattutto dagli anni '50, al poeta elegiaco, di cui la cultura mondana apprezza l'*ethos* galante e la raffinata conoscenza della psicologia amorosa. Le trasformazioni del "campo letterario" francese determinano quindi un'evoluzione del canone ovidiano: dal predominio delle *Metamorfosi* si passa alla riscoperta entusiasta delle opere elegiache, in particolare delle *Heroides*. Le *Metamorfosi*, naturalmente, continuano a suscitare unanime ammirazione, che non è esente tuttavia da alcune riserve. Che sia esplicito o latente, sull'Ovidio delle *Metamorfosi* grava un sospetto che investe diversi aspetti:

1) l'assenza di unità d'azione, sostituita dalla molteplicità proliferante dei miti, che rende il poema inassimilabile alle poetiche di ispirazione aristotelica;

¹ M.-C. Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant: Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris 2008.

2) l'inverosimiglianza e l'immoralità degli amori mitologici, che un certo gusto razionalista e modernista di fine secolo tende a rifiutare;

3) sul piano dell'*elocutio*, il gusto dell'*équivoque* e della *pointe*, una retorica spesso troppo ricercata e artificiosa che avvicina Ovidio al concettismo barocco, condannato unanimemente in Francia a partire almeno dalla metà del secolo e percepito come una corruzione del gusto.

Malgrado la presenza capillare del capolavoro ovidiano nella produzione letteraria e figurativa di questo periodo, quindi, non si può che segnalare la problematicità delle *Metamorfosi* rispetto ad alcune coordinate essenziali della cultura francese del Seicento.

Tuttavia, bisogna precisare che l'affermarsi del modello galante negli anni '50 del Seicento determina anche una nuova fase nella ricezione del capolavoro ovidiano². Pur preferendo altri testi dell'autore, la cultura galante attinge abbondantemente alle *Metamorfosi*, ma su basi nuove. Ad essere privilegiato non è più l'Ovidio barocco che indaga con un concettismo esasperato la labilità e la mutevolezza delle apparenze (si pensi, per non fare che un esempio, all'enfasi posta su questi temi da Théophile de Viau nella sua ripresa teatrale della storia di Piramo e Tisbe, datata 1623), ma un Ovidio ricondotto nell'alveo della poetica alessandrina. Si è parlato di un nuovo "alessandrinismo" per la poesia francese di quegli anni³. In quest'ottica, le *Metamorfosi*

² La letteratura critica dedicata alla definizione della cosiddetta «galanterie» è molto ampia. Mi limito qui a citare i contributi più significativi: J.-M. Pelous, *Amour précieux, amour galant*, Paris 1980; A. Viala et al., *L'Esthétique galante. Paul Pellisson. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse 1989; D. Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris 2001.

³ L'etichetta di neo-alessandrinismo è utilizzata da Alain Génétiot nei suoi studi sulla poesia mondana francese: vedi in particolare *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris 1997, pp. 38-60, ma anche da M. Fumaroli, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris 1997, pp. 209-210.

rappresentano un modello imprescindibile non solo per il loro malizioso ed esuberante erotismo, ma anche, sul versante della poetica, per il manierismo, l'ironia sottile, la mescolanza virtuosistica di toni e registri, l'elegante "sprezzatura" con cui nascondono il ricco retroterra culturale di cui si nutrono. Insomma una poesia colta, di secondo grado, che corrisponde perfettamente all'ideale galante espresso da Paul Pellisson nel *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarasin* (1656), vero e proprio manifesto della *galanterie* letteraria. La poetica di La Fontaine fin dai suoi esordi si inserisce all'interno di questo paradigma, riassumibile in due termini-chiave: la "grâce", che per La Fontaine introduce, rispetto alla bellezza regolare, un elemento di asimmetria e di capriccio (il termine riassume quindi la componente manieristica interna al classicismo seicentesco)⁴, e la "gaieté", cioè il tono leggero, sorridente di cui sono rivestiti anche contenuti seri⁵. Insomma, pur esaltando il *naturel*, il classicismo di La Fontaine recupera alcune componenti della *préciosité* e del barocco: appare evidente, quindi, l'affinità con la poesia ovidiana che, senza rompere con il classicismo augusteo, si allontana dal suo spirito originario, celebrando ad esempio il *cultus* e l'*ars* contro la natura⁶. Ne risulta una poesia riflessa, ironica, intertestuale, che invita il lettore ad una fruizione consapevole, non ingenua.

La Fontaine imita a più riprese Ovidio nelle sue opere. Come osserva Marie-Claire Chatelain nel denso capitolo che dedica al poeta di Château-Thierry, si tratta di un modello non esibito, ma molto pre-

⁴ Per l'emergere di un'estetica della *grâce* volta a temperare con effetti di studiata asimmetria la rigidità delle regole "classiche", vedi J. Lafond, *La beauté et la grâce. L'esthétique platonicienne des Amours de Psyché*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 69 (1969), n. 3-4, pp. 475-490 e C. Chantalat, *À la recherche du goût classique*, Paris 1992, pp. 141-162.

⁵ Per una messa a punto sulla categoria estetica della *gaieté* mi permetto di rimandare ad un mio articolo: *Les avatars de la «gaieté»: le dialogue du conte et de la fable chez La Fontaine*, «Féeries», 7 (2010), pp. 75-93.

⁶ Per quest'interpretazione, rimando in particolare allo studio ormai classico di G. Rosati, *Narciso e Pigmaliione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 2016 (1983).

sente⁷. Il modello esibito è semmai Orazio, presentato da La Fontaine come una sorta di antidoto contro la tentazione ovidiana: in una tarda epistola in versi indirizzata all'erudito Pierre-Daniel Huet, vescovo di Soissons, evocando la sua prima formazione poetica, La Fontaine parla di Orazio come del poeta che lo ha guarito dall'influenza pericolosa di un autore moderno, forse Giambattista Marino, che faceva troppo sfoggio di «esprit», definizione che rievoca chiaramente il celebre giudizio di Quintiliano su Ovidio, «nimum amator ingenii sui»⁸. La Fontaine traccerebbe, insomma, una sorta di continuità ideale tra Ovidio e Marino sotto il segno del concettismo: una linea da cui l'autore francese avrebbe molto presto preso le distanze. Eppure il poeta torna regolarmente a ispirarsi a Ovidio durante tutto il suo percorso letterario. L'Ovidio di La Fontaine è un Ovidio miniaturizzato: vengono infatti di volta in volta scelti e trattati singolarmente episodi estratti dalla "testura" originaria. Per non citare che le riscritture più estese e sistematiche: Venere e Adone in *Adonis*, gli amori di Marte e Venere e la grotta del Sonno nel *Songe de Vaux*, le storie di Dafne e Galatea nei due omonimi libretti d'opera, Filemone e Bauci, le Minieidi, Cefalo e Procri, Piramo e Tisbe nell'ultimo libro delle *Fables*. Si tratta, come ha mostrato puntualmente Marie-Claire Chatelain, di liberi rifacimenti in cui l'autore moderno evoca ed emula il modello piuttosto che imitarlo letteralmente. Ma come spiegare questa fedeltà dissimulata al poeta delle *Metamorfosi*? È evidente che Ovidio rappresenta ancora per La Fontaine un modello di «style héroïque», cioè di

⁷ Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant* cit., pp. 407-534.

⁸ Problematica e molto dibattuta tra gli specialisti l'identificazione del misterioso autore che «pensa [...] gâter» il gusto del giovane La Fontaine: scartate le ipotesi tradizionali (Malherbe, Benserade, Voiture, ecc.), Marc Fumaroli ha proposto di identificarlo con Giambattista Marino, poeta di corte di Luigi XIII, la cui influenza in Europa e in particolare in Francia fu durevole anche dopo la sua morte: vedi l'articolo *Politique et poétique de Vénus: l'Adone de Marino et l'Adonis de La Fontaine*, in *La Fontaine. Œuvres "galantes"*. Adonis, *Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon*, cur. P. Dandrey, Paris 1996, pp. 64-74.

quella lingua nobile, ricca di figure e di ornamenti che La Fontaine definisce «langue des dieux» e per la quale esprime tutta la sua nostalgia in un celebre passo dell'*avertissement* che precede, nel 1669, l'edizione congiunta di *Adonis* e di *Psyché*:

Je m'étais toute ma vie exercé en ce genre de poésie que nous nommons héroïque: c'est assurément le plus beau de tous, le plus fleuri, le plus susceptible d'ornements et de ces figures nobles et hardies qui font une langue à part, une langue assez charmante pour mériter qu'on l'appelle la langue des dieux⁹.

Ma, all'interno del genere eroico, Ovidio rappresenta un'epopea minore, pacifica¹⁰, più conciliabile con l'immaginario galante e prezioso della corte di Fouquet: si presta quindi perfettamente ad alimentare una produzione poetica che coltiva la "brièveté" e la raffinata concisione dei "petits genres", mescolando tematica amorosa e eleganti allusioni metaletterarie.

Il caso delle cosiddette opere galanti è particolarmente significativo da questo punto di vista: nei due scritti di maggior impegno che rientrano in questo filone – l'incompiuto *Songe de Vaux*, composto tra il 1659 e il 1661, e *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, pubblicate nel 1669 – La Fontaine sceglie di utilizzare una materia mitologica e amorosa (la fonte ovidiana è preponderante, ma naturalmente non è l'unica), mettendola al servizio di un progetto encomiastico. Si tratta di elogiare un mecenate attraverso un luogo che lo rappresenta: nel *Songe de Vaux* viene celebrato il sovrintendente Fouquet tramite il palazzo e i giardini di Vaux-le-Vicomte, nelle *Amours de Psyché* Luigi XIV attraverso la reggia di Versailles. Il poeta propone, quindi, in due testi affini per molti aspetti (non ultima la scelta della forma raffinata del

⁹ La Fontaine, *Œuvres diverses*, (= *CE*D) ed. P. Clarac, Paris 1958, p. 3.

¹⁰ È noto che Jean Chapelain, nella sua prefazione alla prima edizione dell'*Adone*, proponeva per il poema di Marino una definizione che si attaglia perfettamente anche ad Ovidio, quella di «poème de la paix». Vedi su questo le considerazioni di Fumaroli, *Politique et poétique de Vénus* cit., p. 67.

prosimitro), la trasfigurazione mitologico-fiabesca di un luogo che simboleggia il potere e testimonia l'influenza, il gusto e, aggiungerei, la capacità di seduzione di un uomo di stato. Ma nel complesso apparato paratestuale delle due opere e nella cornice narrativa di *Psyché*, La Fontaine mette sul tavolo anche complesse questioni di poetica, che non possono essere disgiunte dalla pura dimensione narrativa del testo. Penso che si possano schematizzare come segue le due difficoltà principali che si è trovato ad affrontare, che sono poi due facce della stessa medaglia: 1) riscattare la mitologia dal rischio della convenzionalità: si tratta infatti di una materia usurata dal tempo e dalla sovrabbondanza stessa delle riscritture e delle interpretazioni a cui ha dato adito; 2) identificare un tono giusto, un «tempérament» tra la semplicità e la *gaieté* richieste dal gusto galante e lo stile eroico che i personaggi mitologici esigono. La narrazione è quindi strettamente associata ad una riflessione estetica e metaletteraria.

Partiamo dal primo problema: la mitologia, pur essendo componente imprescindibile della cultura del *Grand Siècle*, è fortemente usurata. La “querelle des Anciens et des modernes” non si è ancora aperta ufficialmente, ma è latente da tempo, e si concentra negli anni '50 proprio sulla contrapposizione tra meraviglioso pagano e cristiano. Rispetto al secolo precedente, si è nettamente incrinata la capacità del mito antico di veicolare contenuti forti. È evidente il rischio di un uso solo ornamentale o piattamente allegorico della mitologia, testimoniato dai noti versi dell'*Art poétique* (1674) di Boileau. Il *régent du Parnasse* vi difende così il ricorso agli dèi pagani nell'epopea:

Là pour nous enchanter tout est mis en usage.
 Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
 Chaque Vertu devient une Divinité.
 Minerve est la Prudence, et Vénus la Beauté¹¹.

¹¹ Boileau, *Art poétique*, III, in *Œuvres complètes*, ed. A. Adam, Paris 1966, p. 173.

La divinità antiche non sono più agli occhi di Boileau che fredde personificazioni di concetti astratti, giustificate solo dall'autorità di un prestigioso codice letterario. Ma anche al di fuori dell'epica, il mito, ormai legato a doppio filo agli spettacoli e alle grandi feste di corte, è un artificio teatrale che mostra la corda. Non ha più niente di arcano o di misterioso. La Fontaine, un po' come lo scettico Ovidio, è cosciente di quest'usura. Tuttavia, la trasforma in una risorsa perché fa del mito lo strumento per una riflessione sulla letteratura.

Il mito incarna, infatti, nelle opere galanti, l'essenza stessa della creazione letteraria, con la sua capacità di trasfigurare la realtà, di dare consistenza alle illusioni ma anche con la sua natura artificiale, costruita, mediata. La materia mitologica assume quindi una nuova funzione. Da questo punto di vista è significativa la ripresa, nel frammento iniziale del *Songe de Vaux*, dell'episodio ovidiano della visita di Iride alla Grotta del Sonno, digressione inserita all'interno della storia tragica di Ceice e Alcione, nel libro XI delle *Metamorfosi*. Nel racconto di Ovidio, Giunone chiede ad Iride di recarsi alla reggia del Sonno per ordinare al dio di inviare ad Alcione un sogno che, assumendo le sembianze di Ceice, le riveli la morte dell'amato. Sarà Morfeo, per ordine del dio, ad assumersi questo compito. Ovidio approfitta di questa digressione narrativa per proporre una elaborata e accattivante descrizione della grotta e dei suoi soprannaturali abitanti. Come ha osservato per primo con pertinenza Georges Forestier, La Fontaine estrapola l'episodio dal suo contesto narrativo originario per farne una riflessione metaletteraria, una celebrazione del caleidoscopio della poesia, della sua capacità di evocare ciò che è assente e/o ciò che non esiste, di dare consistenza ai sogni¹². Bisogna aggiungere che questo significato affiora a tratti

¹² La celebrazione della parola poetica e dei suoi poteri illusionistici si farà esplicita nel secondo frammento del *Songe*, nei versi in cui Calliopée espone i motivi della sua superiorità rispetto alle altre arti: «Seule j'expose aux sens ce qui n'est pas sensible,/ et des mêmes couleurs qu'on peint la vérité,/ je leur expose encor ce qui n'a point été» (*ED*, p. 94). Il primo ad aver colto con molta lucidità la riflessione metaletteraria implicita nei versi

anche nel testo ovidiano: basti pensare alla definizione di Morfeo come «artifex» et «simulator figurae» (v. 634) o ai versi che alludono alla teoria dell'arte come imitazione («varias imitantia formas/somnia vana», vv. 613-614 e «somnia quae veras aequent imitamine formas», v. 626). La Fontaine approfondisce e sistematizza questi spunti, contaminando il passo ovidiano con una scena altrettanto celebre dell'*Illusion comique* (1634) di Corneille in cui il mago Alcandre si serve della mediazione di «spectres parlants»¹³ per mostrare a Pridamant le gesta del figlio Clindor, di cui ha perso le tracce. La magia di Alcandre, la grotta in cui evoca i suoi spettri diventano in Corneille la metafora esplicita del potere illusionistico del teatro: è infatti una rappresentazione teatrale quella a cui Pridamant e il pubblico di Corneille assistono inconsapevolmente nel corso del quinto atto, dato che Clindor, per sfuggire alla povertà, ha intrapreso la carriera dell'attore. La Fontaine propone una contaminazione tra i due testi. Conserva, infatti, la scenografia ovidiana: Acante, perso-

dedicati al Sonno è stato Georges Forestier, in un bellissimo articolo sulla rappresentazione letteraria del sogno nel Seicento francese: *Le rêve littéraire du baroque au classicisme. Réflexes typologiques et enjeux esthétiques*, «Revue des Sciences humaines», tome LXXXII, 211 (1988), pp. 213-235, partic. pp. 229-233. Boris Donné ha ripreso e sistematizzato queste osservazioni in *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans Les Amours de Psyché*, Paris 1995, pp. 139-146. Queste analisi mi hanno fornito diversi spunti importanti: per parte mia, mi interessa soprattutto focalizzarmi sulla contaminazione operata da La Fontaine tra i due modelli di Ovidio e di Corneille e sulla rimotivazione del mito classico secondo la prospettiva suggerita da Francesco Orlando.

¹³ Corneille, *Illusion comique*, atto I, scena 3, v. 212. Ma va citata in particolare la prima allusione di Alcandre al tipo di incantesimo di cui si servirà: «Toutefois si votre âme était assez hardie,/ sous une illusion vous pourriez voir sa vie,/ et tous ses accidents devant vous exprimés/ par des spectres pareils à des corps animés,/ il ne leur manquera ni geste, ni parole», atto I, scena 2, vv. 149-153, *Œuvres complètes*, I, ed. G. Couton, Paris 1980, p. 622.

naggio-narratore, controfigura esplicita di La Fontaine, si reca dal dio del Sonno supplicandolo di mostrargli il palazzo di Vaux nella sua forma definitiva, dato che nel momento in cui La Fontaine scrive esso è ancora in costruzione. Il Sonno è circondato, come in Ovidio, da una coorte di sogni («hunc circa passim [...] somnia vana iacent», vv. 613-614)¹⁴, che significativamente La Fontaine chiama però «fantômes»:

De fantômes divers une cour mensongère,
Vains et frêles enfants d'une vapeur légère,
Troupe qui sait charmer le plus profond ennui,
Prête aux ordres du Dieu volait autour de lui¹⁵.

Il dio del Sonno, servendosi quindi di «fantômes» molto simili agli «spectres» di Corneille, evoca, con le stesse modalità di Alcandre, delle immagini in movimento. Non si tratta, in questo caso, di un'azione teatrale, ma appunto dell'immagine futura del palazzo e delle avventure erotico-favolose che Acante sogna di vivere nei suoi giardini:

Tout ce peuple obéit sans tarder davantage:
Des merveilles de Vaux ils m'offrirent l'image;
Comme marbres taillés leur troupe s'entassa;
En colonne aussitôt celui-ci se plaça;
Celui-là chapiteau vint s'offrir à ma vue;
L'un se fit pié d'estal, l'autre se fit statue:
Artisans qui peu chers, mais qui prompts et subtils,
N'ont besoin pour bâtir de marbre ni d'outils,
Font croître en un moment des fleurs et des ombrages,
Et, sans l'aide du temps, composent leurs ouvrages¹⁶.

¹⁴ Ma l'espressione «cours mensongère» potrebbe echeggiare piuttosto il «noctis opaca cohors» di Stazio, *Tebaide*, X, v. 114, dove appare anche il termine «vapor», seppure riferito alla respirazione del Dio.

¹⁵ *CE*D, p. 83.

¹⁶ *Ibid.*

Evidenti le implicazioni metaletterarie di questi versi: possono tutti applicarsi sia al sogno che alla parola letteraria. La Fontaine mantiene una perfetta ambiguità tra i due significati, resa possibile dall'eliminazione del personaggio di Morfeo, che in Ovidio si incaricava da solo di produrre la visione onirica. Gli anonimi *fantômes* divengono così, nel testo francese, i mediatori dell'evocazione poetica, cioè le immagini mentali, i concetti di cui si serve lo scrittore, figure evanescenti che possono prendere qualsiasi forma, «*artisans qui peu chers, mais qui prompts et subtils, n'ont besoin pour bâtir de marbre ni d'outils*»¹⁷. La Fontaine gioca sull'accostamento ossimorico tra la solidità architettonica del palazzo, che necessita di molto tempo per essere edificato, e l'impalpabilità dei sogni, che sembrano abolire il tempo e la materia: un ossimoro sintetizzato nell'espressione «*frêle édifice*»¹⁸. Della presenza di questi mediatori capita che chi fruisce l'opera perda coscienza, che si lasci andare all'illusione, ma mostrandoli all'opera La Fontaine ha voluto sottolineare la natura mediata della creazione letteraria, ha voluto alludere agli strumenti immateriali di cui si serve e che le sono propri, differenziandola dalle altre arti. Dietro all'apparente facilità c'è un lavoro: alla *nonchalance* del Sonno fa da contraltare l'attività fervente dei *fantômes*, paragonati da La Fontaine prima a delle api che ordinatamente escono alla ricerca del bottino, poi ad un popolo di formiche che si dividono per svolgere i loro compiti («*Telles vont au butin les nombreuses abeilles, / et tel, dans un État de fourmis composé, / le peuple rentre*

¹⁷ Già Ronsard elimina il personaggio di Morfeo e immagina che il Sonno si divida in «cent formes» per evocare una pluralità di personaggi, ma nell'episodio della *Franziade* in questione sono totalmente assenti le implicazioni metaletterarie della versione lafontainiana.

¹⁸ La stessa contrapposizione è più volte richiamata nel già citato secondo frammento del *Songe*, che contiene un paragone tra le diverse arti. Calliopée si vanta, infatti, di poter rendere immortali i grandi uomini costruendo loro «un temple plus beau, sans marbre et sans ivoire, / que ceux où d'autres arts, avec tous leurs efforts, / de l'Univers entier épuisent les trésors», *ŒD*, p. 94.

et sort en cent parts divisé»). Com'è noto, da Platone in poi, l'ape è immagine del poeta, e si può sospettare qui un fugace riferimento al quarto libro delle *Georgiche*, che mette in scena, appunto, la terribile operosità dell'alveare, ma anche la vittoria sulla morte dell'eroe civilizzatore Aristeo, simbolo dell'umile poesia didascalica¹⁹. Anche la localizzazione dell'antra del Sonno scelta da La Fontaine, diversa da quella ovidiana, non è priva di significato se riferita allegoricamente alla creazione letteraria. Nelle *Metamorfosi*, esso era situato ai margini del mondo conosciuto, presso i Cimmerii, qui si trova in un luogo non meglio identificato ma raggiungibile, «au fond d'un bois». Rappresenta, quindi, una sorta di luogo interiore, un *angulus* di solitudine naturale dalle connotazioni pastorali e neoepicuree (si pensi all'introduzione di una figura mitologica assente nell'ipotesto ovidiano come «la molle Oisiveté»²⁰) che allude indirettamente all'*ethos* dell'autore e ad una poesia concepita primariamente come stimolazione di un piacere sensoriale (il «bruit délicieux» che incanta e solletica l'orecchio evocato nell'inno alla Voluttà che chiude *Les Amours de Psyché*).

Bisogna aggiungere a quanto detto che già in Ovidio questo è un pezzo particolarmente “artificiale” e virtuosistico, un'*ekphrasis* elaborata che gioca con l'ambiguità della personificazione di un fe-

¹⁹ Per un'interpretazione del quarto libro delle *Georgiche* come confronto implicito tra due poetiche, quella elegiaca, rappresentata da Orfeo, e quella georgica, incarnata da Aristeo, vedi G.B. Conte, *Introduzione a Virgilio, Georgiche*, Milano 1989, pp. XXII-XXXI. Sulla presenza delle *Georgiche* in altri luoghi lafontainiani, rimando al mio articolo: *La Fontaine e l'ipotesto virgiliano: il modello delle Georgiche negli ultimi libri delle Fables*, in *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, cur. D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma 2012, pp. 277-289.

²⁰ Lo spunto viene da Stazio, che in *Tebaide* XX, v. 84ss. aggiunge ai personaggi ovidiani nuove figurazioni che personificano concetti astratti come Quies, Oblivio, Ignavia, Otia, Silentia, ecc. «La molle Oisiveté, sur le seuil accroupie» riecheggia esplicitamente un verso di Stazio: «Limen opaca Quies et pigra Oblivio servant».

nomeno fisiologico come il sonno. Ovidio associa diverse figure: la personificazione allegorica (il Somnus stesso, la Nox), la metonimia (il sonno identificato con i suoi attributi: «quies rerum», «pax animi»), l'ipallage (il Sonno rappresentato come una persona sonnolenta: definito «ignavus», giace su un letto «membris languore solutis», poi non riesce ad aprire le palpebre e il mento gli ricade più e più volte sul petto, ma anche la sua reggia viene raffigurata come un luogo che induce al sonno), fino al poliptoto «excussit tandem sibi se» che lo presenta come vittima del suo stesso potere, ripartendo nel doppio pronome le due nature del dio, la personificazione allegorica e il fenomeno naturale. La Fontaine, pur attenuando certi eccessi manieristici²¹, riprende l'artificialità di questi procedimenti, accresciuta dalla dimensione intertestuale. Si tratta quindi di un pezzo di bravura, in cui il poeta moderno strizza l'occhio al lettore invitandolo a cogliere la rielaborazione sottile del passo ovidiano anche attraverso la mediazione di una lunga tradizione ermeneutica, letteraria e figurativa²². Commentato già da Boccaccio nel capitolo 31 del *Genealogia deorum gentilium* alla luce della distinzione proposta da Macrobio tra diversi tipi di sogno, il brano sarà poi imitato, tra

²¹ La Fontaine lavora piuttosto sulle figure di suono, che enfatizzano l'effetto "soporifero" delle immagini con una prevalenza di consonanti bilabiali, liquide e sibilanti ("Sous les lambris moussus de ce sombre palais") e di vocali "scure", collocate in particolare a fine verso (*assoupie-acctroupie, environs-clairons, Nature-murmure, séjour-entour*).

²² Per quanto riguarda la tradizione figurativa presente in filigrana rimando al bell'articolo di Barbara Piqué, in cui la studiosa distingue per le immagini di « belli addormentati » nell'opera di La Fontaine diversi tipi di *ekphrasis*, iscrivendo questo brano nella categoria delle *ekphrasis* di opere d'arte fittizie: *Les "beaux endormis" dans l'œuvre de La Fontaine et la peinture de son temps*, «Le Fablier», 15 (2004), pp. 21-29. Nonostante non esistano molte rappresentazioni di questo episodio ovidiano anteriori alla riscrittura di La Fontaine, le *Metamorfosi* sono invece ampiamente presenti nelle arti figurative di questo periodo, basti pensare ai giardini di Versailles e al loro apparato iconografico.

gli altri, da Stazio in *Tebaide* X, 84ss.²³, da Ariosto in *Furioso* XIV, 92-94 e da Ronsard in *Franciade*, II, v. 381ss.. Si tratta quindi di un tipico esempio di poesia di secondo grado, in cui gli spunti tratti dai diversi modelli sono poi contaminati, come abbiamo visto, con *l'illusion comique*.

Insomma quale uso fa La Fontaine del mito? Se si accetta la proposta teorica di Francesco Orlando basata sull'idea che ogni rappresentazione letteraria del soprannaturale non può che fondarsi su una dialettica, o meglio su una formazione di compromesso, tra "credito" e "critica", questo passo rientra senz'altro nella categoria da lui definita "soprannaturale di indulgenza": come spiega Orlando, in epoche in cui l'istanza critica nei confronti dei prodigi è molto forte (ed è certamente questo il caso del Seicento francese), può intervenire un'istanza affettiva interna al testo che sospende il giudizio e consente di abbandonarsi edonisticamente al piacere di una narrazione inverosimile pur conservando la coscienza della sua inverosimiglianza²⁴. La Fontaine, come Ovidio prima di lui, cerca di recuperare la suggestione del mito senza rinunciare alla sordina ironica, alle complici strizzatine d'occhio al lettore: in questo passo, proprio il carattere artificiale, allusivo e sottilmente allegorico della vicenda, nonché la tonalità sorridente con cui è raccontata (si pensi in particolare all'immagine un po' grottesca del dio del Sonno), invita il lettore ad una ricezione complessa, che mescola abbandono regressivo all'*enchantement littéraire* e consapevolezza critica. Orlando

²³ Alcuni riferimenti di dettaglio nella versione lafontainiana vengono probabilmente da Stazio, ad esempio il verso «Doux Sommeil, rends-toi donc à ma juste prière» può essere interpretato come la giustapposizione di due "tessere" estratte dal discorso di Iris al Sonno in *Tebaide*, X, v. 126 e v. 130: «mitissime divum /Somne» e «da precibus tantis».

²⁴ Questo statuto si distingue quindi dal « soprannaturale di derisione » in cui non c'è spazio per regressive indulgenze. Il soprannaturale di derisione è rappresentato, verso la metà del secolo, dalle aggressioni iconoclaste degli autori burleschi, si pensi alla grottesca riscrittura delle *Metamorfosi* realizzata da Charles Dassoucy nell'*Ovide en belle humeur*.

parla suggestivamente per questa tipologia di testi di un “compiacimento nella credulità superata”²⁵. Tale compresenza di credito e critica è peraltro sottolineata a livello stilistico dalla complessa alchimia cercata da La Fontaine tra due toni o registri: quello galante e quello eroico. È il secondo problema che, come segnalavo all’inizio, il poeta si è trovato ad affrontare nel *Songe* e in *Psyché*: armonizzare in un delicato «tempérament» le esigenze della moderna *galanterie*, che predilige la leggerezza e lo scherzo, e il fascino anticheggiante dello «style héroïque», tradizionalmente impiegato per illustrare poeticamente il mito. Questo brano ne è un esempio. Quando si tratta di descrivere la grotta del Sonno, il narratore abbandona la prosa e sceglie di innalzare il livello stilistico adottando la nobile regolarità dell’alessandrino a rima baciata, ma il tono resta sorridente e leggero e la rappresentazione del personaggio di Acante, diviso tra le seduzioni del sonno e quelle della bella Aminte, è tutt’altro che eroica. Già Ovidio, nelle *Metamorfosi*, alternava con disinvoltura registri diversi. Ma in La Fontaine questa contaminazione, oltre ad essere praticata, è anche tematizzata nei paratesti e sottoposta al lettore in chiave problematica. I procedimenti, lungi dall’essere occultati, sono esibiti con civetteria e dal pubblico ci si attende una fruizione non ingenua, ma attenta al carattere artificiale e costruito della rappresentazione.

Tuttavia, la situazione di Ovidio e quella di La Fontaine non sono identiche per quanto riguarda il ricorso della materia mitica. Indebolita, certo, presso le classi colte di epoca augustea, la credenza nei miti era comunque avvalorata dalla religione ufficiale. Per un autore del Seicento francese essa non ha più ovviamente la stessa cauzione istituzionale, anzi il ricorso al mito pagano è sempre meno giustificato in un’epoca in cui le vecchie interpretazioni allegoriche in chiave cristiana stanno progressivamente perdendo la loro vitalità. Quando Ovidio suggerisce tra le righe che gli dèi pagani sono

²⁵ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino 2017, p. 94.

un'invenzione dei poeti (il concetto verrà esplicitato, pur con un'attenuazione di maniera, in un verso celebre di *Epistulae ex Ponto*, IV, 8, v. 55: "Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt") appare molto più sovversivo di La Fontaine che fa affermare la stessa cosa a Calliopée («Elle [Palatiane, figurazione allegorica dell'architettura] loge les dieux, et moi je les ai faits»²⁶). Il ricorso al soprannaturale pagano rischia quindi di apparire davvero come un puro gioco letterario. Se in effetti in diversi punti del *Songe* il mito esibisce questo carattere di pura e ludica gratuità (è il caso del *divertissement* in versi sulla metempsicosi, anch'esso di lontana derivazione ovidiana²⁷), in questo brano le cose vanno diversamente. Mi sembra utile attingere alla proposta teorica di Orlando un altro concetto, quello di "rimotivazione". Il teorico applica questa nozione soprattutto ad alcuni testi ottocenteschi che rientrano nella categoria del "soprannaturale di trasposizione" (esempio fra tutti il *Faust* di Goethe)²⁸, ma anche ai testi post-riformistici del "soprannaturale di tradizione", in cui il ricorso al meraviglioso tradizionale nasconde una "figurazione di problemi" (è il caso, ad esempio, della *Gerusalemme Liberata*)²⁹. In entrambe queste tipologie, il soprannaturale non *significa* più solo se stesso, ma rimanda allegoricamente a qualcos'altro, spesso a problematiche religiose, etiche o sociali il cui carattere enigmatico è efficacemente incarnato da motivi o personaggi soprannaturali attinti alla tradizione. È proprio quando si incrina la consistenza ontologica del soprannaturale tradizionale, che certi autori lo "rimotivano" conferendo ad esso una dimensione allegorica che gli è originariamente estranea. Mi sembra che questa definizione si adatti all'uso che La Fontaine fa qui della fonte ovidiana: ignorando le interpretazioni allegoriche tradizionali, La Fontaine conferisce alla grotta del Sonno e ai suoi abitanti significati totalmente nuovi, che

²⁶ *ŒD*, p. 94.

²⁷ *ŒD*, pp. 101-103.

²⁸ Orlando, *Il soprannaturale letterario* cit. p. 114.

²⁹ *Ibid.* pp. 105-106.

non sono etici o teologici, come nei testi studiati da Orlando, bensì metaletterari. E non manca quella problematicità che Orlando identifica come elemento comune ai testi sopra citati. Siamo in un'epoca di crisi della poesia: La Fontaine denuncia in vari luoghi della sua opera l'eccesso di convenzionalità, il peso soffocante delle regole, il razionalismo ostile all'immaginazione poetica che caratterizzano il suo secolo e che hanno condannato all'isterilimento il grande lirismo cinquecentesco³⁰. Si pensi alla già citata epistola *À Monseigneur l'Évêque de Soissons* in cui constata con rimpianto che «Malherbe avec Racan, parmi les chœurs des anges,/Là-haut de l'Éternel célèbrant les louanges,/ont emporté leur lyre»³¹, ma soprattutto alla sorprendente commediola *Clymène*, in cui Apollo annuncia con rassegnazione disincantata la morte della poesia, pur chiedendo alle Muse un ultimo sforzo per cantare su tutti i toni possibili l'amore di Acante per la bella Aminte. L'episodio della grotta del Sonno acquisisce una problematicità nuova proprio se accostato a queste amare profezie sulla morte imminente (o già avvenuta) della poesia. A ben guardare, il dio del Sonno, con i suoi gesti languidi e *nonchalants*, assomiglia molto all'Apollo blasé di *Clymène*: sembra anche lui voler per l'ultima volta azionare il meraviglioso caleidoscopio della poesia con la coscienza che potrebbe essere l'ultima volta. Per far questo, La Fontaine ricorre al soprannaturale ovidiano, che, sbrigliato e regressivo come pochi altri, si presta ad incarnare nostalgicamente l'ipnotica forza illusiva della poesia.

³⁰ Per un'interpretazione complessiva dell'opera di La Fontaine come risposta alla crisi del lirismo, vedi J.-Ch. Darmon, *Philosophies de la fable. La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris 2003.

³¹ *ŒD*, p. 649.

Antonio Saccone

«La contiguità universale». Ovidio secondo Italo Calvino

«Io ho due *livres de chevet*: il *De rerum natura* di Lucrezio e le *Metamorfosi* di Ovidio. Vorrei che tutto ciò che scrivo derivasse dall'uno o dall'altro, o da entrambi»¹. Così dichiara Italo Calvino, in un'intervista rilasciata alla metà degli anni Ottanta, coeva, dunque, ai suoi *Six memos for the next millennium*, solcati da continue citazioni dei due capolavori della classicità latina, tanto occorrenti da accamparsi come vere e proprie insegne del quadro argomentativo a cui lo scrittore ligure consegna quelle che saranno poi divulgate con il titolo *Lezioni americane*. Senza contare che di queste ultime i due poemi funzionano anche da cornice se si pone mente al fatto che il punto di avvio della prima lezione, dedicata alla *Leggerezza*, è costituito dalle *Metamorfosi* ovidiane, seguite quasi a ruota dal *De rerum natura*, e la lezione conclusiva, incentrata sul tema della *Molteplicità*, è suggellata proprio da quel binomio. Come è noto al Calvino di quella stagione interessa comunicare l'urgenza di recepire lo statuto operativo delle scienze della natura, al fine di smuovere le cristallizzate misure per-

¹ *I quaderni degli esercizi. Intervista di Paul Fourier a Italo Calvino*, in *Italo Calvino Newyorkese*, cur. A. Botta – D. Scarpa, Cava de' Tirreni 2002, p. 17. Più in generale sulla presenza degli autori della classicità latina in Calvino mi permetto di rinviare a A. Saccone, «La continuità e la mobilità del tutto»: Calvino e gli 'scienziati' della letteratura latina, in *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, cur. A. De Vivo, R. Perrelli, Amsterdam 2014, pp. 453-474, rifluito ora in A. Saccone, «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma 2019, pp. 210-242.

cettive e affabulatorie di un discorso letterario attardato, sterilmente umanistico. Il sapere scientifico è additato come imprescindibile modello inventivo, capace di rilanciare e riprospettare le risorse intellettuali (ma anche espressive) della letteratura. Calvino aggiunge, tuttavia, che la forza attrattiva della scienza è amplificata dal fatto che «potrebbe riannodarsi a un filo molto antico nella storia della poesia»². Quel filo riconduce al *De rerum natura*, «la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero»³, ma anche alle *Metamorfosi*, «poema enciclopedico», in cui, annota Calvino, «tutto può trasformarsi in nuove forme; anche per Ovidio la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo; anche per Ovidio c'è una parità essenziale tra tutto ciò che esiste, contro ogni gerarchia di poteri e di valori»⁴. Le favole di Ovidio sono animate dal principio della trasformazione, dalla «continuità del passaggio da una forma all'altra»⁵. Lo sa bene il Calvino raccoglitore, traduttore e curatore delle *Fiabe italiane*, in cui, per ricorrere ai termini di Lavagetto, «un mondo apparentemente chiuso si moltiplica in un numero infinito di mondi possibili»⁶.

Ma torniamo alla leggerezza e al ruolo che sul suo scenario Calvino fa svolgere ad Ovidio. In primo piano è posto Perseo, che vola coi sandali alati, l'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa, non rivolgendo lo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Quella testa mozzata Perseo non l'abbandona ma la porta con sé, nascosta in un sacco,

² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cur. M. Barenghi, Milano 2001³, t. I, p. 636.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 637.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. Lavagetto, *Prefazione*, in Calvino, *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, Milano 2002², p. XLVII.

e diventa per lui un'arma invincibile contro i nemici, pietrificandoli e trasformandoli in statue di se stessi. La sua forza è sempre in un rifiuto della visione diretta (il lettore di Calvino non potrà non riandare alla celebre formula del «*pathos* della distanza» ideata felicemente per lui da Cases)⁷ ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere: realtà che egli porta con sé, come proprio fardello.

Per sottrarsi alla pesantezza del vivere, si dovrebbe volare come Perseo in un altro universo. Non si tratta di trovare rifugio in un'originaria ed irrazionale evanescenza, quanto di cambiare il modo di guardare e di percepire la realtà, di attivare una mobilità prospettica, una tensione morale e conoscitiva, sorretta da un forte e concreto senso del presente e del futuro, da un lucido attraversamento dell'accidentalità, anche la più orrorosa, dell'esistenza individuale e collettiva.

Calvino ricorda i versi delle *Metamorfosi* (4, 740-752), in cui Perseo, per non deteriorare la testa di Medusa, la pone a faccia in giù, sopra dei ramoscelli nati sott'acqua, da lui distesi su un morbido tappeto di foglie. Il passo è così commentato:

Mi sembra che la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma in qualche modo deteriorabile, fragile. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa⁸.

L'interpretazione di Calvino sembra offrire il fianco a chi ha puntato il dito sul carattere 'consolatorio', 'rassicurante', della sua scrittura, identificata come l'emblema del cosiddetto postmoderno,

⁷ C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»* (1958), in Id., *Patrie lettere*, Torino 1987², pp. 55-63.

⁸ Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 634.

luogo di neutralizzante addolcimento delle trasgressioni conflittuali del moderno e perciò figurazione di un rapporto con l'istituzione letteraria e con il movimento della storia nutrito di avvolgente, ammiccante accondiscendenza, in netta antitesi con il tragico, immediato cortocircuito di vita e opera inscenato dalle *performances* dell'«antagonista» Pasolini⁹. La rete concettuale ordita da Calvino, tuttavia, procede con consapevole accortezza, quasi a prevenire le riserve di una fidente edulcorazione che gli saranno mosse. A darne conferma è la digressione sullo «spaventoso mostro infernale», il «Lucifero, dalle ali di bitume che cala sulle capitali dell'Occidente»¹⁰ (p. 634), evocato da Montale nella lirica *Piccolo testamento*, e sul romanzo di Milan Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, uscito per la prima volta in Francia nel 1984, l'anno in cui Calvino si appresta ad allestire le sue *Lectures* per gli studenti nordamericani. Alla catastrofe prefigurata dal «bituminoso Lucifero», assimilabile alla «fragile Medusa di Ovidio» (p. 635), i versi montaliani contrappongono minuti oggetti quotidiani, simboli di una tenue ma pertinace resistenza. Per quanto riguarda l'opera di Kundera, essa indica «la vivacità e la mobilità dell'intelligenza» come le sole qualità capaci di allentare i nodi con cui ogni esistenza è avvolta dalla «fitta rete di costrizioni pubbliche e private»¹¹.

Non è trascurabile il fatto che anche l'opera di Ovidio, prima di essere consacrata nelle *Lezioni americane*, assieme a quella di Lucrezio, come prototipo della leggerezza, abbia incontrato un'assidua attenzione da parte del Calvino narratore e del Calvino saggista. Per quanto riguarda il primo aspetto non si può non risalire alle narrazioni cosmicomiche, apparse a metà degli anni Sessanta. Come è noto, il protagonista Qfwfq è un non personaggio, che ha la stessa età dell'universo, connotato da metamorfosi, camaleontico, ubiquo,

⁹ Su questo si veda C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino 1998.

¹⁰ Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 634.

¹¹ *Ibid.*, p. 635.

in grado di rappresentare ogni forma di esistenza, prima ancora che fosse apparsa l'esistenza stessa. Appare dal nulla, essere fatto di pura potenzialità, pronto a ricominciare sempre da capo. Tutte le storie cosmicomiche hanno origine da un evento di trasformazione cosmologica: quando la terra si distacca dalla terra, quando nasce la luce, quando la materia si espande nello spazio, con il *Big Bang*, quando nascono i colori, quando i primi vertebrati lasciano la vita acquatica per quella terrestre, quando si estinguono i dinosauri. La metamorfosi non è solo il tema, ma anche il meccanismo narrativo, che permette al protagonista narrante di dire la sua versione, di raccontare di sé, dei suoi familiari ed amici ad una platea invisibile, di trattenerli con le storie della sua vita lunga e varia come l'universo. Nel racconto *L'altra Euridice*, raccolto in *Tutte le cosmicomiche*, il mito della compagna di Orfeo, subisce una variazione rispetto alla storia narrata nel libro X delle *Metamorfosi*. Nel racconto calviniano Euridice è una creatura appartenente agli Inferi: da qui ella sente il canto di Orfeo e ne è catturata. Rapita e trascinata fuori dalla sua dimensione infera, si unisce al canto dello sconosciuto rapitore. Il ruolo ricoperto nel poema ovidiano da Orfeo è ora assunto da Plutone, che si spinge sulla terra alla ricerca infruttuosa di Euridice, smarrita, insieme alla melodia, nello strepitante rumore del mondo esterno. Gli inferi calviniani rovesciano l'immagine dal mito classico e sono presentati in una dimensione antipodica rispetto alla classica immagine degli Inferi e soprattutto ben più confortevole rispetto al mondo della superficie, il vero inferno. Per quanto riguarda il Calvino saggista è da menzionare la sua prefazione all'edizione einaudiana delle *Metamorfosi*, uscita alla fine degli anni Settanta. Calvino avvia il suo scritto, come è sua frequente modalità, con una citazione, in questo caso i versi d'apertura delle *Metamorfosi*:

C'è in alto nel cielo una via, che si vede quand'è sereno. Lattea si chiama, e spicca proprio per il suo candore. Di qui passano gli dèi per recarsi alla dimora del gran Tonante, alla reggia. A destra e a sinistra, con le porte aperte, sono gli atrii degli dèi nobili, sempre affollati. La plebe abita sparsa da altre parti. Gli dèi più potenti e illustri hanno

stabilito qui il loro domicilio, sul davanti («... *a fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates*»). Se l'espressione non sembrasse irriverente, oserei dire che questo luogo è il Palatino del grande cielo¹².

L'incipit certifica quelli che Calvino definisce «gli indistinti confini», che le *Metamorfosi* vogliono configurare tra la sfera degli dei celesti e l'esistenza dei mortali operanti sulla terra. In realtà tale compenetrazione, motivo dominante del poema ovidiano, «non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistenza, antropomorfe o meno»¹³: insomma non è che la conferma dell'appartenenza (già esposta da Lucrezio) di tutte le forme dell'universo, minerali, vegetali, animali, umane, ad una sostanza comune. Un avvicinamento che non si traduce in riduzione o ironia. Commenta Calvino:

[...] siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti. Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale¹⁴.

Come clamoroso esempio dell'indistinzione dei confini tra mondi diversi è menzionato l'episodio di Fetonte, che spinge la sua audacia fino a guidare, nel libro II, il carro del Sole:

Il Sole vi appare come spazio assoluto, geometria astratta e insieme come teatro d'un'avventura umana resa con tale precisione di dettagli da non farci perdere il filo neppure per un secondo, portando il coinvolgimento emotivo fino allo spasimo¹⁵.

¹² Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, in Id., *Saggi 1945-1985*, t. I cit., pp. 904-916, a p. 904.

¹³ *Ibid.*, p. 905.

¹⁴ *Ibid.*, p. 904.

¹⁵ *Ibid.*, p. 905.

La catastrofe su cui si chiude l'episodio sollecita Calvino all'esercizio del suo consueto ironico *understatement*. L'autore delle *Cosmicomiche* ricorda che quello di Fetonte «non è l'unico incidente della circolazione nelle *Metamorfosi*, in cui compare «un'altra uscita di strada ad alta velocità»¹⁶, quella di Ippolito nell'ultimo libro del poema. Per Calvino il mito ovidiano è il campo di tensione in cui dei-uomini-natura si scontrano e si bilanciano: la loro compenetrazione non è governata da un univoco criterio gerarchico ma da un intricato sistema di interrelazione in cui ogni livello può esercitare la sua influenza sugli altri. Talora, ad avviso di Calvino, gli stessi dei raccontano i miti di cui sono attori come paradigmi per ammonire i mortali. Altre volte i mortali adoperano quegli stessi miti per contrapporsi agli dei, come fanno le Pieridi (che conoscono una versione della scalata dei Giganti all'Olimpo vista dalla parte dei Giganti a cui le Muse rispondono con un'altra serie di miti che serve a rimettere in campo le ragioni dell'Olimpo: trasformeranno poi, per punizione, le Pieridi in gazzelle) o Aracne, che sfidando Minerva nell'arte del telaio, raffigura in un arazzo i libertinaggi degli dei (e sappiamo che anche la provocazione di Aracne è crudelmente punita). Ovidio, tiene a sottolinearlo con forza Calvino, non parteggia per nessuna delle due parti. Il grande campionario di miti che è l'intero poema vuole rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla forza delle immagini e dei significati della letteratura (sostenendo quest'argomentazione il commentatore novecentesco si identifica a pieno con il poeta latino) senza decidere – rispettando l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili:

Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che si affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata difesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto¹⁷.

¹⁶ *Ibid.*, p. 907.

¹⁷ *Ibid.*, p. 908.

A proposito di dei nuovi e stranieri, Calvino ricorda il caso, ampiamente illustrato nelle *Metamorfosi*, di Bacco-Dioniso, un dio scandalo, antitetico ad ogni modello di bellezza e virtù.

Ma se è ben attento a lasciar aperta ogni porta a dei passati presenti e futuri, indigeni e stranieri, Ovidio, chiosa con disincantata arguzia Calvino, sarà trasformato dal dio più prossimo ed esecutivo, Augusto, in un esule, in un abitante della lontananza, lui che voleva rendere tutto compresente e vicino.

Calvino si sofferma anche sulle modalità compositive delle *Metamorfosi*, in primo luogo sulla tecnica di moltiplicazione dello spazio interno all'opera che ad Ovidio proviene dall'Oriente dal romanzo alessandrino e che si esprime attraverso i racconti incastonati in altri racconti con un esito di gremito, di intricato. Non mi soffermo sui numerosi esempi. È, tuttavia, importante porre in evidenza che Calvino qualifichi le *Metamorfosi* come il «poema della rapidità», che è, com'è noto, un altro dei valori a cui sono intitolate le lezioni harvardiane. A connotare la composizione ovidiana, regolata dall'accumulazione (dalla molteplicità, potremmo postillare, andando con la mente a quello che viene detto nella conferenza omonima), è il continuo mutamento prospettico e ritmico:

[...] tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare. È il principio del cinematografo: ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento. *L'horror vacui* domina sia lo spazio che il tempo¹⁸.

L'esigenza di rapidità implica un effetto anche sul piano grammaticale, con un vistoso impiego di verbi coniugati al presente. Laddove Ovidio decide di diversificare il ritmo, la necessità di presentificare («tutto avviene sotto i nostri occhi, i fatti incalzano, ogni distanza è negata»)¹⁹ non è affidata ad un cambio dei tempi verbali,

¹⁸ *Ibid.*, pp. 910-911.

¹⁹ *Ibid.*, p. 911.

ma al passaggio dalla terza alla seconda persona, all'impiego del tu. Tale strategia comunicativa alimenta ulteriormente il principio della rapidità, che sollecita indubbiamente a realizzare esiti di «massima economia interna», sebbene la concomitante tecnica accumulatoria sembri inserire il poema ovidiano sotto il segno di un'irrefrenabile dispersione:

È l'economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto è più possibile i materiali delle vecchie²⁰.

Tutt'altro che irrilevante è il fatto che la rapidità (come la leggerezza) si coniughi all'esattezza (altra voce oggetto di circostanziata analisi del Calvino *lecturer*), per cui «il gesto di Ovidio è [...] di andare sempre più nel dettaglio, mai di sfumare nel vago»²¹. Per spiegare quell'interrelazione tra messa a fuoco del particolare e scelta del tragitto più veloce per narrare le trasformazioni sono citate alcune argomentazioni sulla tecnica ovidiana della metamorfosi tratte da un «saggio molto chiaro e persuasivo» di Jurij Ščeglov:

Tutte queste trasformazioni concernono proprio i fatti distintivi fisico-spaziali che Ovidio è solito isolare negli oggetti anche fuori della metamorfosi («pietra dura», «corpo lungo», «schiena incurvata»).... Grazie alla sua conoscenza delle proprietà delle cose, il poeta fa percorrere alla trasformazione la via più breve, poiché sa in anticipo che cosa l'uomo ha in comune col delfino, che cosa gli manca o che cosa ha in comune rispetto a esso. Il fatto essenziale è che grazie alla rappresentazione del mondo intero come un sistema di proprietà elementari, il processo della trasformazione – questo fenomeno inverosimile e fantastico – si riduce a una successione di processi assai semplici²².

Ma anche laddove non è esplicitamente tirato in ballo, lo studio del linguista e semiologo russo mi pare sia tenuto costantemente

²⁰ *Ibid.*, pp. 911-912.

²¹ *Ibid.*, p. 912.

²² *Ibid.*, p. 913.

presente nello scritto di cui sto discorrendo, e anche nelle pagine delle *Lezioni americane* dedicate a Ovidio.

Senza dubbio degno di interesse appare a Calvino il discorso di Ščeglov, che individua come argomento principe delle *Metamorfosi* la messa in mostra dell'universo nella sua interezza e unitarietà, della molteplicità e varietà delle esistenze che si svolgono al suo interno, per cui l'opera costituisce una sorta di enciclopedia della natura. Si può presumere, inoltre, senza che l'ipotesi appaia un azzardo interpretativo, che Calvino abbia pensato al viaggio che l'io narrante delle *Cosmicomiche*, il proteiforme Qfwfq, compie dall'informe verso l'origine del mondo e della vita, considerando, sulla scia di Ščeglov, il fatto che Ovidio comincia il suo racconto dal caos, dall'origine delle cose, delle prime fasi della storia animale ed umana, mettendo in scena di quella storia la metamorfosi come scansione ricorrente e fondamentale. Il futuro autore delle *Lezioni americane*, è più che probabile, avrà rimarcato il passo in cui si legge «Gli oggetti si trasformano a vicenda con tutta leggerezza [...]» e ancor più le seguenti notazioni:

Il principio secondo il quale si caratterizzano le cose nelle *Metamorfosi* ricorda l'esattezza di definizione della geometria e della fisica. Proprio da qui nasce l'effetto artistico dell'epiteto ovidiano. Si può paragonare il modo di pensare di Ovidio a quello di uno scienziato²³.

Dal modo ovidiano di descrivere e qualificare le cose non derivano valutazioni o rapporti emotivi, ma solo «proprietà oggettive»²⁴. A tal proposito è singolare (significativamente singolare) che la definizione della scrittura di Ovidio come proposta da Ščeglov, cioè come «modo di designare *oggettivamente* gli oggetti (animati e inanimati)» sia accostabile, per Calvino, al paradigma teorizzato e

²³ Ju. K. Ščeglov, *Alcuni lineamenti di struttura nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, trad. it. di A. Ivanov, «Lingua e stile», IV, 1969, p. 55.

²⁴ *Ibid.*

messo in atto dall'Alain Robbe-Grillet «più rigoroso e più freddo»²⁵, ispiratore dell'*école du regard*, sulle cui implicazioni antiumanistiche Calvino aveva riflettuto a più riprese, con giudizi alternanti di plauso e di forti critiche, nella stagione del «Menabò», in tandem con Vittorini. Ma l'importante, per Ščeglov (e per Calvino), è che il processo metamorfico ovidiano (per cui ogni cosa può assumere nuove forme) mira a segnare, contro ogni principio gerarchico, come in Lucrezio, l'unità, l'apparentamento, la parità fondamentale tra tutto ciò che esiste nell'universo, cose e esseri viventi. Circoscrivendo la sua opera tra «il racconto cosmologico del libro I e la professione di fede di Pitagora nell'ultimo», il poeta di Sulmona ha elaborato, suggerisce Calvino, una vera e propria «filosofia naturale, forse in concorrenza col lontanissimo Lucrezio»²⁶. Al pari dell'autore del *De rerum natura*, anche Ovidio, in quel «brulicare e aggrovigliarsi di vicende spesso simili e sempre diverse» in cui consistono i temi e le figurazioni delle *Metamorfosi*, «celebra la continuità e la mobilità del tutto»²⁷. La straordinaria capacità di Calvino di intrecciare una rete amplissima di analogie critiche lo porta ad affermare che il grottesco nero della ricetta dei filtri stregoneschi passerà pari pari nel *Macbeth*. Calvino conclude il suo saggio con una finissima argomentazione. Nel mettere in rilievo che le storie narrate nelle *Metamorfosi* possono assomigliarsi, mai ripetersi, afferma che non a caso la storia più straziante sia quella dello sfortunato amore della ninfa Eco, condannata a ripetere i suoni, per il giovane Narciso, condannato a sua volta a contemplare la propria immagine nello specchio acqueo. «Ovidio – così la chiusa dello scritto calviniano – attraversa correndo questa foresta di storie amorose tutte simili e tutte diverse, inseguito dalla voce di Eco che si ripercuote tra le rocce: “*Coeamus, coeamus coeamus!*”»²⁸.

²⁵ Calvino, *Ovidio e la contiguità universale* cit., p. 914.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 916.

Calvino ha modo di riportare Ovidio sulla scena dei suoi discorsi critici anche discorrendo di testi apparentemente eccentrici: è il caso di una recensione, risalente ai primi anni Ottanta, dedicata alla pubblicazione del *Codex Seraphinianus*, accostato alle *Metamorfosi*, per la fiducia che esso rivela nella «contiguità e permeabilità di ogni territorio dell'esistere»²⁹. Nell'universo-scrittura di Serafini «come certi animali assumono la forma d'altre specie che vivono nello stesso habitat, così gli esseri viventi sono contagiati dalle forme degli oggetti che li circondano»³⁰. Ma si veda anche un articolo consegnato al quotidiano «La Repubblica» alla vigilia della redazione delle *Lezioni americane* in cui, precisando la funzione di risarcimento, di ristabilimento di un'armonia perduta svolto nelle fiabe dal piangere, Calvino scrive: «Già nei miti classici la copiosità delle lacrime aveva questa funzione: Ovidio racconta storie di ninfe che piangono tanto da trasformarsi in fonti»³¹. E ancora si tenga a mente un altro coevo intervento sul libro *Amica ironia* in cui Calvino, elogiando la sagacia dell'autore (Guido Almansi) nel cogliere non solo «la congenialità dell'ironia subliminale» allo «spirito britannico»³², ma anche il suo lampeggiare «in guizzi intermittenti per tutta la letteratura mondiale», ne rimarca le citazioni dall'ovidiana *Ars amandi* (il riferimento è all'episodio di Pasifae e il toro). Da non trascurare infine la recensione dei due volumi intitolati *Notturmo italiano*, dedicati ai racconti fantastici dell'Ottocento e del Novecento, curati da Enrico Ghidetti, in cui Calvino, dopo aver passato in rassegna i racconti fantastici lì antologizzati, dominati dal tema della trasformazione, così conclude:

²⁹ Calvino, *L'enciclopedia d'un visionario*, in Id., *Saggi 1945-1985* cit., t. I, pp. 555-560, a p. 556.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Calvino, *Sette fische di lacrime* (1984), in Id., *Saggi 1945-1985* cit., t. II, p. 1667.

³² Calvino, «*Amica ironia*» di Guido Almansi (1984), in Id., *Saggi 1945-1985* cit., t. II, p. 1683.

Le *Metamorfosi* continuano la loro vita metamorfica nella letteratura d'oggi. Dico il libro d'Ovidio, fonte principale della letteratura italiana per molti secoli; accostandovi anche le altre *Metamorfosi*, il libro d'Apuleio, romanzo capostipite che non a caso ispirò Savinio e non a caso fu tradotto da Bontempelli³³.

È inutile che precisi che Savinio e Bontempelli sono raccolti nell'antologia recensita da Calvino.

Ma torniamo, per una telegrafica conclusione, alle *Lezioni americane*, a quel ricchissimo mosaico di riferimenti letterari attinti a tante letterature antiche e moderne con cui Calvino costruisce la trama delle conferenze destinate agli studenti d'oltreoceano. Ho detto che il primo autore evocato è appunto Ovidio, ma è anche l'ultimo. Nel discorso sulla *Molteplicità* si legge: «La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione»³⁴. Per Calvino la letteratura del presente è venuta facendosi carico dell'antica ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali, riproponendo, appunto, la scommessa che ambivano vincere i poeti-filosofi naturali dell'antichità, interessati ad esprimere, a raccontare la continuità delle forme, la ricchezza delle loro interrelazioni.

³³ Calvino, *Un'antologia di racconti neri* (1984), in Id., *Saggi 1945-1985* cit., t. II, p. 1695.

³⁴ Calvino, *Lezioni americane* cit., pp. 722-723.

Rossella Bonito Oliva

Metamorfosi e movimento: dal mito alla filosofia.

Hegel legge Ovidio

1. Si racconta che una copia de *Le Metamorfosi* di Ovidio fosse presente sulla scrivania di Hegel sin dagli anni giovanili. L'attenzione del filosofo per i testi antichi – greci e latini – filtrati dalla cultura medievale e rinascimentale rimane di fatto costante nella sua ricerca di una sintesi tra Antico e Moderno come terapia del disorientamento crescente del suo tempo.

La cosiddetta lunga e frastagliata *aetas Ovidiana*¹ sopravvive nell'universo simbolico cristiano e nella secolarizzazione del Moderno, la mitologia e la iconografia delle *metamorfosi* offrono insuperabili figure alla rappresentazione plastica delle alterne vicende del genere umano. Hegel come “storico pensante”² trova perciò in Ovidio, al di là della prova di grande poesia, un patrimonio culturale in senso largo con cui il Moderno e la filosofia come “il proprio tempo appreso nel pensiero” deve fare i conti.

L'uso che Ovidio fa del mito si presenta al filosofo come una sorta di genealogia poetica dell'umano in cui la trasfigurazione delle figure può funzionare da chiave di lettura del passaggio e dell'in-

¹ Cfr. L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, vol. II, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, p. 113.

² Il termine viene usato da Hegel nello scritto giovanile *La positività della religione cristiana* (cfr. Id., *Scritti teologici giovanili*, 2 voll., ed. it a cura di N. Vaccaro e E. Mirri, Napoli 1977, vol. I, pp. 233-331).

crocio tra Oriente e Occidente, scandisce il tempo che sottende la trasmissione delle religioni arcaiche al mondo tragico dei Greci per poi essere assimilato nella progressiva affermazione del diritto sulla religione nel mondo romano.³ Passaggi storici che hanno il loro sfondo nell'universo mitologico e una trasfigurazione estetica nella "divina commedia" dell'umano.⁴

È l'inizio di una nuova consapevolezza nel vivere comune, in cui il mondo mitico degli dei e del destino cede il passo alla "coscienza comica" che ha il suo rovescio nella coscienza infelice. Una trasformazione profonda della relazione con il divino in cui il sentimento del valore dell'opera dell'uomo non compensa il lutto per la "fuga degli dei dal mondo", per la perdita di un mondo che sopravvive come bisogno di un altrimenti, di un possibile che compensi le disavventure del mondo reale. Ricondotto all'umano lo spazio di virtù e colpe, di fortuna e disgrazia, di bene e male, l'interrogativo sul destino di questo vivente – l'uomo – da sempre non più naturale e non mai divino, cerca risposte nell'astrazione del diritto, riducendo il peso del divino già depotenziato nel corso del tempo⁵. Non è solo un trapassare di forme – una metamorfosi in senso proprio – ma

³ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it a cura di E. De Negri, 2 voll., Firenze 1972, qui vol. II, pp. 254-255.

⁴ Termine usato da Hegel nella "filosofia dello spirito" del 1803-1804 (cfr. Id., *Filosofia dello spirito jense*, ed. it. a cura di G. Cantillo, Roma-Bari 2004, p. 65).

⁵ L'universo mitico è oggetto di studio negli anni in cui vive Hegel. Molti sono i nomi che si potrebbero citare, ma fra tutti forse quello più vicino allo Hegel giovane è l'amico F. Schelling, ancora prima che desse alle stampe la sua *Filosofia della mitologia*. Rimandiamo qui alla riflessione di Ernst Cassirer sull'importanza di Schelling per "una filosofia della mitologia" o meglio per una lettura filosofica del mito come particolare forma di vita (cfr. Id., *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., tr. it. E. Arnauld, Firenze 1994, per l'argomento in questione qui vol. II "Il pensiero mitico").

il segno di un movimento nell'elaborazione del mito la cui densità simbolica accoglie l'eterno alternarsi delle vicende umane.⁶

Le *Metamorfosi* di Ovidio testimoniano il confluire del mondo mitico nella legge romana, danno figura alle resistenze del soggettivo nel cui inconscio esso resiste in altra forma: sotterraneamente il mito incide sulle disposizioni e sulle credenze degli individui, presta figure e storie ai simboli del nuovo mondo. Sincronicamente la sua efficacia simbolica attraversa il processo fattuale di quel tempo passato come dell'universale divenire del genere umano⁷.

Sarebbe complicato nello spazio di questo saggio richiamare le sollecitazioni che Hegel riceve nella rivalutazione dell'universo mitico, non più inessenziale testimonianza delle culture antiche, ma realtà capace di produrre effetti nella storia del genere umano sia pure dal lato soggettivo: un universo che fa da sfondo agli eventi, li condiziona, ne è un fattore di determinazione pur rimanendo sul confine tra dicibile e indicibile, tra conscio e inconscio.⁸ Nella traduzione poetica dei miti e nella storia che Ovidio narra nelle *Metamorfosi* prende forma l'intreccio tra ideale e fattuale, tra ripetizione dello "stesso" e divenire in cui le forme umane della vita interpretano l'intervallo tra animalità e naturalità dando vita al mondo specificamente umano. Le trasformazioni delle rappresentazioni mitiche in spazi e tempi diversi disegnano le costellazioni della relazione dell'uomo con il mondo e con il divino: convinzioni, certezze e credenze si coniugano con il sentimento del misterioso, del miracoloso e dell'imponderabile.

Nella riflessione hegeliana lo studio del mito si affianca alla lettura di Aristotele che riconosceva l'affinità tra filosofia e poesia: per strade diverse entrambe colgono nel particolare l'universale, nell'inessenziale l'essenziale senza sacrificare il divenire, lo leggono nella sua piena espansione attraverso la cifra del *logos*, nel senso più antico

⁶ Cfr. H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr.it. Bologna 1991.

⁷ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fen. cit.* vol. II, p. 256.

⁸ Cfr. Cassirer, *Il pensiero mitico*, cit., pp. 3 e ss.

del legare. Se Platone e Aristotele avevano già individuato il possibile legame tra arte e filosofia come rimedio alla “fragilità del bene”, facendo tesoro dell’esempio di Socrate, il poema ovidiano si affida al mito per ritrovare il *continuum* nell’articolarsi di forme diverse in culture differenti.

Il tragico del destino dell’eroe antico, perciò, si declina nelle metamorfosi ovidiane in una differente rappresentazione della ricerca eterna del bene in un che di oggettivo – la forma di vita – in cui si riflette il soggettivo – l’Io nella sua relazione al mondo. Se la mitologia romana più arcaica ha a che fare con una sorta di primitivismo,⁹ la sintesi cercata da Ovidio muove in direzione di un’elaborazione del mito che ha nella forma di vita umana la sua scaturigine e il suo sfondo. Il mito interpreta bisogni e aspettative degli individui, le metamorfosi degli dei, la storia della caduta dei Titani, l’umanizzazione dei loro sentimenti e delle loro vicende riflettono la relazione dell’uomo al mondo: la credenza fa del mito realtà effettiva (*Wirklichkeit*) non fantastica, ma decisiva nella storia dei popoli. La metamorfosi è la trasformazione di forme di vita tra persistenza di più antichi universi di significato e vissuti del cambiamento nella continuità della “seconda natura”, o meglio in un mondo creato dagli uomini per gli uomini.¹⁰ I corsi e i ricorsi, le ascese e le cadute di dei piccoli e grandi rappresentano fantasticamente la fine del politeismo, aprono ad una visione comica della vita che tuttavia lascia la coscienza in condizione di infelicità: svuota un mondo e smonta le

⁹ Cfr. Cassirer, *Il pensiero mitico*, cit., p. 226.

¹⁰ Anche su questo punto che sarà passaggio fondamentale della filosofia dello spirito soggettivo Hegel subisce l’influenza di Schelling che del rapporto tra mito e filosofia si occupa sin dal 1793. Significativo per quel che riguarda la vicinanza tra Hegel e Schelling è il *Systemprogramm* del 1796 non a caso attribuito nel tempo a Schelling, Hölderlin e Hegel in cui si parla di una “mitologia delle idee” capace di arrivare al cuore del popolo perchè la filosofia si renda comprensibile (cfr. *Die älteste Systemprogramm*, tr. it. *Il più antico programma sistematico dell’idealismo tedesco*, in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano 1987, pp. 165-166).

antiche certezze in nome dell'astrazione, della obbedienza alla legge, ispirata più che dal sentimento della "fragilità del bene", dal timore per il pericolo del male¹¹. Da questo punto di vista Ovidio è la testimonianza poetica, non arbitraria o fantastica, in cui lo "storico pensante" può rintracciare i vissuti che sottendono il lento evolversi di un mondo di significati.

Passaggi, trasformazioni che mettono all'opera immaginazione e riflessione a partire dal reiterato interrogativo di un vivente che oscilla e costruisce ponti dando forma alla mera vita, segnando con la propria impronta le vicende del mondo.¹² Alla fine la poesia è una forma di pensiero, o meglio, dal punto di vista hegeliano, il dischiudersi del sapere nella religione della bellezza, che con altre parole racconta l'interessante dell'umano: attraversa i tempi, prefigura e anticipa legando visibile e invisibile nella continua trasmutazione delle forme. La metamorfosi è la figura delle figure di un trapassare che esteticamente ispira la vita umana e ad un tempo di un permanere che eticamente dà profondità e coglie l'universale nelle singole figure.¹³

2. Uno scritto giovanile offre una prima testimonianza dell'interesse hegeliano per la combinazione tra trapassare e divenire nella configurazione di una totalità. Qui parla la voce di un viaggiatore/studioso che dilata la sua prospettiva dal paesaggio ai suoi elementi

¹¹ Si veda sul passaggio dall'antromorfismo gioioso dei Greci a quello melanconico dei Romani P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris 1994.

¹² Dal viaggio sulle Alpi svizzere al sistema maturo non muta l'idea hegeliana della relazione "pratica dell'uomo" con la natura che ne fa il "fine della natura", cfr. G.W.F. Hegel, *Filosofia della natura*, tr. it. a cura di V. Verra, Torino 2002, par. 245. L'opera dell'uomo come libertà inizia dalla natura interna ed esterna.

¹³ Si potrebbe adottare la formula "metamorfosi dell'immobilità", usata da Enrico Guglieminetti a proposito di Schelling al quale Hegel d'altra parte è debitore anche per quanto concerne la rivalutazione del mito, cfr. E. Guglieminetti, *Metamorfosi dell'immobilità*, Milano 2000.

e movimenti, dal territorio ai suoi abitanti nell'articolarsi delle forme della conoscenza in cui si riflette la forma umana della vita.¹⁴

Hegel intraprende il suo viaggio sulle Alpi bernesi nel 1796 sollecitato dalla lettura di un testo di Meiners. Predisposto allo straordinario spettacolo dei monti, non si emoziona per la maestosità delle montagne decantate da Meiners, ma rimane inquietamente incantato dalla forza delle cascate che aprono a una “nuova maniera di vedere”.¹⁵ La potenza delle acque, diversamente dalla staticità dei monti, gli restituisce il senso della potenza dinamica nel libero gioco di “ciò che sempre si dissolve e spilla per ogni dove non contratto in una sola massa, di ciò che eternamente si muove e agisce”.¹⁶ L'occhio non riuscirebbe a fissare il movimento, dovendo inseguire “ciò che è sempre e non è mai la stessa immagine”,¹⁷ se non fosse capace di intuire il *continuum* di quella mobilità perenne. Là dove solo “l'occhio dello spirito” raccoglie in immagine il precipitare della cascata, è il movimento impetuoso che costringe ad abbandonare una contemplazione statica rivelando la potenza del vedere più che la funzione fisiologica dell'organo. Non è l'innocenza della natura a determinare l'“attrazione” dello spettacolo, ma l'esperienza dello stare a guardare il movimento impetuoso senza smarrirsi, lo sperimentare la potenza elastica dell'immaginazione in grado di raccogliere in una figura la puntualità degli stimoli, d'intuire istantaneamente il nesso tra permanere dell'elemento acqua e il movimento della cascata. Si tratta evidentemente di una trasformazione, di una metamorfosi, di un passaggio di luogo, ma anche di stato, che è forza e coesione di elementi, legge e differenziazione. Solo l'occhio dell'uomo mette a fuoco e registra il movimento, che traduce l'im-

¹⁴ Cfr. G.W.F. Hegel, *Viaggio nelle Alpi bernesi*, (1796) tr. it. di G.A. De Toni, Bergamo 1990.

¹⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 34.

¹⁷ Ivi, p. 48.

pressione dinamica, altrimenti minacciata dall'erosione delle rocce, nel concetto del divenire.

Come l'occhio umano riesce a cogliere il *continuum* nel movimento delle acque della cascata, la memoria raccoglie e conserva i dati dell'esperienza per il lavoro dell'intelligenza e della mano dell'uomo. Egli rimane non a caso colpito allo stesso modo dalla capacità degli abitanti di quei luoghi impervi di coltivare e allevare, di alimentarsi, produrre e commerciare: una prima forma di prassi della ragione che combina e valorizza le risorse naturali lasciando emergere il *telos* che tutte le attraversa.¹⁸

3. Una traccia che trova conferma nella lettura de *Le Metamorfosi delle piante* di Goethe in cui viene offerto un modello di "interpretazione della natura" che va oltre il meccanicismo della scienza del tempo senza ricadere nell'astrattismo degli Stürmer.¹⁹ Si apre per Hegel una strada per una filosofia della natura come parte del sistema filosofico.²⁰

Ma proprio quest'interesse sistematico condurrà Hegel a valutare il limite dell'uso della figura della metamorfosi rispetto al pensiero della vita come "identità della identità e della non-identità", nel punto di saldatura tra l'oggettivo, oggetto della scienza, e il soggettivo della conoscenza, oltrepassando la prospettiva goethiana²¹.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *passim*.

¹⁹ Cfr. V. Verra, "Dialettica contro metamorfosi" in Id. *Su Hegel*, Il Mulino Bologna 2007, pp. 83-95 e L. Illitterati, *Natura e ragione. Sullo sviluppo dell'idea di natura in Hegel*, Trento 1995, in part. pp. 329 e ss.

²⁰ Hegel concorda con le osservazioni di Schelling nelle "Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre" cfr. F. Schelling, *Allgemeine Übersicht (1797-1798)* in Id. *Werke* 1,4 hrsg. von W.G. Jacobs u. W. Schieche, mtw. v. H. Buchner, Fromann Holzboog, Stuttgart-Bad-Connstatt 1988.

²¹ Hegel riconosce nella metamorfosi lo stesso limite della soggettività vegetale rispetto al movimento della vita, cfr. su questo L. Illitterati, *op.cit.*, pp. 346-355, rivelando in questo una distanza da Schelling che rico-

Nelle successive elaborazioni di “una filosofia della natura” la figura della metamorfosi viene circoscritta, infatti, al mondo vegetale in cui il processo vitale appare regolato ancora da una finalità esterna, al di qua di una vera soggettività vivente. Nel mondo degli organismi animali, invece, si afferma la finalità interna che regge la relazione dinamica delle parti nel tutto, secondo la circolarità compiuta della soggettività che regola la relazione tra organi e movimento vitale, esemplare e specie. In questa progressione pensabile dalla filosofia della natura come tutto, solo la dialettica coglie la specificazione delle forme nel movimento all'interno della totalità. L'insieme sistematico si snoda nel passaggio dal meccanicismo al finalismo: “la pazienza del concetto” mette a fuoco il progressivo passaggio dalla finalità esterna alla finalità interna della vita, dalle forme più elementari della soggettività vegetale alla soggettività organica animale fino all'uomo. La ragione dialettica coglie nell'empirico il permanere nel divenire, l'in-finito nel finito.

In questa prospettiva in Ovidio e nella sua forza poetica la “metamorfosi” diventa l'immagine poetica del legame messo in gioco nella relazione dell'uomo con il mondo: tra corsi e ricorsi, tra eventi e narrazioni nell'orizzonte più ampio che abbraccia uomo e mondo, contingente ed eterno. Teoria e prassi dalle forme più elementari del mito alle forme più alte della conoscenza producono successive determinazioni in cui ne va della natura come dello spirito.

Si rende necessario allargare secondo Hegel lo sguardo verso il trapassare delle forme nel *continuum* costruito attraverso la narrazione, di Ovidio più che del Goethe naturalista, che connette cosmogonia, antropologia e storia. Il passo ulteriore affidato alla filosofia è l'attraversamento del punto di confine tra *metà* e *dia*, tra cambiamento e superamento, nel passaggio da metamorfosi, che è figura dell'arte, ad attraversamento, che è del concetto.

nosce la legge della metamorfosi valida anche al di là della filosofia della natura.

Vi è una singolare assonanza con l'interesse hegeliano nell'apertura del poema di Ovidio: "la sua mente lo sprona a cantare forme di corpi che si mutano in corpi nuovi", quelli che ogni volta fanno della confusa materia "un'immensa sfera ben equilibrata in ogni parte" fino a ricevere figura "prima ignota" nell'uomo.²² La linea del tempo della nascita si allunga sul multiforme per culminare nella figura delle figure, nell'umano.²³

4. Le *Metamorfosi* di Ovidio attingono liberamente dal repertorio della mitologia che le precedono, ne sono quasi un riattraversamento poetico, in esse la filosofia può trovare una riserva di immagini per una "nuova mitologia" in grado di rappresentare la relazione, la tensione all'ideale nelle inquietudini delle vicende umane che dia respiro e vita alla forma di vita del proprio tempo. Per Hegel nel Moderno solo la filosofia può dare voce ad un nuovo universo simbolico ispirato alla cifra morale, sconosciuta agli Antichi.²⁴ Nel *Systemprogramm* del 1797 il filosofo si augura che la filosofia sia in grado di "costruire un mondo per un'essenza morale".

E l'uso del mito ne *Le Metamorfosi* è anche la rappresentazione di una trasformazione dell'ideale della cultura in quanto progressiva educazione dell'uomo alla legge a cui la poesia restituisce la dimensione universale. Storie nell'unica trama di una storia in cui l'intreccio scioglie la verticalità del tempo lineare, mescola figure e interrompe il suo ritmo all'interno di un disegno in cui la linea dell'eterno conflitto tra legge e natura, tra divino e animale attraversa le eterne vicende di dei e uomini piccoli e grandi. Metamorfosi è il nome per il continuo capovolgimento del destino umano, la sua

²² Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, ed. it. a cura di E. Oddone e F. Maspero, 2 voll., Milano 1993, Libro I, p. 35.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Sia consentito rinviare alle mie riflessioni "Oltre il destino al di là della consolazione" in *L'individuo moderno e la nuova comunità. Ricerche sul significato della libertà soggettiva in Hegel*, Napoli 2000, pp. 145-170.

rappresentazione mitica animata da un universo simbolico e mantenuta in vita dalle credenze soggettive.

Lo “storico pensante” all’opera nello *Spirito del Cristianesimo e il suo destino* preferisce Ovidio alle fonti ebraico-cristiane per ricostruire la genesi del mondo umano. Miti diversi per la memoria di un evento terribile che determinano culture diverse nell’unico interrogativo che spinge in avanti la conoscenza attraverso l’esperienza.

Al racconto biblico di Noé e Nimrod che sottomettono le potenze naturali, Hegel contrappone il mito ovidiano di Deucalione e Pirra. La scena è il diluvio universale, evento estremo di ostilità della natura e di successiva ricomposizione del rapporto tra uomo e natura.²⁵ Se nella narrazione biblica le figure di Noè e Nimrod incarnano il conflitto, Deucalione e Pirra cercano la riconciliazione tra uomo e natura come nuovo inizio dopo il disastro. Una coppia che nell’immutata devozione agli dei e nell’amore trovano le ragioni per ricostruire un’alleanza con le potenze naturali attraverso il legame con il divino assumendo il limite dell’umano rispetto a quanto lo sovrasta, lo oltrepassa. Quelle figure incarnano la fiducia nella pace, il sentimento del legame inscindibile con la natura nella consapevolezza che conflitto e scissione mettono in pericolo la vita umana. Sono le pietre a generare miracolosamente nuovi nati nella rinnovata alleanza, quel che resta dal diluvio ad animare la nuova comunità che lega vita a vita, la natura all’uomo, l’uomo a Dio.²⁶ Il racconto ovidiano della riconciliazione dopo il diluvio indica un’altra possibilità – quella dell’amore e della rinascita – rispetto a quello assolutizzato dalla religione della scissione che percorre il tempo del Moderno.

Un richiamo che, come molti altri, ritornano negli scritti di “estetica”. L’arte è una forma di sapere in cui il tutto si rivela nel

²⁵ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lo spirito del Cristianesimo e il suo destino* in *Scritti teologici giovanili*. cit. qui vol. II, p. 353.

²⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, intr. di S. Givone, 2 voll., Torino 1997, qui vol. I p. 445.

divenire e il divenire confluisce nell'uno attraverso il susseguirsi delle narrazioni mitiche. In gioco è comunque la rappresentazione dell'origine che orienta la percezione del passato e la proiezione nel futuro illuminando e rivelando il necessario nel contingente, il farsi in-finito del finito nella conoscenza della trama razionale del reale. Immaginare un inizio come inimicizia e discordia proietta una luce inquietante sulla storia del genere umano e allontana la filosofia dal suo compito: "pensare la vita".

5. Quando Ovidio inanella storie di Titani, dei, dee e uomini, scolpisce figure di uomini segnati e de-formati dalla colpa, incapaci di trovare una misura per la loro *hybris*, drammatiche più che tragiche, stigma di un individuale che ha dismesso gli abiti dell'eroico e sconta il tono dolente della "coscienza infelice".²⁷ Il poeta crea sculture che si sgretolano dall'interno nella degradazione della bellezza nella colpa: successione di immagini come segnavia di percorsi che si intrecciano come bene e male, virtù e vizio nella vicenda umana.

La poesia di Ovidio non raggiunge la grandezza dei poemi omerici quando ripercorre le vicende dell'Iliade e dell'Odissea. Non ha la sensibilità per restituire quel mondo e la sua fantasia, come la sua poesia, non può ricreare quel passato che risponde all'universo simbolico di un altro tempo, di altri luoghi.²⁸ La metamorfosi non è soltanto la trasformazione dell'umano nell'animalesco, presente nella mitologia e nella tragedia greca, ma la testimonianza di una nuova coscienza della irreversibilità della pena: la ferita lasciata dalla colpa sul corpo per l'azione più che per il fatto.²⁹ La perdita di valore è "una forma di degradazione dell'umano", la punizione "di una

²⁷ Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia.*, qui vol. II, pp. 246-252.

²⁸ Come Platone, Hegel riconosce alla poesia di Omero qualcosa di più della semplice espressione artistica, è un mondo dell'arcaico più arcaico, cfr. Hegel, *Estetica.*, cit. pp. 444-445.

²⁹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, tr. it. a cura di G. Marini, Roma-Bari 1999, par. 118 Z.: "L'autocoscienza eroica [...] non ha ancora proceduto [...] alla riflessione sulla differenza tra fatto e azione, tra l'avvenimento esteriore e il proponimento vi è il sapere delle circostanze".

colpa più o meno grave o di un crimine mostruoso, come esistenza di ciò che non è divino, di ciò che è infelice, e come forma dolorosa in cui l'umano non può più conservarsi".³⁰ Ovidio dà corpo animato alle colpe più che significato ai colpevoli, quasi a segnalare l'indomabilità della vita in una legge ancora estranea al sentimento del valore dell'individuo. Un fato in cui ogni volta inizia una storia e una storia che nel divenire di figure e popoli non lascia spazio alla consolazione per la "perdita del divino".

La conseguenza è l'infelicità connaturata ad una "natura incompleta" e sempre sul confine tra eternità e tempo. Questo il punto di transizione dall'epos eroico alla commedia dell'umano che non per questo è meno seria. Senza destino, senza l'imponderabile configgere di dei e dee, grandi e piccoli, si scatena la lotta interna all'uomo tra legge e desiderio, emerge l'asimmetria tra corso del mondo e volontà dei singoli.

Ovidio tuttavia non conferisce apparentemente al suo poema uno scopo morale, ma adatta il mito alla narrazione del suo presente cogliendo il nucleo del disagio del trapasso dell'*aetas augustea*. Se la ricaduta dell'uomo nella natura non ha nulla a che fare con il "peccato originale", *Le Metamorfosi* traducono nella prospettiva romana della legge la ricerca etica della misura. Quella che Aristotele riconosceva come specifica capacità dell'uomo di mantenersi nell'intervallo tra due negazioni – né dio, né bestia. La mostruosità dell'infrazione del limite dell'umano si riflette nell'opera di Ovidio nella plastica repellenza di animali fantastici, metafore di quanto l'umano sempre potrebbe diventare nel violare la legge della pietà parentale.

Non è più la mancanza della fama immortale nella *polis* il prezzo della colpa, ma la pena inflitta dalla legge come interdizione al diritto alla felicità. Una legge non ancora interiorizzata, ma principio d'ordine efficace nella vita comune: il diritto non dà luogo alla felicità, ma dischiude al dovere come interiorizzazione della legge. Forse è proprio l'esperienza personale a indurre Ovidio a cogliere la

³⁰ Hegel, *Estetica.*, cit. Vol. I, p. 505.

necessità di una soggettivazione della legge nel mondo inaugurato dalla *lex augustea*.³¹ L'universo simbolico messo in scena da Ovidio ricorda il magma su cui quella legge deve avere ragione contro la persistenza del passato universo simbolico, contro la resistenza alla nuova nascita, in nome della nuova cultura del diritto.

Significative sono le figure che Hegel preferisce nel repertorio delle "metamorfosi". La storia di Licaone, all'origine del decadimento dell'umano, quella di Progne, vittima e carnefice, come chi ha osato sfidare la *pietas* familiare, o quella delle Pieridi che denigrano la viltà degli dei nella contesa contro le Muse che decantano l'opera di Cerere, dea dell'agricoltura e delle leggi.³² Le Muse come Cerere, dea dell'agricoltura, sostegno degli uomini e devote al divino contro le Pieridi che denigrando gli dei svisiscono la natura stessa dell'uomo. Legge divina e legge umana portate al conflitto nella rottura della "bella eticità" che ha nella figura di Antigone la sua tragica protagonista si trasferiscono nell'antagonismo tra legge della notte e legge del giorno, tentazione del male e culto della virtù.³³

Rimane la storia come registro di lacrime e sangue in cui periscono e soccombono camerieri e condottieri, persino Cesare, reso immortale dalla sua progenie più che dalle sue imprese. Anche a Cesare quando "ha finito il tempo della vita terrena" non rimarrà che il mondo dei morti sia pure trasferito nel cielo degli dei. Un eroe che neanche gli dei potranno salvare dalla morte, immortale solo grazie alla sua progenie.³⁴ Questa la fine dell'opera del poeta che ha saputo narrare e dar figura a ciò che dell'umano permane tra natura e grandezza, tra innocenza e colpa, tra origine e storia.³⁵ Questa

³¹ Cfr. Quignard, *Le sexe* cit., pp. 74-106.

³² Publio Ovidio Nasone *Le Metamorfosi*, le storie ricorrono nel testo nel Libro I, VI e V.

³³ Cfr. Hegel, *Fenomenologia* cit, vol. II, pp. 7 e ss.

³⁴ Ivi, Libro XV, pp. 845-847.

³⁵ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, ed. it. Bologna 1985.

l'opera che Hegel conserva sulla sua scrivania da lavoro e non sul comodino accanto al letto.

Testimonianza del possibile convergere dell'occhio del poeta con quello del filosofo dinanzi all'enigma della dismisura che nessuna legge o virtù sono riuscite a sconfiggere. Quale è l'interesse del filosofo per il poeta, cosa rimane della fatica per il poeta?

Ovidio usa un *topos* retorico per la chiusa del suo poema, invocando eternità per i suoi versi che “né l'ira di Giove, né il ferro, né la vetustà che distrugge, potranno annientare”, e se i suoi versi conservano un poco di vero egli stesso rimarrà immortale per i secoli. Immortale rimane Ovidio per la bellezza dei suoi versi, ma immortale rimane il suo poema per la testimonianza di quel “senza tempo” che si ripete nel divenire dell'umano.

Cosa cerca o trova Hegel nell'immortale fatica di Ovidio?

Forse una verità che richiede un altro linguaggio, un'altra comunicazione ma ha a che fare sempre con la fenomenologia dell'umano. Alla filosofia è affidato il compito di creare una nuova mitologia, secondo le parole di un Hegel, in cammino verso il sistema, di trovare la via verso il sapere assoluto, per il filosofo maturo. Il focus rimane il legame tra tempo ed eterno che è pienezza del tempo, in cui natura e spirito disegnano una spirale che si riavvolge continuamente. L'itinerario passa ogni volta dalla religione della bellezza alla “rivelazione del profondo” come commemorazione e calvario, sapere e storia, in cui lo spirito spogliato del suo universo simbolico rischia sempre “l'inerte solitudine”.³⁶ Lo spirito “cade nel tempo”, quello dei miti e quello della storia dei fatti, e la filosofia può levarsi in volo solo alla fine del giorno, accontentandosi del grigio “regno delle ombre” e consapevole che esse non sarebbero senza il variegato universo della creazione.³⁷

³⁶ Cfr. Hegel, *Fenomenologia*. cit. vol. II, p. 305.

³⁷ Cfr. G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, tr. it. di A. Moni riv. da C. Cesa, con intr. di L. Lugarini, Roma-Bari 1974, 3 voll. qui vol. I, p. 41: contenuto della scienza è “esposizione di Dio, com'egli è nella sua eterna essenza prima della creazione della natura e dello spirito finito” e più

Forse Hegel non ha osato invocare l'immortalità per la "sua" filosofia, per alcuni ha pensato una "fine della storia" che ha trovato proprio lui come giudice della sentenza finale. Ma in maniera più banale Hegel ha pensato ad una metamorfosi della filosofia nel sapere assoluto come Ovidio ad una poesia universale in quanto sintesi dello spirito poetico di ogni tempo: hanno entrambi sperato che le loro opere li rendessero immortali, hanno dato immagini e concetti per metamorfosi dell'identico nel divenire. In forma poetica e in forma filosofica al di fuori del loro tempo e oltre le loro intenzioni hanno colto il significato della differenza nella ripetizione e della ripetizione nella differenza: l'eterno avvicinarsi delle epoche attraverso l'incerta vicenda dell'umano nel doppio registro della storia dei fatti e della magia del simbolico.

avanti afferma (p. 53): "Il sistema della logica è il regno delle ombre, il mondo delle semplici essenzialità, libero da ogni concrezione sensibile".

Claudia Cieri Via

Hybris e Sacrificio.

Aby Warburg e le Metamorfosi di Ovidio in immagine

La dialettica fra *Hybris* e Sacrificio, uno dei temi più caratterizzanti i miti narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi*, informa le ultime ricerche di Aby Warburg alla fine degli anni Venti del Novecento. Lo studioso di Amburgo, che aveva eletto a fondamento della sua ricerca la sopravvivenza dell'Antico (*Nachleben der Antike*), trova nelle *Metamorfosi* di Ovidio una fonte di ricerca fondamentale per il valore originario dei miti, come «preconiazioni anticheggianti» di concetti fondamentali che costituiscono «le radici del linguaggio mimico del primitivismo appassionato»¹.

L'interesse di Aby Warburg per le *Metamorfosi* di Ovidio in particolare, è testimoniato da una conferenza tenuta da Karl Reinhardt alla Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, il 24 Ottobre 1924. L'occasione segnava il ritorno al lavoro di Aby Warburg, dopo il ricovero nella clinica Bellevue a Kreuzlingen.

Dopo due anni, nell'autunno del 1926, fu ancora Aby Warburg ad invitare Max Ditmar Henkel, curatore del Gabinetto delle stam-

¹ Warburg Institute Archive, (d'ora in poi WIA), Aby Warburg, *Ovid Austellung*, III, 97.2, par. A, 1927; cfr. C. Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in C. Cieri Via - P. Montani, *Lo Sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, cur. B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 305-343.

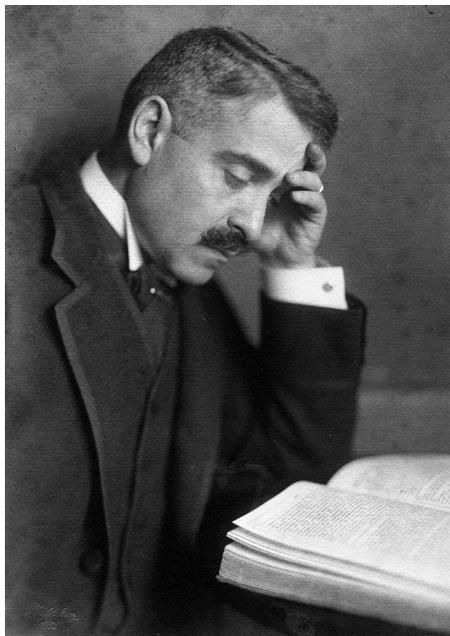


Fig. 1. Aby Warburg, London, Warburg Archive

pe di Amsterdam, a tenere una conferenza sulle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio².

Subito dopo, il 2 dicembre del 1926, Aby Warburg comunicava in una lettera a Leo Ulrich, di voler organizzare un'esposizione sulle *Metamorfosi* di Ovidio nella sala ovale della nuova Biblioteca ad Amburgo, in Heiligestrasse, 116, che venne allestita dal 29 gennaio al 6 Febbraio del 1927 (fig. 1)³.

² Il testo della conferenza del 1926 ampliato venne pubblicato col titolo: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV. XVI. Jahrhundert* nei *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-27*, cur. F. Saxl, Leipzig-Berlin 1930, pp. 58-144, tavv.I-XLV.

³ WIA, General Correspondence (d'ora in poi GC), Lettera di Aby Warburg a Leo Ulrich del Dicembre del 1926: «Wir hoffen, bei dieser

Negli appunti conservati attualmente al *Warburg Archive* di Londra, emerge l'intenzionalità programmatica dello studioso che si focalizzava sulla grande tematica della migrazione culturale dei miti antichi, in termini spazio-temporali, attraverso le immagini.

«La questione dell'influsso dell'Antico – scriveva lo studioso nei suoi appunti per la esposizione – ha portato nel corso del tempo naturalmente ad esaminare i veicoli principali tramite i quali il mondo degli antichi penetra nel mondo europeo. La principale agenzia di scambio per gli dei viaggianti fu per secoli evidentemente nelle mani dell'affermata ditta Publio Ovidio Naso e dei suoi epigoni»⁴.

L'allestimento di cinque tavole di legno rivestite in tela nera appoggiate alla libreria, che gira intorno alla sala ovale della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, permetteva di mostrare al pubblico il progetto dello studioso che si articolava per temi attraverso le immagini. Ma rispetto alla conferenza di Henkel, dedicata appunto alle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio fra il XVI e il XVIII secolo, Aby Warburg prospettava nell'occasione un ampliamento dei suoi interessi e del cosiddetto *Warburgkreis*, nel rapporto fra testi ed immagini, pur accordando ai libri un ruolo significativo per «una storia dell'arte universale orientata come scienza storica dello spirito» e aggiunge: «un metodo affidabile di osservazione artistica, per quanto riguarda la scienza della cultura e della storia evolutiva è possibile soltanto attraverso la giustapposizione e la compenetrazione della parola e dell'elemento figurativo»⁵.

Nei cinque pannelli sui miti ovidiani esposti alla mostra – come è documentato dalle fotografie conservate nel *Warburg Archive* a Londra (fig. 2)⁶ – i libri illustrati, provenienti dalle maggiori biblioteche delle città europee – da Venezia a Parigi, da Francoforte a Colonia,

Gelegenheit eine Ausstellung von Ovid-drucken im dem grossen Saals unseres Gebäudes veranstalten zu können».

⁴ WIA, *Ovid Ausstellung* 1927, III. 97. 27.2.1, par.A.

⁵ WIA, *Ovid Ausstellung* 1927, III. 97. par.5.

⁶ WIA, *Ovid Ausstellung* 1927, III. 97.3.



Fig. 2. Ovid Ausstellung, Hamburg, Warburg Haus, KWB

da Amsterdam a Vienna, come si evince dall'elenco conservato fra i documenti d'Archivio e dagli esemplari presenti ancora oggi nella Biblioteca del *Warburg Institute* a Londra – sono affissi con cordicelle nella parte bassa delle tavole, aperti sulle illustrazioni mitologiche pertinenti alla tematica della tavola stessa, disposte in una sequenza cronologico-temporale che segue l'andamento della scrittura da sinistra a destra, lo stesso criterio adottato per le serie di immagini. Queste infatti – diversamente da quanto avverrà per lo più nel *Bilderatlas Mnemosyne*, dove non è sempre evidente un'organizzazione spazio-temporale delle immagini⁷ – sono disposte seguendo un percorso che dal modello antico – «Dal sostrato originario della commozione dell'animo» – si snoda attraverso le immagini del Trecento

⁷ A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, cur. M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, ed. M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

e del Quattro/Cinquecento per arrivare alle forme cariche e potenziate delle opere barocche. Le *Metamorfosi* di Ovidio si trasformano nelle parole di Aby Warburg:

...in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica. La cosiddetta umanità primitiva richiamata in vita si esprime tentando di giungere all'esperienza oggettiva dei valori limite dell'espressione psichica e al tempo stesso desiderando mantenere la forma piena plasmata in questa sua stessa valenza di pulsione potenziata. Questa doppia esigenza stilistica a ben vedere contrapposta viene realizzata dall'antico nella graziosa dinamica dell'animo dei caratteri ovidiani i quali pur dando corpo nella gamma del linguaggio mimico alle condizioni più originarie del trasporto passionale nella vita erotica o culturale (inseguimento, rapimento, morte) fanno tuttavia riecheggiare anche un'autoconsapevolezza lirico-sentimentale (la danza sacrificale e il lamento funebre)⁸.

Sono infatti i miti ovidiani più significativi che interpretano i motivi a scandire il percorso concettuale che si snoda attraverso immagini fotografiche montate su pannelli disposti nella sala ellittica della *Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek*.

Le tavole sono dedicate ai temi della metamorfosi, vale a dire della trasformazione, dell'inseguimento, del rapimento, della morte, del sacrificio umano, della danza sacrificale e del lamento funebre, attraverso i miti di Atteone, di Apollo e Dafne, di Proserpina, di Orfeo, di Medea, di Meleagro e Alceste, come è indicato nei cartellini posti sopra alle tavole.

Dagli *Schemi* progettuali delle tavole, tracciati dallo stesso Aby Warburg, conservati oggi tra gli appunti sulla "*Ovid Ausstellung*" nell'Archivio londinese, emerge molto bene tale corrispondenza fra i miti e i motivi, fra le singole figure mitologiche, rappresentanti dei motivi, e i testi poetici, letterari, teatrali e musicali.

Ma per una più profonda comprensione del progetto warburgiano vorrei ricordare che negli stessi anni ad Amburgo, il filo-

⁸ WIA, *Ovid Ausstellung* 1927, III. 97. 27.2.1, par.B.



Fig. 3. Ovid Ausstellung, Tafel 1, *Verfolgung und Verwandlung*, Hamburg, Warburg Haus, KWB

sofo neo-kantiano, Ernst Cassirer dava alle stampe il suo secondo volume della *Filosofia delle forme simboliche* dedicato al *pensiero mitico*. Nell'Introduzione il filosofo esordiva:

La considerazione filosofica dei contenuti della coscienza mitica e i tentativi per comprenderli e interpretarli teoreticamente risalgono ai primi inizi della filosofia scientifica. Prima che agli altri campi della cultura, la filosofia si volge al mito e alle sue creazioni. Ciò si comprende dal punto di vista storico e sistematico, giacchè solo prendendo posizione di fronte al pensiero mitico, la filosofia giunge a cogliere con rigore il suo proprio concetto e ad avere chiara coscienza del suo proprio compito⁹.

Gli *Schemi* tracciati da Aby Warburg, come le tavole allestite nella sua Biblioteca, sembrano dunque informate al pensiero di Ernst

⁹ E. Cassirer, *La Filosofia delle forme simboliche*, 2 (1923), La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 3.



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, Roma, Galleria Borghese

Cassirer, che dedicherà il volume sul pensiero mitico proprio ad Aby Warburg, riconoscendone l'insegnamento: «alla ricerca di una forma interna del mito»¹⁰.

Ulteriore luce si aggiunge all'analisi delle tavole ancora attraverso le parole di Ernst Cassirer:

...tutte le forme dell'esistenza si presentano inizialmente come avvolte nel pensiero mitico e nella fantasia mitica... Le prime fasi del pensiero filosofico mantengono ancora per molto tempo una posizione intermedia e per così dire indecisa fra la concezione mitica e la concezione propriamente filosofica dell'origine delle cose. Nel concetto... di archè si esprime in modo chiaro e significativo questo duplice rapporto. Esso segna il confine tra mito e filosofia... esso rappresenta il punto di transizione e di indifferenza fra il concetto mitico di cominciamento e il concetto di principio¹¹.

Uno sguardo più mirato sulle tavole ci permette di cogliere alcuni aspetti delle scelte di Aby Warburg ai fini di un'interpretazione dei miti ovidiani, a partire dall'inseguimento/*Lauf*, alla seduzione/*Lockung*, resi magnificamente da Botticelli, nella messa in scena della dinamica che informa il mito di Zefiro e Clori ed esaltata da Bernini attraverso il caldo marmo della scultura di Apollo e Dafne (figg. 3-4)¹².

Atteone è un personaggio chiave della dialettica fra *Hybris* e *Sacrificium*, accusato di violazione dello spazio sacro di Diana e pertanto condannato al sacrificio e ad una morte per lacerazione del suo corpo, non prima di aver subito l'umiliazione della trasformazione e dunque della degradazione in animale, espressa magnificamente dalla poesia di Ovidio: «Me misero... non uscì nessuna voce, emise un gemito quella fu la sua voce e le lacrime scorsero giù per un volto

¹⁰ Cassirer, *La Filosofia delle forme simboliche* cit., p. XVIII.

¹¹ Cassirer, *La Filosofia delle forme simboliche* cit., pp. 3-4.

¹² *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, cur. K. Herrmann Fiore, Silvana Editoriale, Milano 1997.



Fig. 5. Tiziano Vecellio, *Morte di Atteone*, London, National Gallery

che non era più il suo. Gli restava soltanto la mente di un tempo, che fare?...» sono le parole inesprese di Atteone – commentate dal poeta – mentre si specchia su una superficie d'acqua, immagine simbolica dunque della drammatica metamorfosi, della *Verwandlung* (fig. 5)¹³.

Al rapimento, al *Raub* (fig. 6), dà corpo Proserpina¹⁴, nella violenza sessuale subita, rappresentata nel rilievo del sarcofago antico, conservato nei Musei Vaticani (fig. 7), un modello al quale si ispira Rubens nel

¹³ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1979, Libro III, vv. 201-204.

¹⁴ Ovidio, *Metamorfosi* cit., Libro V, vv. 390-409.



Fig. 6. Ovid Ausstellung, Tafel 2, *Raub (Proserpina)*, Hamburg, Warburg Haus, KWB

dipinto del Prado (fig. 8), e nell'estrema essenzializzazione della figura della giovane fanciulla, violentemente rapita, avvolta dalla luce espressiva di Rembrandt nel magnifico dipinto conservato nello Staatliche Museen di Berlino (fig. 9). Due aspetti questi ultimi che Aby Warburg rilevava come diverse espressioni dei pittori fiamminghi che dimostrano di comprendere i più elevati valori della capacità espressiva umana per l'impostazione drammatica che informa la cultura barocca e trova inoltre la sua magnifica declinazione nella forma teatrale, cui allude il frontespizio dell'edizione dell'opera di Jacob Struys, di quel dramma barocco sul quale rifletteva negli anni Venti del Novecento anche Walter Benjamin: «Nel Trauerspiel – scriveva Benjamin – il lutto evoca se stesso ma anche si redime. Questa tensione e soluzione del sentimento nella sua propria sfera è rappresentazione»¹⁵.

¹⁵ W. Benjamin, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiele und Tragoedie*, (1916), in *Gesammelte Schriften*, cur. R. Tieder, H. Schweppenhäuser, Sur-



Fig. 7. *Ratto di Proserpina*, sarcofago romano, frammento, 140-150 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue



Fig. 8. P. P. Rubens, *Rapimento di Proserpina*, 1636-1637, Madrid, Museo del Prado

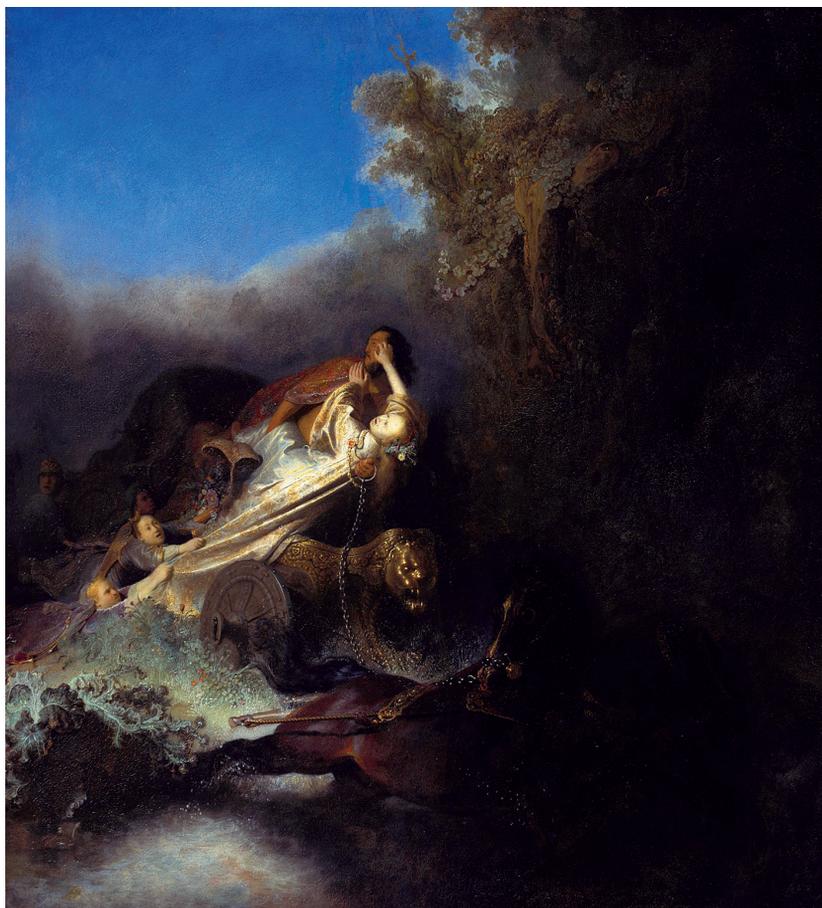


Fig. 9. Rembrandt, *Rapimento di Proserpina*, 1632, Berlin, Staatliche Museen

La tavola seguente infatti è dedicata alla *Opfertod* (fig. 10) alla morte sacrificale, che prende le forme di Orfeo attraverso le immagini dell'arte antica¹⁶. Le radici del linguaggio mimico del pri-

khamp, Frankfurt 1974-1989, II, 1, pp. 137-140. W. Benjamin., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, cur. G. Agamben, Torino 1982.

¹⁶ Ovidio, *Metamorfosi* cit., Libro XI, vv. 1-44.



Fig. 10. Ovid Ausstellung, Tafel 3, *Opfertod (Orpheus)*, Hamburg, Warburg Haus, KWB

mitivismo espressivo si vanno poi progressivamente caricando di intensità fino ad arrivare al potente disegno di Albrecht Dürer alla Kunsthalle di Amburgo (fig. 11) definito da Aby Warburg: «un magazzino dell'energia dell'artista, come una membrana di psicologica espressione» e al quale aveva dedicato un saggio nel 1905, *Dürer e l'antichità italiana*.

Lo studio di Warburg stava dunque a dimostrare che la Morte di Orfeo non era solamente: «...un tema di atelier d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana»¹⁷. Le immagini del disegno di Dürer, «superlativi schiettamente antichi

¹⁷ A. Warburg, *Albrecht Dürer e l'antichità italiana*, in *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1987 (1966), p. 196.



Fig. 11. Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, Hamburg, Kunsthalle

del linguaggio» (*Superlative der Gebärdensprache*) venivano dunque ad esprimere la potenza drammatica della rappresentazione di Orfeo ucciso dalle Menadi, per la quale per la prima volta Warburg usa il termine-concettuale di *'Pathosformel* all'antica'.

Qui le figure di menadi che volteggiano in preda ad un furore orgiastico intorno ad Orfeo nelle immagini antiche e rinascimentali, mettono in atto una danza rituale, *dionisiaca* d'importazione asiatica ossessionata dal suono dell'aulos; una danza estatica fino ai limiti convulsivi e patogeni dei primitivi e dei barbari, come afferma Euripide nelle *Baccanti*. Scrive Ovidio in apertura dell'XI libro delle

Metamorfosi: «Lo ammazzarono, sacrileghe e da quella bocca ascoltata perfino dai sassi e compresa dalle bestie commosse ... l'anima si disperse, con l'ultimo respiro nel vento»¹⁸.

Il lamento di Orfeo, scrive Warburg nei suoi appunti del 1924 è: «il lamento nei confronti del destino e della morte (...) il suono orfico primordiale è lamento per i morti e speranza per rivedersi. Il mito di Orfeo racchiude, con le sue speranze e il suo annientamento, l'intero ciclo dei sentimenti umani impotenti rispetto al destino»¹⁹, trovando accenti lirici attraverso l'introduzione di Euridice e il tema musicale riecheggiato sui frontespizi della *Favola di Orfeo* di Monteverdi e l'*Euridice* di Rinuccini. «Nelle liriche ovidiane – scriveva in proposito Aby Warburg nelle sue note sulla Ovid Ausstellung – vi è l'aria di Orfeo come pezzo teatrale eroico ed Orfeo, il cantante d'Opera, che con la sua lira lamenta Euridice perduta per sempre; questi non sono che i rami ampiamente divaricati e divergenti che partono entrambi dal tronco ovidiano»²⁰.

¹⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, cit. Libro XI, vv. 41-43. Sul rapporto fra Euridice/ombra emergente dagli Inferi e l'esigenza di Orfeo di girarsi a guardarla, fra *psychè* e *èidolon* cfr. M. Bettini, *C'era una volta il mito*, Sellerio, Palermo 2007, pp. 145-147. Sugli aspetti musicali e letterari del mito cfr. B. Guthmüller, *La historia de Orfeo. Modelli e tecniche narrative*, in Id., *Mito e Metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Carocci Editore, Roma 2009, pp. 157-191, *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattrocento e Cinquecento*, cur. S. Pollack, Catalogo della mostra, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, Leo Olschki, Firenze 2012.

¹⁹ A. Warburg, *Le potenze del destino riflesse nella simbolica anticheggiante*, (1924), in Id., *Opere II. La Rinascita del paganesimo antico e altri saggi (1917-1929)*, cur. M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2007, p. 220.

²⁰ WIA, *Ovid Ausstellung 1927*, III. 97. 27.2.1, par.C. Cfr. C. Cieri Via, *Orfée, Ovide et les "Pathosformeln" à l'antique*, in *La naissance de l'Opera. Euridice 1600-2000*, cur. F. Decroisette, F. Graziani, J. Heuillon, L'Harmattan, Paris 2002, pp. 313-335; C. Wedepohl, *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas" Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdruck-*



Fig. 12. Ovid Ausstellung, Tafel 4, *Menschenopfer (Medea)*, Hamburg, Warburg Haus, KWB

Le tavole successive dedicate al sacrificio umano, *Menschenopfer*, alla *Opfertanz*, alla danza sacrificale e al lamento funebre (*Klage*), contengono *in nuce* le riflessioni di Aby Warburg sulla tragedia antica e sul dramma moderno, sul *Trauerspiel*, in quanto rappresentazione del lutto.

La tavola sul sacrificio umano (*Menschenopfer*) (fig. 12) è dedicata a Medea, la cui follia è raccontata da Ovidio nel VII Libro delle *Metamorfosi*: «Dopo di che il sangue dei bambini lordò la spada sciagurata, e la madre Medea, vendicatasi in modo così atroce, si sot-

stheoretisch begründeten Kulturgeschichte, Die entfesselte Antike, by Warburg und die Geburt der Pathosformel; [... anlässlich der Ausstellung “Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel”, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 1. März bis 28. Mai 2012], hrsg. M. A. Hurttig, C. Wedepohl, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Köln, 2012, pp. 33-50. Cfr. anche C. Segal, *Orfeo Il mito del poeta*, Einaudi, Torino 1995, p. 97.

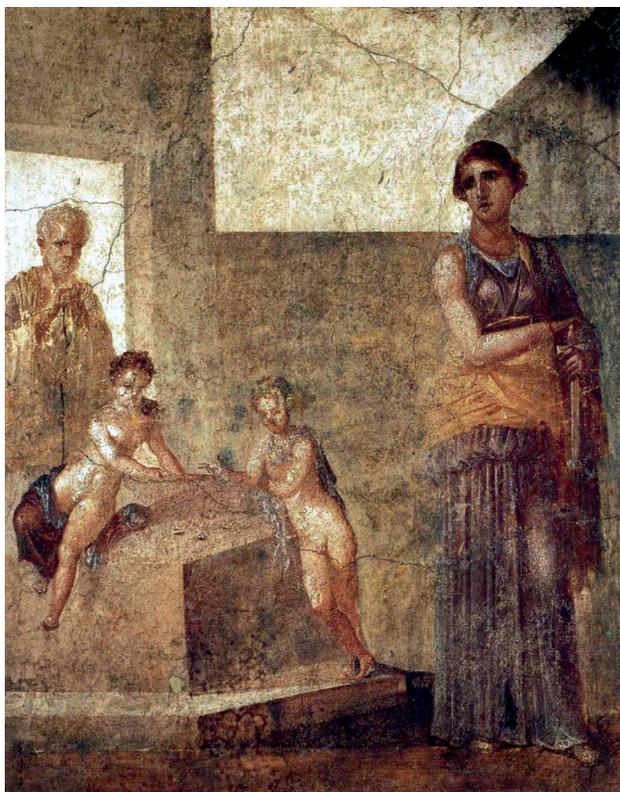


Fig. 13. Timomaco, *Medea*, I sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

trasse con la fuga alle armi del marito. Fuggì portata via dai draghi del Sole, ed entrò nella Rocca di Atenex²¹. Nella tavola della *Ovid Austellung*, dedicata al sacrificio umano (*Menschenopfer*), si delinea un percorso della storia di Medea, a partire dalle immagini dei rilievi dei sarcofagi antichi, come quello conservato a Berlino (Staatliche Museen), dove Medea assume le caratteristiche di una Menade dioniaciaca, alle pitture di Ercolano, da un originale di Timomaco del I sec. a.C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale) (fig. 13). Qui

²¹ Ovidio, *Metamorfosi* cit., Libro VII, vv. 395-97. Sul mito di Medea cfr. da ultimo G.Pucci, *Il mito di Medea*, Einaudi, Torino 2016.

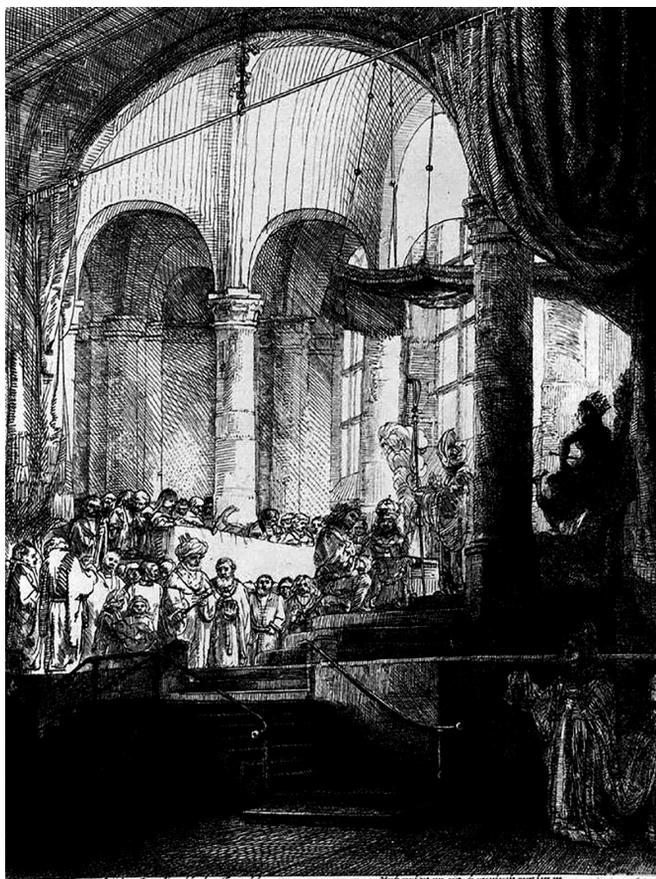


Fig. 14. Rembrandt, *Giasone e Medea*, incisione

Medea con la spada in mano sta meditando sull'atto efferato che sta per compiere ai danni dei suoi figlioletti rappresentati accanto a lei. Più narrative sono le miniature di un manoscritto della tragedia di Seneca della fine XIV sec. (Insbruck Universitaet Bibliothek, Cod. 87, fol.120r), e le incisioni di Antonio Tempesta, ma anche quelle di Marteen de Vos per la *Medea* di Ovidio nell'edizione del 1667, per arrivare all'acquaforte di Rembrandt che rappresenta il matrimonio di Giasone e Creusa (fig. 14), dove l'interesse è concentrato sull'aspetto



Fig. 15. Rembrandt, *Claudius Civilis*, Stockholm, National Museum

teatrale insieme a quello lirico che coglie il momento di attesa e di sospensione prima della tragedia²².

Insieme a Medea ancora il tema del *Menschenopfer* è espresso dal sacrificio di Polissena, «...per placare l'ombra di Achille», narrato da Ovidio nel XIII libro delle *Metamorfosi*²³ e rappresentato in immagine a partire dal modello antico di un vaso attico a figure nere del VI secolo a.C., conservato a Londra, British Museum, ad una serie di incisioni del XV e XVI secolo, riassunte su un medesimo foglio, al frontespizio dell'edizione di Amsterdam del 1665 della tragedia di Samuel Coster, al disegno di Rembrandt del British Museum di Londra. In basso sono collocati alcuni libri illustrati delle *Metamorfosi* di Ovidio, aperti alle pagine delle incisioni su Medea del VII libro: dall'edizione milanese del 1510 a quella di Parigi del 1612.

²² A Medea in particolare Warburg dedicherà una tavola monografica connotata dal n. 17 e conservata nell'Archivio Warburg a Londra sotto la segnatura III. 108.1Menemosyne VII.

²³ Ovidio, *Metamorfosi* cit., Libro XIII, vv. 445-480.

L'interesse di Warburg per la tragedia di Medea era stato già messo a fuoco nella sua conferenza su Rembrandt del 1926, dove lo studioso si domandava: «Come riappare ai nostri occhi Medea nell'ambito della tragedia greca?»²⁴. L'analisi del dipinto di Rembrandt a Stoccolma (fig. 15), che rappresenta la *Congiura di Claudio Civile*, è al centro del suo saggio che si concentra sulla valenza sacrificale dell'episodio raccontato da Tacito nelle *Historiae*.

Come per la Medea di Timomaco così per il Claudio Civile di Rembrandt, Aby Warburg sceglie di collocare sulle sue tavole, oramai diventate luoghi, fogli di scritture per immagini, le fotografie con i dettagli delle spade impugnate dai due personaggi ai fini di enfatizzare un momento drammatico di riflessione di Medea che ha deciso di sacrificare i suoi figli e di Claudio Civile che, sulla scorta delle *Historiae* di Tacito, è in atto di stringere un patto di alleanza: «...con i cittadini più autorevoli e gli uomini del popolo più risoluti, secondo il rito barbarico, utilizzando le formule di imprecazione apprese dai padri», ai fini dell'affermazione della propria identità originaria, sfidando i Romani oppressori e votando così sé e il suo popolo al sacrificio²⁵.

La vicinanza nella composizione del dipinto di Rembrandt all'ultima cena di Leonardo, un artista molto amato e molto studiato dall'artista fiammingo, come dimostrano alcuni suoi disegni (fig. 16), avvalora e sancisce l'intenzionalità di sublimare il momento che precede l'azione e dunque il sacrificio sia per il mito antico sia per il mito cristiano sia per la storia antica.

Warburg dunque accosta il dipinto di Rembrandt ai modelli antichi e rinascimentali riattivati, nell'ottica della cultura nordica, da un punto di vista sia formale sia contenutistico: questi contribuiscono all'invenzione di quella straordinaria rappresentazione del Claudio Civile che sul modello "silenzioso" dell'Ultima Cena di Leonardo da Vinci, definito da Warburg stesso come l'episodio più carico di

²⁴ A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt* (1926), in *Opere II, La Rinascita del paganesimo antico e altri saggi* cit., pp. 405-654.

²⁵ Tacito, *Historiae*, IV, 14-15.



Fig. 16. Rembrandt, dal *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, 1634-1635, disegno a sanguigna, Coll. Lehmann

drammaticità nella sua intensità artistica ed etica, recepisce sia il pathos drammatico e la solennità dell'evento sia la tensione interiore dell'attesa e della riflessione che precede l'azione e ha il suo modello nella tragedia antica e nel dramma moderno, in *Medea* e in *Amleto*, sul quale riflette Aby Warburg nel suo saggio dedicato a Rembrandt:

Quegli artisti che richiedono al loro pubblico di corrispondere a una disperata concentrazione di energie mentali di fronte ad un futuro pericoloso e incerto e di provare compassione per gli eterni problemi di *Amleto* (il principe melanconico di Shakespeare) per il conflitto della coscienza fra moti riflessi e comportamenti riflessivi (così come sono incarnati nell'appello morale della *Medea* e del *Claudio Civile* trasformati in immagini di un culto etico) quegli artisti rischieranno sempre di essere respinti dai produttori del trionfale consenso accordato al

presente. Ma il giorno della resurrezione finì col sorgere per quanti lo andavano cercando, così per l'esitante Medea creata da Lessing come anche per il Claudio Civile di Rembrandt²⁶.

Claudio Civile dunque ripropone una nuova polarità fra pathos ed ethos, fra Proserpina e Medea: «...a metà strada tra la dinamica drammatica del rapimento ovidiano e della compassatezza tragica greca si trova ora il pathos, minacciante azione, taciteo dalla più interiore tensione dell'essere»²⁷.

Claudio Civile, non è un eroe tragico ma un eroe silenzioso, un martire che recepisce sia il *pathos* drammatico e la solennità dell'evento sia la tensione interiore dell'attesa e della riflessione che precede l'azione, per arrivare ad elaborare una dimensione etica fondata sul sacrificio che si esprime in quella pausa di riflessione del pensiero. Tale polarità, nel ripercorrere le stesse tracce del pensiero nietzschiano fra Dioniso ed Apollo, è tesa a conquistare quello spazio di riflessione che Aby Warburg definirà *Denkraum*, come spazio del pensiero.

Negli stessi anni Walter Benjamin in *Dramma e tragedia*, scriveva: «Il silenzio molto più che non il pathos classico diventò la sede eletta di un'esperienza della sublimità dell'espressione linguistica che di solito vive molto più intensamente nella letteratura antica che non in quella successiva»²⁸. Qui il filosofo si sofferma sulla 'riflessione' come mezzo artistico di cui si era avvalsa la tragedia antica ma anche il dramma di Calderon de la Barca e di Shakespeare. «Tutte le tragedie antiche sono drammi del destino, interpretazioni tenden-

²⁶ A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II, La Rinascita del paganesimo antico* cit., p. 630.

²⁷ WIA. General Correspondence, Lettera di Aby Warburg a Carl Neumann, 22 gennaio 1927. La lettera è stata pubblicata in traduzione italiana da C. Cieri Via, *Warburg, Rembrandt e "il percorso dei salti del pensiero. Appendice*, in *I molti Rinascimenti di Aby Warburg*, cur. M. Bertozzi, in "Schifanoia", Serra Editore, Pisa 2013, pp. 51-55.

²⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1928), Einaudi, Torino 1971, p. 106.



Fig. 17. Ovid Ausstellung, Tafel 5, *Klage (Meleager und Alkestis)*, Hamburg, Warburg Haus, KWB

ziose del passato mitico, in cui è celebrata nella morte e nel sacrificio dell'eroe l'avvento di una nuova legge»²⁹.

La riflessione sul *Klage*, sul Lamento funebre (fig. 17) è espressa, nell'appunto schematico di Warburg, dai miti di Meleagro e di Alcesti, due personaggi di cui Ovidio ci parla nell'VIII libro delle *Metamorfosi*, i quali, per amore rispettivamente di Atalanta e di Admeto, si votano al sacrificio³⁰.

«La poesia tragica – scriveva Benjamin nel capitolo “Dramma e Tragedia” – si basa sull'idea del sacrificio»³¹. Nella tavola della mostra Ovidiana dedicata alla danza sacrificale e al Lamento funebre,

²⁹ Benjamin *Il dramma barocco tedesco* cit., p. 67.

³⁰ Ovidio, *Metamorfosi* cit., Libro VIII, v. 310.

³¹ Benjamin *Il dramma barocco tedesco* cit., p. 104. Cfr. C. Cieri Via, *Aby Warburg e il dramma barocco*, in «Aisthesis. pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2 (2010), pp. 31-43 (www.aisthesisonline.it),

Warburg inserisce anche Laocoonte, che si sacrifica per amore della sua patria, e Cristo, che con la sua passione e morte, compie quel sacrificio massimo per amore del genere umano.

Così come il filosofo sostituisce al sacrificio pagano il martirio nel dramma barocco, e dunque all'eroe tragico sostituisce il martire, Aby Warburg riattiva il mito antico nella figura di Cristo attraverso una sopravvivenza del modello della morte Meleagro nel rilievo bronzeo attribuito a Donatello, dove è rappresentata la *Lamentazione su Cristo morto*.

Vorrei concludere questa disamina sull'eredità del mito antico nella cultura moderna attraverso le parole di Aby Warburg, sul 'basso continuo' del *Nachleben der Antike*. La sopravvivenza dell'antico nell'età moderna è infatti, come è stato ampiamente documentato, al centro della speculazione dello storico dell'arte tedesco, il cui interesse per il *Drama*, come forma artistica complessa e completa, trova infine espressione nel passaggio quasi poetico che chiude con parole silenziose la lettera scritta all'amico Carl Neumann il 24 gennaio del 1927 a proposito del saggio su Rembrandt:

Nel giardino dei salti del pensiero: Ovidio, Claudiano, Seneca, Laocoonte, Tacito, l'Apollo del Belvedere, sono solo pochissime delle innumerevoli maschere del pathos nel coro della tragedia "Energeia", nella quale sono solo pochi gli attori principali: Mania, Sophrosyne, Mneme e Virtus; gli atti di queste tragedie li chiamiamo allora "epoche della cultura". Oppure, se non si vuol saperne di metafore antiche, propongo... la seguente citazione: "Qual è il possedimento ereditario dell'uomo? Solo la pausa eternamente transeunte tra impulso e azione"³².

³² WIA, GC Lettera di Aby Warburg a Carl Neumann del 24 gennaio 1927; la lettera in lingua originale è stata pubblicata in A. Pinotti, *La sfida del batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul Claudius Cibilibis di Rembrandt*, in «Rivista di Storia della Filosofia», 3 (2005), pp. 493-530. La trad.it. è ora pubblicata in C. Cieri Via, *Warburg, Rembrandt e il "percorso dei salti del pensiero"*, «Schifanoia», 42/43, 2012(2013) cit., pp. 35-55.

Ornella Scognamiglio

*Tra Classico e Neoclassico:
le Metamorfosi di Ovidio nella pittura francese*

È un titolo assai eloquente quello prescelto da Antoine de Laval per un suo scritto dedicato al duca di Sully e datato 20 dicembre 1600: *Des peintures convenables aus Basiliques et Palais du Roy*. Una dichiarazione d'intenti che pare esplicitarsi sin dall'incipit attraverso idee chiare e risolte:

Les Maisons & Palais des Rois, que les ancians Grecs nommoiët [...] Basiliques, sont des edifices si augustes, si venerables, si sacrés, que c'est espece de pollution & de sacrilege, d'y voir quelque chose de profane, de vain, de monsonger & d'impudique¹.

Inserito all'interno di un tomo fitto di considerazioni morali, giuridiche e politiche, ma nettamente separato dal resto del volume, l'opuscolo – secondo Jacques Thuillier² – si diffuse anche in for-

¹ A. de Laval, *Des peintures convenables aus basiliques et palais du Roy et memes a sa Gallerie du Louvre à Paris*, in Id., *Desseins de professions nobles et publiques, contenant plusieurs traictés divers & rares...*, Paris 1613, p. 446. Tutti i brani citati sono stati trascritti rispettando fedelmente l'ortografia, gli accenti, la punteggiatura, le maiuscole e i corsivi originali.

² Cfr. J. Thuillier, *Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV*, in *Études d'art offertes à Charles Sterling*, cur. A. Châtelet – N. Reynaud, Paris 1975, pp. 175-205. Cfr. anche G. Sabatier, *Politique, histoire et mythologie: la galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVIII^e*

ma autonoma, forse attraverso copie manoscritte, e verosimilmente circolò nell'ambiente di corte, in virtù della reputazione dell'autore, geografo del re e personaggio piuttosto influente nella società del tempo. L'argomento sembrava rispondere a una precisa richiesta, legata alle riflessioni in atto circa le decorazioni da far eseguire per la *Grande Galerie* del Louvre, in quegli anni in via di completamento³. Da questo punto di vista, Laval è perentorio: per un sito tanto rappresentativo occorre ideare un apparato pittorico in grado di esaltare l'epopea nazionale attraverso le azioni dei protagonisti che avevano reso grande la Francia, da Carlo Martello a Enrico IV, piuttosto che abbandonarsi a immagini prive di contenuti, come quelle «d'une fable, d'un paysage, de figures vaines, qui n'ont rien de recommandable que le colorit & le trait»⁴. La mitologia, ingannevole e impudica, non poteva cioè assolvere all'obbligo di dignità e convenienza che il luogo imponeva, e pure l'allegoria doveva solo servire d'accompagnamento a scene marcate da esatti riferimenti a episodi memorabili del passato. Una maggiore indulgenza era, invece, concessa ai privati:

Il est pardõnable aus hommes particuliers élevés an hautes dignités
(qui n'osèt pas ramener an mémoire le nom de leurs ancêtres pour la

siècle, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Atti del convegno (Grenoble, 25-27 gennaio 1985), cur. J. Serroy, Grenoble 1986, pp. 283-301; T. Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, in *La naissance de la théorie de l'art en France. 1640-1720*, cur. S. Germer – C. Michel, Paris 1997, pp. 186-196; T. Kirchner, *Le héros épique: peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris 2008, pp. 9-60.

³ Cfr. J.-P. Babelon, *Les travaux de Henri IV au Louvre et aux Tuileries*, «Paris et Ile-de-France. Mémoires», 29 (1978), pp. 55-130. Gli studiosi hanno in maniera ambivalente indicato la *Petite* e la *Grande Galerie* del Louvre; concordo con Kirchner a ritenere più probabile che un progetto così articolato potesse essere immaginato solo per la *Grande*. Cfr. Kirchner, *Le héros* cit., nota 32, p. 395.

⁴ Laval, *Des peintures* cit., p. 448.

hôte de leur petitesse) de rechercher des fables & ornemens étrangers à l'ambelissement de leurs maisons: & ancor aus Princes nouvellemât établis an leurs Etats modernes. Mais à nôtre Roy, qui peut produire le plus venerable & autantique arbre de Genealogie de Rois ses Ancêtres, [...] ce seroit un grand crime d'amprunter aillieurs ce qu'il a si abondamment chés soy⁵.

La Storia contrapposta alla Favola, quindi; un confronto che pare contrassegnare quasi tutto il secolo, seppur in modo più elusivo rispetto al rigore usato da Laval, un'antitesi che andrà a svilupparsi attraverso committenze ambivalenti, in un duplice registro compositivo che trovava attestazione nella prassi se non proprio nella codifica teorica.

Indicativa in tal senso è l'attività di Giovanni Francesco Romanelli a Parigi⁶. Chiamato dal cardinale Mazzarino per affrescare la galleria del suo palazzo, arrivò in città nel 1646; in una lettera del 6 luglio inviata a Francesco Barberini enuncia le ragioni delle sue scelte iconografiche: «Proposi al signor Cardinale Mazzarino di dipingervi dentro l'istorie romane ma mostrò aver più gusto delle metamorfose d'Ovidio, come più allegre et che siano per dare più nel genio del paese»⁷. In un periodo caratterizzato da perico-

⁵ Ivi, p. 449.

⁶ Cfr. E. Oy-Marra, *Mazarin et les fresques de Giovanni Francesco Romanelli dans l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre*, in *Mazarin. Les lettres et les arts*, cur. I. de Conihout – P. Michel, Saint-Rémy-en-l'Éau 2006, pp. 145-155.

⁷ In M. Laurain-Portemer, *Études mazarines*, I, Paris 1981, nota 3, p. 267. Cfr. anche M. Laurain-Portemer, *Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, P. de Cortone et Grimaldi*, «Gazette des Beaux-Arts», 81/3 (1973), pp. 151-168; Sabatier, *Politique* cit.; N. Milovanovic, *Romanelli à Paris: entre la galerie Farnèse et Versailles*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del convegno (Roma, 7-9 giugno 2000), cur. O. Bonfait, Roma 2002, pp. 279-298.

lose ribellioni interne, il cardinale aveva preferito evitare soggetti allusivi alle sue origini, utilizzando la mitologia come una sorta di camuffamento ideologico – la vittoria sui Titani (fig. 1) – invece di esplicitare un messaggio politico. Qualche anno dopo, tra il 1655 e il 1657, quelle storie romane trovarono però spazio nelle stanze dell'appartamento estivo di Anna d'Austria al Louvre (fig. 2)⁸. La repressione della Fronda aveva consentito alla monarchia una diversa libertà espressiva, abbattendo ogni cautela, ma un elemento non secondario era pure costituito dalla diversità dell'edificio, un palazzo reale, che richiedeva soluzioni nitide, capaci di attestare il controllo ripristinato dello stato. Un atteggiamento che si rafforzò dopo la morte di Mazzarino, negli anni del governo assoluto di Luigi XIV. Perché se André Félibien nel 1668⁹ aveva collocato al vertice della gerarchia dei generi la pittura di storia, intesa non solo come rappresentazione dei grandi eventi del passato ma anche come elaborazione di racconti poetici, bisogna comunque evidenziare che si trattava di un'equiparazione non del tutto legittimata dai canoni prescritti dall'*Académie royale*¹⁰, basti pensare che nessuna conferenza accademica fu dedicata a un'opera di soggetto mitologico¹¹.

⁸ Cfr. M. Laurain-Portemer, *Les Préliminaires du second séjour de Romanelli à Paris*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École Française de Rome», 81/1 (1969), pp. 387-400; D. Bodart, *Une description de 1657 des fresques de Giovanni Francesco Romanelli au Louvre*, «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», (1974), pp. 43-50; Milovanovic, *Romanelli* cit.

⁹ Cfr. A. Félibien, *Préface*, in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris 1668, pp.nn. Per Félibien si rimanda, anche per la bibliografia, a R. Démoris, *Introduction*, in A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Entretien I et II*, cur. R. Démoris, Paris 2007.

¹⁰ Cfr. C. Michel, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Genève 2012.

¹¹ Cfr. *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture aux XVII^e siècle*, cur. A. Mérot, Paris 1996.



Fig. 1: Giovanni Francesco Romanelli, *Volta della galleria*. Paris, Palais Mazarin Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 2: Giovanni Francesco Romanelli, *Appartamento estivo di Anna d'Austria: Muzio Scevola e Porsenna*. Paris, Musée du Louvre.

In questa prospettiva, emblematico appare l'esempio di Charles Le Brun¹², primo pittore del re e protagonista indiscusso della vita artistica del tempo. A un periodo giovanile appartiene l'*Ercole e Diomedede*¹³, offerto al cardinale Richelieu; ma si tratterà di un caso sporadico. A parte rarissimi dipinti ricordati dalle fonti e attualmente dispersi, si deve arrivare al 1658/59 per ritrovare una trasposizione ovidiana; tuttavia, il ciclo di Meleagro fu realizzato per la *Manufacture des Gobelins*, schema per arazzi, sequenze da ritenere piacevoli intermezzi decorativi e non quadri particolarmente significanti¹⁴. Sarà, invece, un argomento classico – *La tenda di Dario* (fig. 3) – a segnare simbolicamente sia la presa di potere di Luigi XIV sia l'avvio di una collaborazione che proseguirà senza interruzioni fino alla morte di Le Brun. Più di una semplice committenza, il dipinto vide il coinvolgimento dello stesso sovrano e può essere considerato un manifesto della maniera più opportuna per comunicare l'immagine del re¹⁵. Solo poco prima – intorno al 1659 – Le Brun aveva eseguito un'*Apoteosi di Ercole* (fig. 4) per il ministro delle finanze Nicolas

¹² Si rinvia, anche per la bibliografia, a B. Gady, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris 2011; *Charles Le Brun (1619-1690)*, catalogo della mostra (Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 maggio – 29 agosto 2016), cur. B. Gady – N. Milovanovic, Lens 2016.

¹³ Nottingham, Castle Museum and Art Gallery. Cfr. Gady, *L'ascension* cit., pp. 94-98, foto p. 95.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 315-320.

¹⁵ Per un approfondimento anche bibliografico si rimanda, oltre ai titoli già citati, a N. Milovanovic, *Le Roi et son peintre. La Famille de Darius de Charles Le Brun*, «Versalia. Revue de la Société des amis de Versailles», 8 (2005), pp. 166-177; M. Cojannot-Le Blanc, «*Il avoit fort dans le cœur son Alexandre...*» *L'imaginaire du jeune Louis XIV d'après La Mesnardière et la peinture des Reines de Perse par Le Brun*, «Dix-septième siècle», 251/2 (2011), pp. 371-395; T. Kirchner, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle*, Paris 2013.



Fig. 3: Charles Le Brun, *La tenda di Dario*. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 4: Charles Le Brun, *Trionfo di Ercole*. Maincy, Château de Vaux-le-Vicomte.

Fouquet¹⁶; ancora una volta, quindi, l'auto-celebrazione di un privato aveva richiesto l'appannaggio di una trasfigurazione mitologica. Luigi XIV, al contrario, opta per un *alter ego* avvalorato dalla storia, in una comparazione che andrà ancor più a precisarsi attraverso successive tappe narrative¹⁷, in parallelo con l'evolversi dell'azione del monarca e in totale sintonia con la tradizione familiare, che aveva visto Luigi XIII identificarsi con la figura di Costantino ed Enrico IV con quella di Cesare¹⁸.

L'apice della contrapposizione tra Storia e Favola, però, può essere rilevata all'interno del luogo distintivo della monarchia: la *Galerie des Glaces*¹⁹ a Versailles. Incaricato nel 1678 di eseguire la decorazione del soffitto, Le Brun aveva concepito una iconogra-

¹⁶ Cfr. M.-P. Fruchart, *Le grand décor du château de Vaux-le-Vicomte dans l'œuvre de Charles Le Brun*, mémoire de D.E.A., Université de Paris IV-Sorbonne, 1997; A. Mérot, *Temple des muses, palais du soleil: les plafonds peints par Charles Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte*, in *Les Années Fouquet: politique, société, vie artistique et culturelle dans les années 1650*, Atti del convegno (Versailles, 26-27 maggio 2000), cur. C. Grell – K. Malettke, Münster 2001, pp. 111-123; Gady, *L'ascension* cit., pp. 363-397; B. Garnier – F. de La Moureyre, *La folle course de Charles Le Brun dans le Grand Salon de Vaux-le-Vicomte*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles» (2017) (<http://journals.openedition.org/crcv/14530>); M. Müller, *Représentation politique et ambition artistique*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles» (2017) (<http://journals.openedition.org/crcv/14617>).

¹⁷ Cfr. Kirchner, *Le héros* cit., pp. 79-90, pp. 223-265.

¹⁸ Cfr. Kirchner, *Les Reines* cit., p. 64. Si vedano anche F. Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIV. Mythologie et Politique*, Paris 1974; *L'image du roi de François I^{er} à Louis XIV*, cur. T.W. Gaetgens – N. Hochner, Paris 2006.

¹⁹ Si rimanda, anche per la bibliografia, a *La galerie des Glaces après sa restauration: contexte et restitution*, Atti del convegno (Paris, 16-17 ottobre 2008), cur. N. Volle – N. Milovanovic, Paris 2013.

fia incentrata sulla simbologia collegata al Re Sole²⁰, di cui si era già servito per la *Galerie d'Apollon* del Louvre²¹ diversi anni prima. Il progetto, tuttavia, subì un ripensamento profondo, causato dal completamento della galleria del castello di Saint Cloud realizzata da Pierre Mignard²² per il fratello del re, Philippe d'Orleans, basata sullo stesso tema e sulla medesima esaltazione dell'immagine del sovrano. Le Brun fu quindi costretto a stravolgere l'idea iniziale e a riproporre una saga di Ercole, «allégorisés sur les actions du Roi et le sujet de la guerre qui se faisoit alors»²³; il *Conseil Secret*, però, bocciò il prospetto presentato, stabilendo che fosse Luigi XIV il protagonista delle scene raffigurate, senza alcuna intermediazione, né mitologica né storica. *Le roi gouverne par lui même* fu il primo disegno approvato, il punto da cui andrà a estendersi l'intero piano compositivo, calibrato sulla mescolanza di avvenimenti concreti e figure allegoriche, proprio come prescritto da Laval all'inizio del secolo. Ma se da un lato il soffitto di Versailles segna l'inizio di un'epoca contemporanea, dall'altro sembra sancire la conclusione di un periodo e di tutto un mondo di valori. La fine dell'arte aulica – per usare l'espressione di Arnold Hauser²⁴ – in qualche modo prende le mosse da Mignard, e la rivalsa partirà appunto dall'affermazione di

²⁰ Cfr. *Louis XIV. L'homme et le roi*, catalogo della mostra (Versailles, château de Versailles, 19 ottobre – 19 gennaio 2010), cur. N. Milovanovic – A. Maral, Paris 2009; J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 2013.

²¹ Cfr. *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, cur. G. Bresc-Bautier, Paris 2004.

²² La totale distruzione del castello durante la guerra franco-prussiana ha chiaramente annientato l'opera di Mignard, valutabile solo grazie a stampe e ad arazzi coevi, testimonianze dell'enorme successo del decoro. Per Mignard cfr. *Pierre Mignard, le Romain*, Atti del convegno (Paris, 29 settembre 1995), cur. J.-C. Boyer, Paris 1997.

²³ In Thuillier, *Peinture* cit., p. 188.

²⁴ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte. Rococò Neoclassicismo Romanticismo*, III, Torino 1987 (ed. or., München 1951), pp. 5-37.

una pittura mitologica in contrasto con i principi classici imposti nei primi decenni dell'assolutismo reale. In un intervallo della decorazione di Saint Cloud, nel 1679, Mignard aveva dipinto per il Grand Condé *Perseo e Andromeda*²⁵, ma ancora una volta si trattava di un tema impiegato per velare riferimenti celebrativi, per mitigare gli onori rivolti al committente che, sebbene riabilitato, restava comunque uno dei responsabili della Fronda dei principi. Più interessante è invece il *Pan e Siringa* (fig. 5)²⁶; eseguito intorno al 1690 delimita un passaggio – la morte di Le Brun e la successione di Mignard come primo pittore del re e direttore dell'Accademia – un cambiamento già percepibile all'indomani della scomparsa di Colbert nel 1683 e che si rifletterà nel dibattito teorico di quegli anni²⁷. L'abbandono della linea classica e la supremazia del colore sul disegno si palesa anche attraverso una variazione dei soggetti, in un moltiplicarsi di scene mitologiche sempre più numerose²⁸, rivelatrici di una committenza di nuovo allargata, non più appannaggio esclusivo del re e di poche figure di spicco. È un ritorno ai sentimenti e alla sensualità che esploderà in maniera plateale nel Settecento. In questo caso, le *Metamorfosi* diventano un pretesto, la messa in scena di una recita collettiva, senza alcun intento filologico o simbolico; come ha scritto Jean Starobinski,

²⁵ Cfr. *Le peintre, le roi, le héros: l' "Andromède" de Pierre Mignard*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 17 gennaio – 23 aprile 1990), Paris 1990.

²⁶ Paris, Musée du Louvre. Un'altra versione è conservata a Houston, The Museum of Fine Arts.

²⁷ Cfr., anche per la bibliografia, M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001; A.-M. Lecoq, *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris 2001; R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, cur. G. Perini Folesani – S. Costa, Firenze 2016.

²⁸ A titolo esemplificativo, cfr. *Les peintres du roi 1648-1793*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 18 marzo – 18 giugno 2000; Toulouse, Musée des Augustins, 30 giugno – 2 ottobre 2000), Paris 2000.



Fig. 5: Pierre Mignard, *Pan e Siringa*. Paris, Musée du Louvre. photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

le immagini sono incaricate di rappresentare vivacemente quegli aspetti del piacere che la decenza proibisce alla parola di esprimere; esaltano ciò che il linguaggio elegante può soltanto suggerire. [...] Nelle pitture da salotto, nelle decorazioni sopra le porte e nei *trumeaux*, Boucher (fig. 6) e i suoi emuli celebrano la gloria dell'amore mediante l'apoteosi di una mitologia travestita. Nulla di più vero, poiché il piacere è ovunque confessato; nulla di più falso, poiché tutto è trasposto nel registro di una favola che conserva delle sue fonti mitiche solo gli elementi scenici – pretesti per pose, situazioni piccanti, voli vorticosi di putti²⁹.

Una pittura relegata a occupare spazi marginali dei grandi appartamenti della nobiltà, soltanto «quelques misérables places à remplir, des dessus de portes, des couronnemens de cheminées & ceux de quelques trumeaux de Glace»³⁰, come evidenzierà Etienne La Font de Saint-Yenne. E in questa mistificazione,

le goût de ces travestissemens divinisés s'allume subitement chez la plûpart. Leur prompt succès chez les jolies femmes frappe vivement, soit envie ou jalousie, celles qui le sont peu. Elles s'informent avec avidité du nom de l'auteur de la Métamorphose. On vole chez lui³¹.

È un'ironia sottile, quella di La Font de Saint-Yenne, che condensa in un arguto gioco verbale l'utilizzo strumentale della poetica ovidiana, svilita di qualsiasi tensione morale e al servizio di futili strategie di vanità sociale; ed è quindi con vigore che si intende

²⁹ J. Starobinski, *L'invenzione della libertà 1700-1789*, Milano p. 55 (ed. or., Paris 2006).

³⁰ E. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye 1747, p. 15. Per La Font de Saint-Yenne cfr. *Œuvre critique*, cur. E. Jollet, Paris 2001.

³¹ La Font de Saint-Yenne, *Réflexions* cit., p. 26.



Fig. 6: François Boucher, *Il ratto d'Europa*. Paris, Musée du Louvre.

ribadire la necessità di preferire altre fonti, sicuramente meno inflazionate e soprattutto dense di contenuti capaci di corrispondere alle necessità dello spirito:

Le Peintre Historien est seul le Peintre de l'ame, les autres ne peignent que pour les yeux. [...] Mais où trouveront nos jeunes élèves la chaleur & le feu de ces éloquents expressions, la source de ces grandes idées, de ces traits frapans ou intéressans, qui caractérisent le vrai Peintre d'Histoire? Ce sera dans les mêmes fonds où nos meilleurs Poètes ont toujours puisé. Chez les grands écrivains de l'antiquité: dans l'Iliade & l'Odissée d'Homère si fécond en images sublimes: dans l'Eneïde si riche en actions héroïques, en pathétiques narrations & en grands sentimens: dans l'art Poétique d'Horace, thrésor inépuisable de bon sens pour la conduite d'un plan de Tableau épique ou tragique, dans

celui de Despreaux³² son imitateur, chez le Tasse, chez Milton. Voila les hommes qui ont ouvert le cœur humain³³.

Intanto, un altro luogo rappresentativo andava ad aggiungersi ai palazzi reali, il nascente museo del Louvre³⁴, ed è sintomatico che la politica di commissioni operata dal conte d'Angiviller³⁵ per Luigi XVI si fondasse sulla preminenza della pittura di storia, intesa come massima espressione di un'arte in grado di comunicare un messaggio e di costituire un insegnamento etico e civile, come il *Giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David³⁶ dimostra in maniera esemplare. In questa prospettiva, i soggetti mitologici paiono nuovamente relegati a ricoprire un ruolo secondario, per motivi che, all'indomani della Rivoluzione, diventeranno soprattutto ideologici e politici. Un anonimo redattore della «*Décade*»³⁷ scriverà, infatti, nel 1794:

³² Si tratta chiaramente di Nicolas Boileau o Boileau-Despréaux.

³³ Ivi, pp. 8-9.

³⁴ Per un approfondimento, anche bibliografico, si rimanda a *Histoire du Louvre*, I, cur. G. Bresc-Bautier – G. Fonkenell, Paris 2016.

³⁵ Cfr. J. Silvestre de Sacy, *Le Comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du Roi*, Paris 1953; È. Pommier, *Le problème du musée à la vielle de la Révolution*, Montargis 1989; D. Poulot, *L'enjeu du musée dans la France des Lumières*, in *La France démocratique: combats, mentalités, symboles. Mélanges offerts à Maurice Agulbon*, cur. C. Charle – J. Lalouette – M. Pigenet – A.-M. Sohn, Paris 1998, pp. 29-36.

³⁶ Per David si rinvia, anche per la bibliografia, a T. Crow, *Emulation, Making Artist for Revolutionary France*, New Haven 1995; Ph. Bordes, *Jacques-Louis David. Empire to Exile*, catalogo della mostra (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1 febbraio – 24 aprile 2005; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 5 giugno – 5 settembre 2005), New Haven – London 2005; A. Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Paris 2013.

³⁷ Per «*La Décade philosophique, littéraire et politique*» (da ora in poi «*La Décade*») cfr. J. Boulad-Ayoub, *La Décade philosophique comme système 1794-1807*, I, Rennes 2003, anche per una bibliografia estesa.

À l'époque où une société a perdu ses qualités, ses vertus premières, il est possible que les *arts* deviennent ou plutôt paroissent dangereux. Pourquoi s'en étonner? Ils ont changé avec les mœurs. Ceux qui les cultivent sont des hommes élevés dans le sein de la société: ils sont imbus des mêmes opinions, ils ont les mêmes goûts. Si les mœurs générales sont corrompues ou seulement affoiblies, relâchées, la poésie peindra la débauche ou la galanterie; la sculpture et la peinture des bacchanales, des orgies, ou ornera des boudoirs. Mais est-ce la faute des *arts*, si nous ne les trouvons plus alors d'une aussi grande utilité? c'est uniquement celle des mœurs³⁸.

E di immoralità, appunto, sarà bollato il dipinto esposto al *Salon*³⁹ del 1798 da Guillaume Lethière⁴⁰:

Voyez cette Léda de Lethiers – esordisce il *salonnier* del «Mercure de France» – Ce n'est point la mere de Castor et de Pollux que ce peintre a mis sous vos yeux, on lui aurait pardonné ce sujet obscène, consacré dans la mythologie. Encore la réserve de nos mœurs eût-elle exigé que l'artiste eût représenté quelque prélude amoureux de Jupiter métamorphose en cygne, et non la réussite luxurieuse de ce larcin... Ici sans nul besoin, le peintre s'est plu à représenter une orgie de femmes perdues de débauches. Passons, passons...⁴¹.

³⁸ *Preuves de l'utilité des beaux-arts. Nécessité de les perfectionner*, «La Décade», 1 (10 messidor an 2 – 28 giugno 1794), p. 405.

³⁹ Sui *Salons* del periodo rivoluzionario cfr. R. Michel, *L'art des Salons*, in *Aux armes et aux arts! Les arts de la révolution, 1789-1799*, cur. P. Bordes – R. Michel, Paris 1988, pp. 9-101; M.-C. Chaudonneret, *Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art?*, 2007 (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804>); “*Ce Salon à quoi tout se ramène*”. *Le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890*, cur. J. Kearns – P. Vaisse, Bern 2010.

⁴⁰ *Explication des ouvrages de peinture et dessins sculptures, architecture et gravure. Exposés au Muséum central des Arts... le 1^{er} Thermidor, an VI de la République française...*, Paris 1798, n. 280, p. 47.

⁴¹ *Beaux-Arts. Sur l'exposition des Tableaux et Sculptures de l'an VI. Suite*, «Mercure de France», 37 (20 vendémiaire an VII – 11 ottobre 1798), pp. 98-99.

Perché la mitologia era sì consentita, ma soltanto ripulita da ogni elemento voluttuoso o lascivo; «ce beau corps est voilé de décence»⁴² – rimarcherà Pierre Chaussard⁴³ riferendosi all'*Amore e Psiche* (fig. 7) presentato quello stesso anno da François Gérard – «Toute cette composition est calme, pure, céleste, virginal»⁴⁴. Ma Ovidio sembra un po' dimenticato in questa temperie neoclassica, e lascia il passo ad Apuleio, a Virgilio, a La Fontaine; delle *Metamorfosi* verranno selezionati passi meno utilizzati dagli artisti rococò, in qualche modo sublimati da una rigorosa astrazione formale, come nel caso del *Dedalo e Icaro* (fig. 8) di Charles-Paul Landon⁴⁵, in mostra nel 1799. Giudicato soave nel colore e fine nel disegno⁴⁶, il dipinto venne però assai criticato per non essersi attenuto al testo letterario. «Dédale vole devant Icare – scriverà il redattore della «Décade» – Je pense que l'artiste aurait dû suivre ce caractère historique et paternel. Dédale tremble pour son fils, il doit le devancer et lui tracer la route»⁴⁷. Lo stesso rimprovero gli fu indirizzato da un lettore del «Journal des Arts»:

⁴² P. Chaussard, *Beaux-Arts. Exposition des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, dans les salles du Muséum, premier Thermidor an VI*, «La Décade», 18, IV trimestre (giugno-settembre 1798), p. 335.

⁴³ Cfr. C. Lécosse, *Idéologie et critique d'art autour de 1800: le cas Pierre Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823)*, in *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de juillet*, Atti del convegno (Paris, 26 novembre 2013), cur. L. Lachenal – C. Méneux, Paris 2015, pp. 23-40.

⁴⁴ Chaussard, *Beaux-Arts* cit., p. 335.

⁴⁵ Cfr. O. Scognamiglio, *L'abstraction rigoureuse della pittura: Charles-Paul Landon e «Les Annales du musée»*, «Filologia antica e moderna», 39-40 (2012-2013), pp. 197-246.

⁴⁶ *Peinture. Suite de l'examen du Salon*, «Journal des Arts, de Littérature et de Commerce», 15 (15 vendémiaire an 8 – 7 ottobre 1799), p. 2.

⁴⁷ *Beaux-Arts. Suite du Comte rendu de l'Exposition publique des Ouvrages composés par les Artistes vivans*, «La Décade», 2 (20 vendémiaire an VIII – 12 ottobre 1799), p. 97.



Fig. 7: François Gérard, *Amore e Psiche*. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 8: Charles-Paul Landon, *Dedalo e Icaro*. Alençon, Musée des Beaux-arts et de la Dentelle.

La Mithologie nous apprend que Dédale étoit un ouvrier très-ingénieur, et que pour fuir du labyrinthe il s'attacha des aîles avec de la cire.

1°. Pouvoient-elles être celles de quelques oiseaux? ... Non.

2°. Le seul mouvement des omoplates où je les vois attachées, pouvoit-il leur donner cette agitation et position horisontale nécessaires pour embrasser une colonne d'air que le poids *gravitant* de Dédale ne pût la déplacer? ... Je ne le crois pas.

3°. Est-il essentiel en peinture de ne pas exprimer l'ouvrage de l'art avec les mêmes traits que celui de la nature? ... Je le crois. C'est pourquoi je ne trouve point exacte l'idée qu'ont eue plusieurs peintres, en représentant Dédale et Icare avec des aîles de même nature et placées de même que celles des peuples célestes, anges, et oiseaux auxquels elles sont innées⁴⁸.

Nel numero successivo della rivista Landon rispose con fermezza, anche per fugare ogni dubbio circa la sua presunta ignoranza:

Ovide, dans une fable ingénieuse, nous peint Dédale attachant, avec de la cire, à ses bras, aux bras de son fils, des plumes, à l'aide desquelles ils peuvent s'élever dans les airs et s'éloigner du labyrinthe. Mais comme il n'est pas possible de voler avec de semblables aîles, [...] j'ai préféré, fiction pour fiction, celle qui m'offre des formes plus avantageuses. De longues plumes collées aux bras des deux personnages, dans l'attitude où ils sont placés, eussent dérobé au spectateur les parties du nud les plus essentielles; j'ai crû devoir les rejeter. [...] De simples bandelettes (telles que je les ai adoptées) motivent suffisamment le sujet qui est purement poétique, empêchent qu'on ne confonde ces deux voyageurs aériens avec le Temps, l'Amour, ou tels autres personnages que l'on a coutume de représenter avec des aîles: au reste,

... *Pictoribus atque patris*

⁴⁸ L.J., *Au rédacteur du journal*, «Journal des Arts, de Littérature et de Commerce», 17 (25 vendémiaire an VIII – 17 octobre 1799), pp. 13-14.

*Quid libet audendi semper fuit æqua potestas*⁴⁹.

In questo caso, Landon non rivendica soltanto l'autonomia dell'invenzione – evocando il motto oraziano⁵⁰ – ma reclama anche la sovranità della fantasia pittorica su quella poetica, in quanto prima di tutto è fondamentale rispettare le regole del disegno e tener fede a priorità connesse ai principi di un'arte visiva che possiede una propria coerenza, intrinseca e autonoma, a cui rapportarsi al di là di ogni altro precetto. «Le beau moment du Poète n'est pas toujours le beau moment du Peintre»⁵¹ aveva affermato Denis Diderot nel 1751; ed è proprio su questa base che Landon, “fiction pour fiction”, risolve di privilegiare la forma rispetto alla parola, evitando di sottrarre allo sguardo elementi essenziali alla composizione, sia dal punto di vista estetico – il nudo – sia da quello contenutistico. È un caso eloquente, quello del *Dedalo e Icaro*, che esplicita la complessa relazione tra immaginazione personale e testo letterario in un periodo in cui gli artisti si avocavano il diritto di adattamenti anche filosofici, una contrapposizione che troverà il suo apice – e una sorta di ricomposizione – in quello che è stato considerato «il canto del cigno dell'estetica neoclassica»⁵², il *Pigmalione e Galatea* di Anne-Louis Girodet (fig. 9). Atteso invano al *Salon* del 1817 e presentato in extremis a quello successivo, il dipinto rivela l'intima e drammatica tensione creativa di Girodet, in una necessità quasi vitale di raggiungere la massima espressività

⁴⁹ C.-P. Landon, *Réponse aux observations du citoyen L.J., sur le tableau de Dédale et Icare, par le citoyen Landon*, «Journal des Arts, de Littérature et de Commerce», 18 (30 vendémiaire an VIII – 22 ottobre 1799), pp. 12-13.

⁵⁰ Cfr. R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Milano 2011 (ed. or., New York 1967).

⁵¹ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets. A l'usage de ceux qui entendent & qui parlent. Avec des additions*, Paris 1751, p. 271.

⁵² C. Savettieri, *L'incubo del Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo 2013, p. 91. Si rimanda a questo testo per un'acuta disamina del dipinto e per un approfondimento bibliografico.



Fig. 9: Anne-Louis Girodet, *Pigmalione e Galatea*. Paris, Musée du Louvre.

poetica attraverso una tecnica finissima e un'abilità insita nella disciplina stessa.

Girodet [...] ne se contentera pas de figurer la statue déjà devenue humaine, mais le moment de la métamorphose. Il cherchait ainsi à dépasser les limites temporelles de la peinture qui est l'art d'un seul instant, et rendre sensible l'idée du processus, du passage d'une forme à une autre⁵³.

Una corrispondenza con il testo che si andrà a realizzare grazie a un sapiente gioco cromatico e luministico, «indescrivibile a parole»⁵⁴ come notò la stampa dell'epoca, derivato da una capacità al limite del virtuosismo, eppure occultata e come rinnegata all'interno dell'opera, priva di qualsiasi accenno alla manualità connessa al mestiere. Come ha sottolineato Chiara Savettieri, «questa mancanza di riferimenti al lavoro materiale dell'artista esprime l'alienazione dell'arte dalla realtà concreta; è una manifestazione del rinchiudersi autistico del fare artistico in una pura dimensione estetizzante»⁵⁵. Una contraddizione palese e irrisolta che segnerà l'esistenza di Girodet; il suo intento, però, non è quello di raffigurare la favola raccontata da Ovidio accogliendone in pieno lo sviluppo narrativo, quanto piuttosto di affermare la propria libertà intellettuale, interpretando il mito secondo delle personalissime rielaborazioni – il suo poema *Le Peintre* – e alla luce del *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau⁵⁶. Intanto, però, il mondo stava cambiando e Girodet ne era ben consapevole; in una lettera del 1821 indirizzata al suo vecchio compagno François-Xavier Fabre condenserà con lucidità i termini di una trasformazione inarrestabile:

⁵³ S. Allard – M.-C. Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris 2010, p. 60.

⁵⁴ Savettieri, *L'incubo* cit., p. 94.

⁵⁵ Ivi, p. 93.

⁵⁶ Cfr. ivi.

Il s'élève une génération nouvelle de peintres qui m'est presque étrangère et qui ne paraît guère marcher dans les voies que nous avons cru bonnes, dans notre tems. C'est une vieille loi que celle qui ne permet pas aux choses de rester longtems stationnaire⁵⁷.

⁵⁷ In Allard – Chaudonneret, *Le suicide* cit., p. 73.

Almerinda Di Benedetto

*‘Il giuoco dell’amore’: ‘la saggezza erotica’ di Emilio Greco
nei disegni per l’Ovidio*

Forse soltanto Greco, oggi, poteva rendere, attraverso la rappresentazione in figure, intatto il senso dell’*Ars amatoria*: quell’erotismo *objectal* compatto e luminoso come un corpo celeste in cui la donna si iscrive e in cui il piacere in se stesso ruota e si inebria librato sulle passioni e sulle angosce, intangibilmente sereno e armonioso; quella saggezza erotica insomma, in cui le componenti fisiche e psichiche dell’amore perfettamente si equilibrano: e le prescrizioni tattiche e strategiche – d’ordine psicologico, comportamentale, cosmetico e *positionnel* – non dicono di una guerra ma di un giuoco. Il giuoco dell’amore: di quando l’amore non era legato alla morte e al male¹.

Il brano citato è tratto dal volume di Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, pubblicato nel 1970 per i tipi di Einaudi, con un saggio, all’interno della raccolta interculturale, dedicato ad Emilio Greco; esso precede il volume monografico che lo scrittore siciliano pubblicherà sull’artista catanese l’anno seguente². Nel saggio Sciascia, del quale è nota la passione per le arti visive e

¹ L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino 1969, p. 230.

² L. Sciascia, *Emilio Greco*, cur. E. Mercuri, Roma 1970.

in particolare per le incisioni³, riserva ampio spazio ai disegni per il lavoro che Greco aveva appena portato a termine: 30 cartoni realizzati per la prestigiosa casa editrice tedesca Propyläen che ‘accompagnano’ l’*Ovidio* – questo il titolo della raccolta – oggi al Museo del Novecento di Firenze per donazione dell’artista⁴. Accompagnano ma non illustrano, come tiene a precisare Otto Seel nella lunga postfazione scritta a margine del volume. Proveremo a spiegarlo, avviando qualche nuova riflessione su un’opera solo occasionalmente

³ F. Onorati, *Leonardo Sciascia/Mario Dell’Arco. Il ‘regnicolo” e il “quarto grande”*. *Carteggio 1949-1974*, Roma 2015, p. 170; ma anche A. Motta, *Leonardo Sciascia e i peintres et acqua-fortistes*, «Nuova Antologia» (gennaio-marzo 2002), pp. 326-332. Presso la Fondazione Sciascia a Racalmuto si conservano circa 200 tra incisioni e disegni raccolti dallo scrittore nell’arco della propria esistenza. Cfr. G. Cipolla, *Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura 1949-1989»*, «Annali di critica d’arte», 7 (2011), p. 363. All’interno dell’intensa produzione dello scrittore siciliano, gli scritti sull’arte figurativa – in un arco di tempo compreso tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del Novecento – occupano uno spazio importante, seppure da egli stesso definiti luogo di ‘divagazione e estravagazione’. Originali e passionali furono le sue ‘letture’ riferite in prefazioni, postfazioni, saggi monografici, note, cataloghi di mostre, recensioni elaborate da una «postazione eccentrica e felicemente estranea» al mondo riconosciuto della critica d’arte militante. Si veda al proposito S. Zuliani, *Conversazioni con l’arte. Qualche nota sugli scritti critici di Sciascia*, «Il Giannone», anni XV-XVII, numero 29-34 (gennaio-dicembre 2019), San Marco in Lamis (FG), pp. 233-244, con riferimenti bibliografici ad alcuni significativi contributi sul rapporto tra lo scrittore e le arti figurative. Per una ricognizione bibliografica sugli scritti d’arte di Sciascia si può fare riferimento a F. Izzo, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra*, in *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, cur. V. Fascia – F. Izzo – A. Maori, Milano 1998, e a A. Motta, *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo 2009.

⁴ I cartoni originali fanno parte del *corpus* di disegni donato da Emilio Greco alle raccolte di Palazzo Pitti a Firenze e successivamente confluito nel Museo del Novecento della città toscana.

menzionata dalla pur ampia bibliografia critica relativa allo scultore siciliano⁵.

Il volume in folio viene stampato in 4 edizioni numerate a tiratura limitata; le prime due edizioni sono estremamente raffinate, rispettivamente in 150 e 100 esemplari numerati e firmati dall'artista su carta delle Papeteries d'Arches, con titoli in oro sulla copertina e sul cofanetto (fig. 1). Nel frontespizio del volume si precisa che la selezione dei testi e delle immagini è a cura di Otto Seel, autore come già detto, anche della postfazione (fig. 2). Qui l'autorevole filologo e classicista espone le ragioni dell'opera, nata con l'obiettivo di attuare un'originale e suggestiva interazione tra poesia e immagine, in grado di superare i codici ordinari della mera illustrazione:

I testi qui presentati provengono tutti dalla produzione poetica di Ovidio. Il sottotitolo «Liebe als Kunst» – *Amore come Arte* – modifica solo leggermente, il titolo di un lavoro ovidiano, «Liebeskunst», *L'Arte dell'Amore*, pur mantenendone il senso. Questo vuole essere più di una semplice variante giocosa e fuorviante: il librarsi tra conformità e difformità vuole rendere giustizia ai fatti nella forma più breve possibile. Non si tratta, quindi di una traduzione completa dell'*Ars amatoria*, molto lodata in tutta la sua capziosità. Ciò che qui si propone è molto meno e allo stesso tempo un po' di più, soprattutto qualcosa di diverso⁶.

⁵ Anche nella lunga introduzione all'imponente catalogo sulla produzione grafica di Greco, *Emilio Greco. Opera grafica*, a cura di C. Pirovano, Milano s.d. ma 1977, quest'ultimo dedica solo qualche cenno ai disegni per l'*Ovidio*, ricordando il lavoro come destinato all'*Ars amandi*. Vedremo come tale indicazione sia imprecisa, così come era accaduto per Sciascia. In Germania l'opera di Greco ottenne recensioni prestigiose. Tra le altre, W. Haas, *Ovid, grafisch varijert*, «Die welt der literature», 8 ottobre 1969.

⁶ Si veda O. Seel, *Nachwort*, in *Ovid. Liebe als Kunst*, Frankfurt-Berlin 1969, pp. 93-99, *passim*. Colgo qui l'occasione per ringraziare Giulia Iannucci per il supporto alla traduzione del testo di Seel.

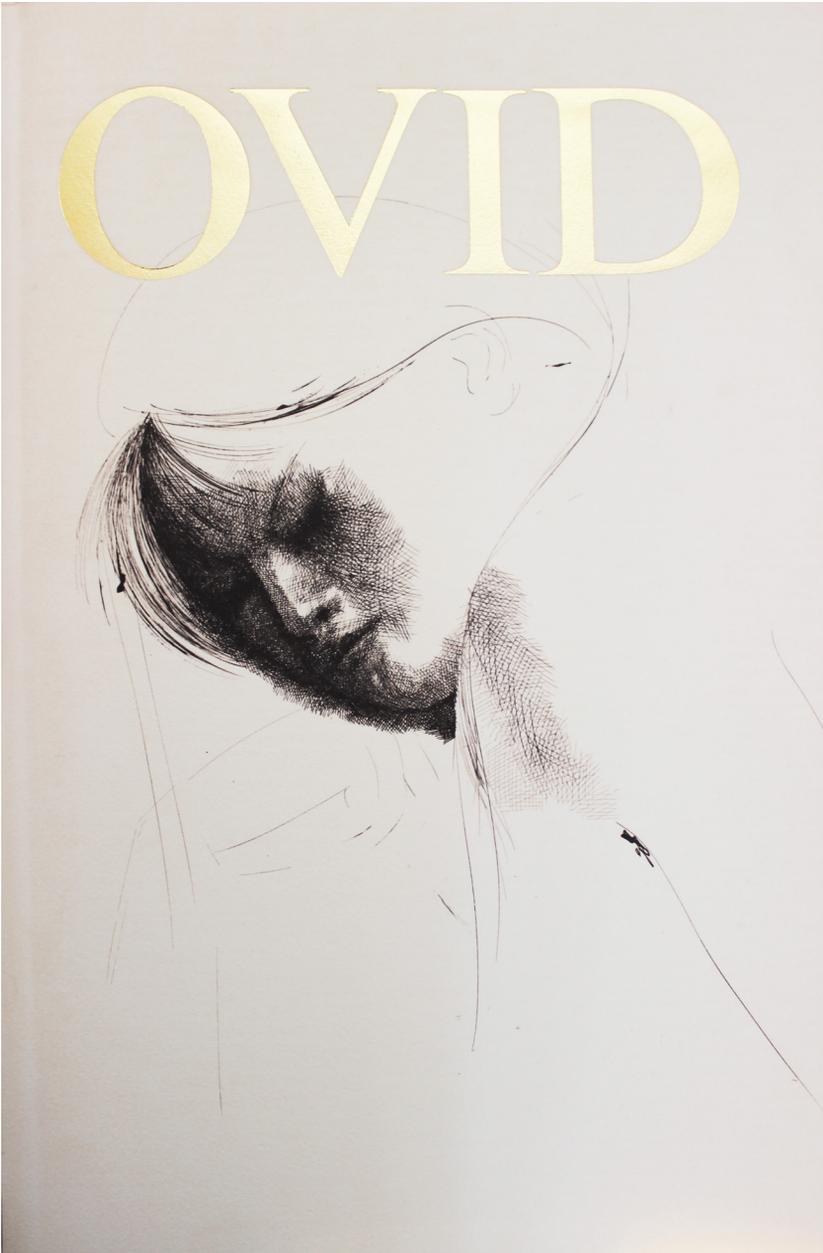


Fig. 1: *Ovid*, copertina del volume in folio, Propyläen Verlag, Berlin 1969.

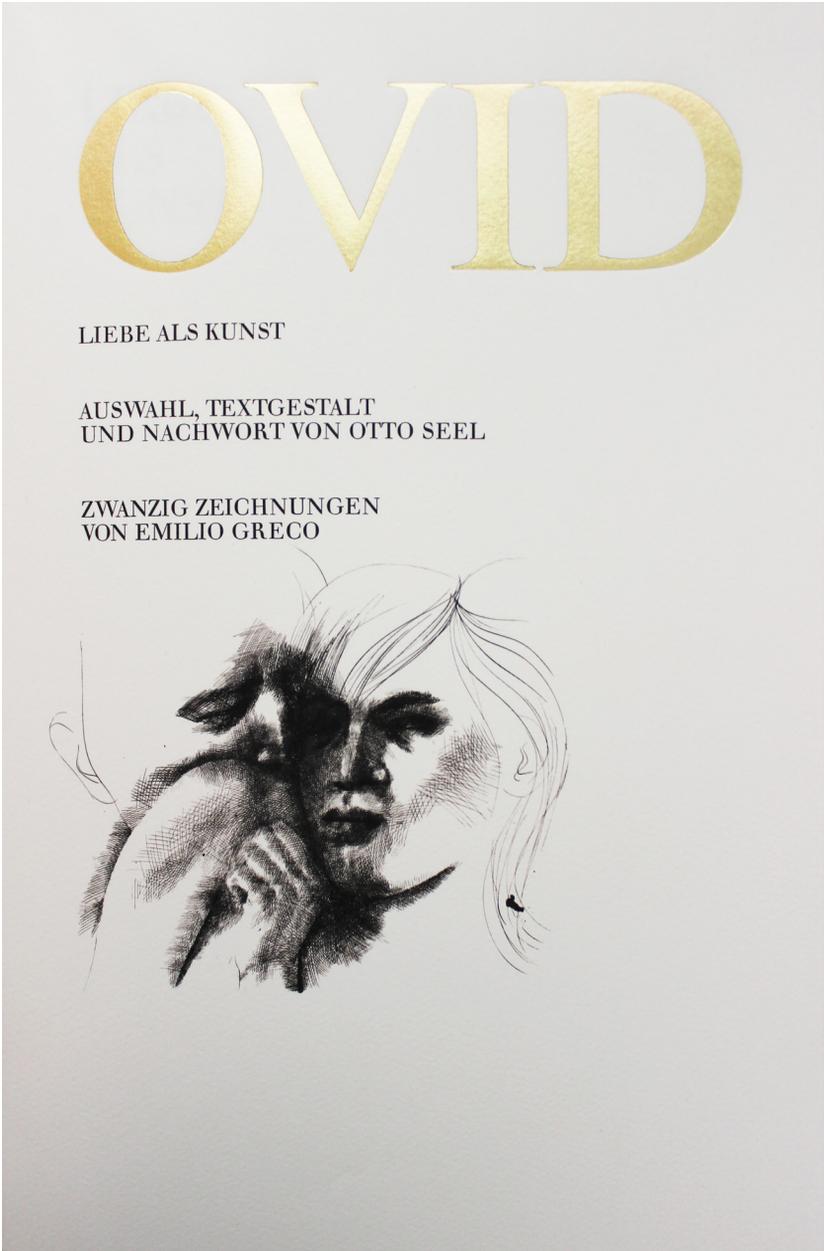


Fig. 2: *Ovid*, frontespizio del volume in folio, Propyläen Verlag, Berlin 1969.

Lo studioso infatti precisa che i testi pubblicati comprendono anche brani scelti dagli *Amores* di Ovidio: «Ma oltre a ciò va detto che alcune parti sono state prese anche da altri titoli di lavori ovidiani, perlopiù dalle elegie d'amore, cioè dagli *Amores* e inseriti al fine di integrare la lettura con varianti o contrasti». Tale scelta, è chiaro, diviene un modo per rafforzare la lettura ovidiana dell'amore visto come *lusus*, un gioco vissuto con distacco e ironia. Soprattutto ciò appare evidente quando Seel illustra il perché di una postfazione e la scelta di non spiegare o commentare volta per volta le ragioni delle associazioni tra testo e immagine:

Qui i dettagli non vengono spiegati. Fornire, in maniera oggettiva, informazioni riguardanti l'indice, anche in riferimento alla combinazione – scelta non in maniera irragionevole – di traduzioni nuove, sconosciute o antiche: tutto ciò deve, per quanto possibile, parlare da solo. Se ciò riesce, non è necessaria alcuna giustificazione. In caso contrario, non ci sarà nessun aiuto⁷.

È evidente, nelle intenzioni del committente e soprattutto di Seel, la volontà di immaginare un'opera nell'opera, con una libertà creativa che solo chi conosce profondamente la poesia di Ovidio e ne ha apprezzato la dimensione emozionale e 'morale' può consentirsi.

Qualcosa si dovrà pur percepire del singolare stimolo elegiaco di questa somma cultura, già marcata dal segno degli epigoni, ma ancora e sempre risoluta ed energica, una cultura in cui amore e morte si trovano strettamente legati, allegria e tristezza, alternandosi, si limitano e accrescono, il piacere sublime si gode a un livello più alto di semplicità artistica e una civiltà attenta distoglie l'individuo sempre più diretto verso se stesso che da se stesso⁸.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

In tale contesto i disegni assumono la funzione dinamica di provocazione intellettuale e sensitiva. Siamo ben lontani dal paradosso del caso Matisse-Joyce, allorquando l'artista francese, catturato dal titolo dell'opera dello scrittore irlandese – *Ulisse* – propose i disegni e poi, scoraggiato o annoiato dalla consistenza dell'opera, decise di affidarsi ad Omero per la propria ispirazione; e interrogato sulla ragione dei soggetti delle illustrazioni, avulsi dal racconto e ispirati al capolavoro classico, racchiuse seccamente in quel «Je ne l'ai pas lu» la sua distanza dal testo⁹.

Nell'*Ovidio* al contrario le composizioni di Greco devono aiutare il lettore a sintonizzarsi sull'onda emozionale delle parole, rafforzando le associazioni costituite.

Se fossimo riusciti nel nostro proposito, è allora anche in parte grazie alla rappresentazione di questo libro. Certamente la sua realizzazione potrebbe essere considerata, per così dire, indifferente alla forma, quella che viene chiamata ricerca pura; un'impostazione elaborata e ambiziosa desta diffidenza. Tuttavia, laddove ciò dipende dall'esperienza e dalla comprensione percepita del bello, allora un'atmosfera degna può essere d'aiuto alla comprensione. E allora il contenitore, all'interno del quale viene offerto il contenuto, non è irrilevante: non si tratta di un eccesso di cure e attenzioni quando a un vino nobile spetta un cristallo levigato.

In questo caso l'apparente distanza, punta ad ottenere altro: le parole e le immagini, come precisa Seel, vogliono convergere su qualcosa di terzo e più effettivo. I disegni assumono così la funzione di godimento alternativo e parallelo allo stesso tempo:

⁹ Come è noto, il titolo *Ulisse* scelto da Joyce richiama il capolavoro omerico solo nel nome, ma i contenuti non hanno nulla a che fare con l'epopea dell'eroe di Itaca. I disegni di Matisse, al contrario, si ispirano ad Omero. Il lavoro di 'collaborazione', commissionato da George Macy, fu edito nel 1935 per i tipi della Limited Editions Club di New York. Cfr. *Ulysses* by James Joyce, with an introduction by Stuart Gilbert and illustrations by Henri Matisse, New York 1935.

Non ci sono illustrazioni, intese come un commento visivo sulla ‘sostanza’ dei testi – dice Seel – qui nulla viene spiegato e illustrato. Nella maggior parte dei casi le parole e le immagini sono autonome, ognuna a modo suo. Tuttavia si ha l’impressione che vogliano convergere verso qualcosa di terzo, qualcosa di più reale, che giace dietro di loro, e che esse, le parole e le immagini, dal canto loro, servono. Forse lo si potrebbe definire come una ‘sublime gioia di vivere’ con allegria cosciente, che non esclude niente e non impedisce lo sguardo su nessuna cosa.

L’operazione ‘creativa’ secondo Seel è particolarmente felice in virtù delle sorprendenti affinità che legano i due artisti:

A tal proposito sussistono chiare somiglianze nell’atteggiamento di base dei due artisti, Ovidio e Emilio Greco, per quanto essi siano anche lontani nel tempo: da una parte il poeta romano, che visse tra 43 a.C. e 17 d.C., dall’altra l’artista e scultore nato a Catania nel 1913, le cui opere sono esposte nelle gallerie più prestigiose del mondo, dall’Alabama a Città del Capo, da Londra a Yokohama. Somiglianze, queste, che risiedono – in maniera eccezionale – nell’umanità elementare, quell’umanità a cui l’arte tutta, vera e alta, anela.

Soprattutto Seel riconosce come sentire comune tra il poeta e lo scultore quel singolare spirito di latinità che universalmente definiamo classico:

Ma c’è ancora qualcosa di specifico e non comunemente definito, cioè la latinità in quella forma inconfondibilmente mondana che Roma ha dato alla sua lingua e alla sua cultura in un processo creativo di stile a partire dalla sua fondazione, che raggiunse il massimo splendore nel secolo d’oro di Augusto non solo in Orazio e Virgilio, ma anche in architettura, scultura, e nella rappresentazione monumentale, che poi attraverso i millenni è divenuto codice e norma in tutti i diversi linguaggi della creazione artistica. In questo spirito di latinità – prosegue il filologo tedesco – l’antico poeta e il disegnatore contemporaneo sono, in modo speciale, così poco distanti l’uno dall’altro, che le opere si mescolano tra loro, per completarsi, forse addirittura per migliorarsi.

Nelle intenzioni di Seel, dunque, il meraviglioso incontro tra letteratura e immagine assume una valenza oltremodo creativa e Greco è l'artista giusto per dare forma a questo suggestivo e fertile scambio; per dirla con Seel, è colui che «è vicino ad Ovidio in modo particolarmente congeniale». Il «Geist der Latinität» di cui parla lo studioso non è altro per Greco che il legame profondamente vitale con l'antico, che percorre tutta la sua produzione e riaffiora senza plagio, come eredità ancestrale assunta nella Sicilia delle sue origini, e come memoria spontanea di una cultura visuale che egli aveva costruito nel corso degli anni, prima con spirito di infantile osservatore, in seguito nei lunghi soggiorni all'estero: a Parigi, nel 1947 (esperienza che egli stesso ricordava come assai stimolante), a Londra nel '52, in Germania e poi in Grecia nel '66. Un linguaggio 'classico' ma non neoclassico, reduce dall'esperienza martiniana già filtrata da Pericle Fazzini, vissuto con moderna sensibilità e nutrito di suggestioni molteplici cui difficilmente poteva sottrarsi, ma che accoglieva come continui arricchimenti – dotato com'era di straordinaria autonomia creativa – riuscendo infine ad estrarne una formula personale ed originale¹⁰. Le rielaborazioni investono spessissimo la figura femminile, che per Greco diviene «forma, ritmo, misura del mondo»¹¹. I richiami alla coroplastica etrusca, alle terrecotte di Tanagra, alle veneri ellenistiche, alla kore dell'acropoli greca sono impiegati con naturale disinvoltura, e mostrano l'eccezionale facoltà dell'artista di ridurre ad una docile unità la varietà

¹⁰ Vasta la bibliografia su Emilio Greco, con un nutrito numero di cataloghi di esposizioni della sua produzione incisoria presso gallerie private. Si segnala, tra i contributi recenti, A. Greco, *Emilio Greco. Le sculture*, con un corposo saggio di S. Androsov, Roma 2016. Per una iniziale ricognizione si rimanda all'ampia voce curata da Carlo Pirovano nel *Dizionario biografico degli italiani*, con molte indicazioni bibliografiche, dove sono riportati, tra gli altri, i tanti contributi che lo stesso Pirovano ha dedicato all'artista siciliano. Cfr. C. Pirovano, *Greco Emilio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 59, Roma 2003.

¹¹ Sciascia, *La corda pazza* cit., p. 225.

delle fonti. Nel tema della bagnante, declinato numerose volte, nei ritratti come nella serie delle splendide ‘accoccolate’, dalla *Grande figura* del 1961, di una carnalità quasi dolente stretta in un blocco di pietra geometrico, a quelle successive, nelle quali è facile individuare relazioni dialettiche e dinamiche interferenze (il *Trono Ludovisi*, *L’Afrodite accovacciata* di età adrianea, copia dell’Afrodite di Doidalsa conservata all’Ermitage di San Pietroburgo); fino alla scultura monumentale come la *Vittoria olimpica*, il grande bronzo realizzato per i giochi olimpici di Roma nel 1960, dove Greco ricerca soluzioni nuove mantenendo una sorprendente continuità spazio-temporale con i canoni armonici dell’equilibrio classico. Nella sua produzione, la grafica – disegni, litografie, acqueforti – occupa uno spazio importante. Soprattutto uno spazio di autonomia al quale lo scultore si abbandona con una progressiva maturazione e una sempre maggiore dedizione, testimoniata dall’uso difficile e spasmodico della pietra litografica. Tale passione – come ha rilevato Carlo Pirovano – motiva la sua ragione d’essere «nel bisogno di trovare altri sbocchi, altre soluzioni espressive all’accavallarsi disordinato di suggestioni o di trepide illuminazioni, che il rigore ponderale del pezzo scultorio avrebbe comunque ottuso o risolto in forme radicalmente divergenti»¹². Già Carlo Ludovico Ragghianti – tra i primi e più convinti estimatori dell’artista siciliano – aveva individuato nei disegni per l’*Ovidio* una sorta di ‘librazione’, dove librazione si traduce proprio nel significato astronomico di oscillazione alla ricerca di equilibrio, poiché la produzione di tali disegni conseguiva «a un periodo particolarmente drammatico, pieno di esaltazioni, ma anche di sofferenze profonde e di urti inesorabili quanto futilmente negativi della prassi nemica»¹³.

¹² Pirovano, *Emilio Greco* cit., p. 8.

¹³ C. L. Ragghianti in Sciascia, *Emilio Greco* cit., p. 182. Si veda anche Id., *E.G. disegni e grafica*, «Critica d’arte», n.s., XX (1973), 131-132, pp. 3-160.

La scelta di lavorare per l'editore Propyläen è dunque accolta con entusiasmo dall'artista siciliano, oltretutto in un momento di grande consenso alla sua opera in area tedesca. La permanenza tra la Germania – dove insegna all'Akademie der bildenden Künste di Monaco di Baviera – e l'Austria – dove viene chiamato da Oscar Kokoschka per il corso di scultura all'Internationale Sommerakademie di Salisburgo tra il '60 e il '61 – avevano certamente contribuito alla sua notorietà. Il lavoro, che procede per gradi molto lenti, si iscrive in un ampio arco temporale, tra il 1965 e il 1969, e riflette i codici dell'esperienza grafica dell'artista catanese in misura quasi completa. Innanzitutto, e ne abbiamo già accennato, il disegno in Greco vive di vita autonoma, quasi mai come ipotesi da svilupparsi nella scultura, e risponde ad un'esigenza di chiarificazione linguistica che si viene maturando proprio nei disegni per l'*Ovidio*. Per i quali procede sostanzialmente secondo due moduli principali. Il primo è quello cui riferire il nucleo più fitto del *corpus*, quello realizzato tra Roma e l'amata Sabaudia, dove lo scultore trascorreva lunghi periodi servendosi dell'abbacinante luce mediterranea per i suoi 'improvvisi' grafici di pulsante ardore. In *Inizio d'amplesso n. 1* (fig. 3), e in *Amplexo* (fig. 4) le linee rade, intermittenti, corrono a comporre le immagini e si affrettano a convergere in una zona d'ombra che diventa il cuore plastico del percorso grafico, dove si addensano le vibrazioni emotive, i fremiti, l'eros dirompente che in Greco è registro e misura, per comporre un reticolo fittissimo dai bagliori metallici che disegna i volumi con virtuosismo sorprendente. La pulsione erotica non è mai sfrenata, in qualche caso è sussurrata (*Sentimento n.1*, fig. 5), come sospesa in un equilibrio eterno. Nelle figure femminili, spesso di una maturità conturbante, talvolta disorientate di acerba adolescenza, i tratti si fanno più fitti e violenti come scariche elettriche; oppure disegnano gorgi geometrici per restituire le onde emotive che agitano i corpi senza scomporli, in una dimensione di malinconica armonia. I richiami culturali – la pittura vascolare greca, Ingres, Modigliani – affiorano di continuo ma restano confinati alla dimensione di stimolo dialettico, quasi

inevitabile in un contesto nel quale la fruizione delle immagini, pur lontana dalle attuali dinamiche compulsive, andava già allora assumendo proporzioni macroscopiche.

Il secondo modulo al quale possiamo ricondurre la dimensione formale dell'esperienza grafica dell'artista siciliano corrisponde ad un numero più esiguo di fogli, dove il processo di chiarificazione linguistica si avvanza al punto in cui il tratto si fa ancora più breve, guizzante, un graffio che disegna la luce, suggerisce un fremito come un'onda emotiva. Come in *Inizio d'amplesso n. 2* (fig. 6), in cui il piacere ruota in sé stesso e si appaga bilanciandosi in un dolce equilibrio geometrico.

Occorrerà dunque tornare a Sciascia e alla definizione di 'saggezza erotica', che in Greco traduce con imprevedibile efficacia la capacità di dominare le forze vergini della natura con una misura non comune e con esiti singolari; e soprattutto cogliere l'aspetto di compiacimento nell'opera grafica dello scultore catanese come possibile chiave di lettura incrociata con Ovidio. D'altro canto, per quanto 'eccentrica' la lettura dello scrittore siciliano, e fuori dalle convenzioni metodologiche della critica d'arte più ortodossa, essa riesce a cogliere con acuta percezione il senso di un'invenzione e di una corrispondenza, che, è facile intuire, si sintonizza ad agio con il medesimo autocompiacimento del poeta di Racalmuto nel raffinato esercizio di scrittura che rappresentano le sue divagazioni sull'arte. Ad Ovidio proprio Ragghianti aveva sorprendentemente alluso molti anni prima che Greco lavorasse per l'editore tedesco, nel 1953, alla presentazione della 'prima comprensiva raccolta di sculture e disegni di Emilio Greco' parlando di «alcuni momenti ovidiani della sua lirica, così ricca di abbandoni sentimentali, sensitivi e sensuali, ma nel dominio di un'intelligenza formale di rarissima temperie per esigenza di spoglio e per coltivata civiltà»¹⁴.

La forma asciutta e memore di un irrinunciabile bagaglio culturale, stimolo e mai freno alla sua splendida vena, gli spunti pla-

¹⁴ Ragghianti in Sciascia, *Emilio Greco* cit., p. 182.

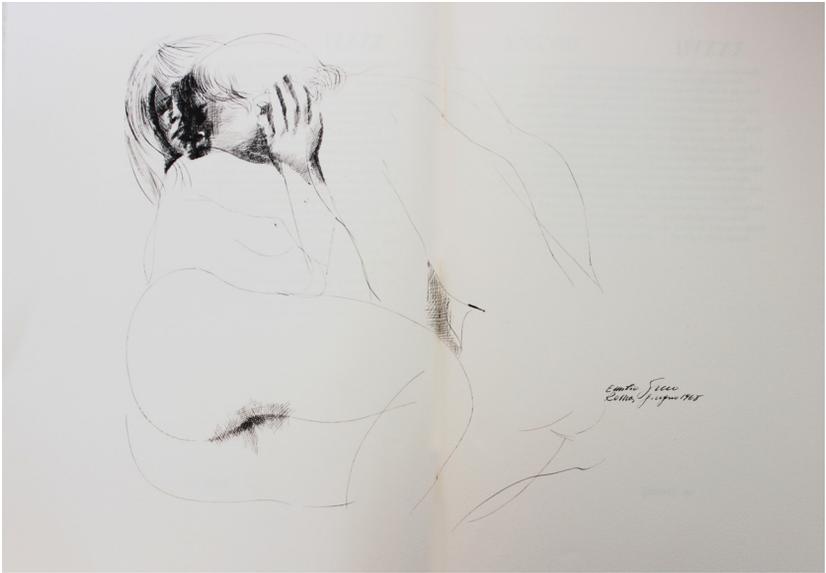


Fig. 3: Emilio Greco, *Inizio d'amplesso n. 1*, disegno per l'Ovidio, Roma 1968.



Fig. 4: Emilio Greco, *Amplexo*, disegno per l'Ovidio, Roma 1968.

stici di elegante lascivia e straordinariamente conturbanti, servono dunque ad identificare la migliore grafica di Greco, e certamente i disegni per l'*Ovidio* ne sono una testimonianza assai esaustiva poiché – come sottolinea Seel – «essi emanano stile e disciplina, arte e cultura». Appare felice così la fruizione suggerita da quest'ultimo per 'varianti e contrasti', oscillazioni tra classicità e sensibilità moderna, e la lettura biunivoca del grado di sensuale misura dei due artisti:

i suoi disegni, e lo stesso vale per le sue sculture, sono da considerarsi ellenico-latini in maniera del tutto differente [...] Così come in Ovidio non c'è spazio – quello spazio che sarebbe veramente il contrario di arte e raffinatezza – per l'impeto sfrenato, per la provocante volgarità della natura vigorosa, dove l'estasi viene a contatto con il disgusto e la vittima con il carnefice: qui è tutto elegante, colto, finemente perfetto.

Tali coordinate costituiscono il più idoneo codice interpretativo dell'arte di Greco, sul quale mi piace chiudere con l'incisivo *flash* di Carlo Pirovano – lettore acutissimo dello scultore catanese – enucleato proprio in margine ad uno dei disegni per l'*Ovidio*:

Quale appiglio culturale si vorrà invocare per una splendida bravata come questo *Inizio di amplesso n. 2* (fig. 6) che inserisce negli ambigui giochi amorosi di Ovidio un antagonismo psicologico ed un'acuità morale degna dei grandi retori spagnoli? Nel culmine di Picasso, bene inteso (e passando per Matisse, n.d.s.). Quella cedevolezza morbida del segno che rendeva rorido di vibrazioni il 'Nudo' e si fa qui disponibilità ad un dinamismo secco e pungente che per elisioni e scarti arditi corre elettrico al confronto diretto dei due volti, contratti e frementi. Capacità di sintesi che è la sigla più alta di una poetica¹⁵.

¹⁵ Pirovano, *Emilio Greco* cit., p. 10.



Fig. 5: Emilio Greco, *Sentimento n. 1*, studio per l'Ovidio, Roma 1968. Firenze, Museo del Novecento.



Fig. 6: Emilio Greco, *Inizio d'amplesso n. 2*, disegno per l'Ovidio, Sabaudia 1969.

Tiziana Pangrazi

Presenze ovidiane in musica: Monteverdi e Debussy

Dall'età umanistico-rinascimentale fino ai nostri giorni i miti narrati nelle *Metamorfosi* di Ovidio non hanno cessato di ispirare i compositori¹. Soltanto alcuni esempi: nella tradizione del melodramma contiamo vari Euridice, Cefalo, Galatea, Dafne e, naturalmente, le due pietre miliari della storia della musica, i celebri *Orfeo* di Monteverdi del 1607 e di Gluck del 1762. Ricordiamo inoltre la cantata profana *Apollo e Dafne* (1710) di Haendel, come pure il dramma in musica *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (1732) di Bach, il balletto *Daphnis et Chloé* (1912) di Maurice Ravel, fino alla *Dafne* (1938) di Richard Strauss. Ancora, le *Metamorfosi* sono alla base di musiche soltanto strumentali come le *Six Metamorphoses after Ovid* (1951) per oboe solo di Benjamin Britten e, quali principio creativo dell'arte della variazione o, meglio, del passaggio "di forma in forma" con continui rimandi e collegamenti interni tra le parti, nominiamo le *Symphonische Metamorphosen* (1943) di Paul Hindemith.

Vedremo ora due composizioni diverse e lontane nel tempo: il primo esempio si situa agli inizi dell'età del melodramma ed è l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (1567-1643), per la prima volta rappresentato nel palazzo ducale di Mantova nel 1607, occasione per la quale fu

¹ Quando la stesura di questo articolo era ormai completata, è uscito presso l'editore Marsilio (2018) il volume di P. Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, un'ampia disamina delle *Metamorfosi* quale «formidabile suscitatore» dell'arte poetica, dall'Autore condotta «mimando il procedimento dell'elaborazione motivica proprio della musica».

reso disponibile il libretto agli spettatori, mentre la partitura uscirà a stampa nel 1609; il secondo esempio è *Syrinx* per flauto solo di Claude Debussy (1862-1918) del 1913 nato come musica di scena per il dramma *Psyché* di Gabriel Mourey. Queste composizioni hanno in comune il riferimento ai due miti contenuti nelle *Metamorfosi*, il mito di Orfeo e il mito di Pan e Siringa, ma molto diversi sono i loro scopi artistici. Inoltre, i due compositori, Monteverdi e Debussy, sono separati non soltanto in senso meramente temporale, ma anche e soprattutto in senso linguistico-musicale. L'uno, Monteverdi, si colloca agli inizi non soltanto di un genere musicale che si rivelerà fortunatissimo, appunto quello del melodramma, ma anche agli inizi di quell'evento scientifico-linguistico, rivoluzionario e paradigmatico del pensiero musicale occidentale, allo stesso modo della precedente polifonia, che è la tonalità (l'insieme delle relazioni melodiche e armoniche che vincola i suoni della scala alla tonica). L'altro, Debussy, invece si trova non solo a vivere gli ultimi episodi della lunga parabola del dramma in musica (il wagnerismo) e delle grandi forme romantiche figlie del classicismo segnatamente viennese, ma anzi e soprattutto si trova a scardinare dal di dentro queste forme attraverso una sistematica disarticolazione del linguaggio musicale. Se le differenti posizioni dei compositori, da un lato, ma soltanto apparentemente, ci farebbero guardare a Monteverdi come ad un agente *construens* e a Debussy come ad un agente *destruens* – ma tale dicotomia può essere tranquillamente ribaltata –, dall'altro lato esse ci costringono a considerare questi compositori come due “inventori” di “logiche” temporali interconnesse: quella “razionale”, seppure per molti aspetti premoderna, di Monteverdi che scuote dalle fondamenta la tradizione musicale precedente e che mira non alla perfezione del contrappunto, bensì alla “verità dell'espressione”; e quella “antiretorica” di Debussy che trasforma la temporalità “direzionale” della tonalità in un fluire del tempo internamente alla coscienza.

In accordo con la cultura del tardo Rinascimento, che vede nella natura una “garanzia di verità” e nella musica la possibilità di ve-

der “incorporato” in qualche modo l’ordine naturale del mondo (al quale appartiene anche l’uomo), Jacopo Peri (1561-1633), artefice del primo melodramma nella storia (una *Euridice* dell’ottobre 1600), si premura di dare fondamento teorico al *recitar cantando*, a quella «nuova maniera di canto» consistente nell’«imitar col canto chi parla»² (il principio dell’imitazione della natura), delineando così una ben precisa congruenza tra movimento armonico-strumentale e spessore di significati della parola: a differenza di quanto accade nella polifonia, ora la parola diviene il modello semantico e prosodico al quale la composizione musicale deve adattarsi. In questa operazione di “adeguamento”, già caldeggiata ma non realizzata dalla Camerata Bardi, chi davvero riesce a mettere a fuoco il carattere del novello stile è Giulio Caccini (1550-1618) quando introduce una sorta di *melos* “affettuoso” per «in armonia favellare» servendo più «l’intelligenza del concetto e delle parole», poiché fine del musico è «dilettare e muovere l’affetto dell’animo»³. Ora la musica diviene l’arte dell’intensificazione emotiva della parola: essa realizza questa sua vocazione intonando il recitativo sul ritmo del verso dando vita ad una morbida melodia che procede per gradi congiunti salvo eccezioni nelle quali viene posta una particolare enfasi drammatica, assumendo la sua vera natura di «forma di cosa mezzana»⁴ in grado così di rappresentare i moti del corpo e dell’anima. Tutto ciò è possibile grazie all’azione congiunta di fattori di diversa natura ma interdipendenti, fattori di ordine scientifico come lo studio del comportamento dei suoni (gli armonici) e la dottrina musicale (la tonalità), e fattori emozionali, gli affetti, anch’essi ricondotti ad un ordine intimamente razionale: proprio l’abilità nel maneggiare tali

² J. Peri, *A’ lettori*, in *Le musiche sopra l’Euridice*, Firenze 1600, pagine non numerate.

³ G. Caccini, *Ai lettori*, in *Le nuove musiche*, Firenze 1601; cfr. anche A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, pp. 60-63.

⁴ Peri, *A’ lettori* cit., pagine non numerate.

strumenti fa sì che il compositore possa colpire e muovere a proprio piacimento l'animo dell'ascoltatore/spettatore⁵.

Agli inizi del XVII secolo la *favola pastorale* si rivela la miglior forma poetica per il nuovo e complesso genere musicale del melodramma. Dopo gli allestimenti sperimentali del secolo precedente, che risalgono all'*Orfeo* di Angelo Poliziano del 1480, per tutta la prima metà del Seicento i drammi in musica attingono al vasto repertorio di favole e di immagini della mitologia classica ed in particolare a quella colta di Ovidio, spesso anche filtrata dal volgarizzamento in ottave del 1554-61 di Giovanni Andrea dell'Anguillara, come pure attingono alla mitologia moderna dell'*Adone* di Giovan Battista Marino. L'impiego di temi tratti dal mondo favoloso dell'Arcadia pone però fin da subito nel dibattito coevo il problema della credibilità, della verosimiglianza dell'azione drammatica interamente cantata e con un contenuto mitico-pastorale. Inoltre il rispetto delle tre unità aristoteliche mal si conciliano con le esigenze "dilettevoli" del neonato melodramma; infatti numerose sono le infrazioni alla legge del modello tragico⁶.

A differenza della *prima prattica*, vale a dire la polifonia – che nel nord Europa nei secc. XV-XVI aveva dato grandiosi risultati propagatisi poi anche presso le corti italiane –, ora nella *seconda prattica*, il *recitar cantando*, il linguaggio verbale prende il comando sugli intrecci polifonici: nasce la cosiddetta *monodia accompagnata*. Se la *prima prattica* era presieduta dall'armonia e la sua perfezione era legata alla giusta combinazione dei principî del contrappunto, la *seconda prattica* è presieduta dalla melodia la cui perfezione sta nell'esercizio pratico della composizione e nell'espressività della parola. Di contro all'"oggettiva" scientificità delle forme contrappuntistiche, risultato di processi compositivi matematici, agli occhi dei suoi detrattori

⁵ Cfr. E. Fubini, *La musica: natura e storia*, Torino 2004, pp. 18-19.

⁶ Cfr. G. B. Doni, *Trattato della musica scenica* (1643-47), in Id., *Lyra barberina*, a cura di A. F. Gori, Firenze 1763, II vol., pp. 1-144; cfr. L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna 1993, pp. 47-54.

le «impertinentie» del nuovo ideale monodico mostrano una sua eccessiva dipendenza da valori soggettivi e dalla sensibilità dell'individuo⁷. Inoltre, gli ideali estetici della *seconda prattica* presentano l'evidente difficoltà di doversi tradurre in qualcosa di diverso dal modello tragico, di doversi incarnare in una struttura diegetica, nell'azione scenica, avente come scopo sì la mozione degli affetti ma senza rinunciare, anzi al contrario dovendo dimostrare al mondo di avere un fondamento razionale.

È Monteverdi a rivendicare il conio terminologico e concettuale di *seconda prattica* ovvero della *Perfettione della moderna musica* quando, nell'*Avvertimento al Libro quinto* (1605) dei madrigali scrive:

io non faccio le cose a caso [...] ma siano sicuri, che intorno alle consonanze, e dissonanze, vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione, e del senso difende il moderno comporre, e questo hò voluto dirvi sì perche questa voce Seconda Pratica tal'hora non fosse occupata da altri, sì perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia, e credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità⁸.

Ed ancora, nella *Dichiaratione* posposta agli *Scherzi musicali*, una raccolta di madrigali di Claudio uscita nel 1607, Giulio Cesare Monteverdi, curatore del volume, spiega al lettore che ogni giudizio sull'opera del fratello deve essere fondato «nel composto della melodia», nell'amalgama di *oratione, ritmo e harmonia*, dove però «l'armonia considerata, di padrona diventa serva al oratione, e l'oratione pa-

⁷ Cfr. G. M. Artusi, *L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia 1600, p. 40; cfr. E. Fubini, *Estetica della musica* (1993), Bologna 2003, p. 100.

⁸ C. Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali*, Venezia 1605, pagine non numerate.

drona del armonia»⁹. Tale dichiarazione, tanto lucida quanto priva di una teoria o di un sistema, poggiante soltanto sul solido mestiere e sull'autentica «scintilla drammatica»¹⁰ di suo fratello Claudio, sta ad esemplificare che la musica è sì serva della poesia, ma in questa sua servitù dà il meglio di sé quanto ad invenzione, a “discorsi” musicali e a potere espressivo.

A questo punto, la natura fabulosa dei versi di Ovidio, tradotti in forma di libretto da Alessandro Striggio (1573-1630), nell'arte di Monteverdi si tramutano nell'*Orfeo*, in *azione scenica*, in *favola in musica*, in *stile rappresentativo*, in quel capolavoro che sembra apparso «improvviso e perfetto»¹¹ come Atena armata dalla testa di Giove. Rispetto alla narrazione ovidiana, il libretto del 1607 presenta alcune divergenze, come pure alcune differenze vi sono rispetto alla partitura edita nel 1609. In linea generale ciò che balza subito all'attenzione è la “dilatazione” poetico-musicale, quindi anche una dilatazione temporale, di cui è capace il melodramma rispetto alla narrazione letteraria: il melodramma non ha paura di indugiare nell'espressione affettuosa. Inoltre, se le *Metamorfosi* nel loro svolgimento, e i miti in esse narrati, si impongono per la loro vocazione eminentemente visiva e plastica, presentandosi dal punto di vista cronologico in modo vago e perturbato dalle continue inserzioni di episodi proiettati nel passato, quando il mito di Orfeo viene tradotto in libretto dismette la propria primitiva costituzione letteraria per assumere quella drammaturgica, vale a dire riconfigurarsi all'interno dei procedimenti artistici, delle norme pratiche e dei valori estetici su cui questi si fondano. Nel dramma musicale l'alternanza tra parti d'azione, i recitativi, e parti meditativo-sentimentali, le arie, fa sì che esso assuma una struttura discontinua, che tendenzialmente si configuri come

⁹ C. Monteverdi, *Scherzi musicali*, raccolti da G. C. Monteverdi, Venezia 1607, pagine non numerate.

¹⁰ A. Einstein, *Geschichte der Musik* (1934), trad. it. di E. Pasquali, *Breve storia della musica*, Milano 2008, p. 63.

¹¹ D. De' Paoli, *Monteverdi*, Milano 1979, p. 170.

il «dramma del presente assoluto», per il quale la musica «mette in primo piano, più che la dialettica del processo drammatico, la sostanza affettiva di ciò ch'è attualmente presente in scena»¹². Inoltre, la concentrazione sul tempo presente della scena comporta che, se nella vicenda narrata vi sono antefatti o “azioni nascoste”, cioè non visibili allo spettatore, presupposte e cruciali per lo svolgimento e la comprensione del dramma – ad esempio nel caso dell'*Orfeo* la morte di Euridice narrata dalla messaggera ad Orfeo – si tratta di elementi destinati a restare quasi sempre oscuri oppure sbiaditi, poiché nell'economia drammaturgica il tempo presente e visibile «è il solo che conti»¹³. Proprio il momento dell'annuncio, in cui davvero ha inizio il dramma, è di fatto una narrazione *a posteriori*. Da questi brevi esempi si intuisce come il passaggio dal tempo “atemporale” del racconto ovidiano di Orfeo al tempo “presentificato” della favola in musica, sia la chiave per comprendere come Monteverdi faccia della componente musicale quella forza capace di determinare la natura drammatica dello spettacolo, rispondendo, in questa sua azione, pienamente al precetto enunciato negli *Scherzi musicali*. Se, appunto, la musica è condizionata dalla poesia, tuttavia questo non significa che essa rinunci o sacrifichi parte di sé per una comprensibilità delle parole, anzi, il fatto che l'*Orfeo* monteverdiano si apra con il prologo di Musica in funzione extradiegetica, sta significativamente ad indicare che proprio la musica, con tutto il suo portato teorico e pratico, è la componente essenziale ed ineliminabile del nuovo stile; infatti, Musica dice: «Io la Musica son, ch'ai dolci accenti so far tranquillo ogni turbato core, et or di nobil ira, ed or d'amore posso infiammar le più gelate menti».

Ancora altre divergenze narratologiche sussistono tra l'*Orfeo* di Ovidio e il libretto musicato da Monteverdi – ad esempio nel libretto Speranza scorta Orfeo fino alla soglia degli Inferi («Io fin qui t'ho

¹² C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino 2005, p. 65 e p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

condotto, or più non lice teco venir, ché amara legge il vieta») –, tuttavia la differenza più evidente sta nel finale dell'atto V e riguarda le due versioni del 1607 e del 1609. In quest'ultima versione Orfeo non viene ucciso dalle Baccanti, come invece accade nel libretto del 1607 così come in Ovidio, ma, con un'apparizione *ex machina*, Orfeo ascende al cielo con Apollo mentre un coro chiude in festa il dramma. Nella partitura del 1609, oltre a mostrarsi più consono alla circostanza accademica e politica del palazzo ducale di Mantova, certamente ha una funzione più conclusiva far ascendere e glorificare in un'apoteosi il cantore tracio col suo padre divino (Apollo e Orfeo ascendono al cielo *cantando* in una sorta di *unio mystica* di musica e poesia), anziché, reo di misoginia, vederlo cadere sotto i colpi delle Menadi. Quindi nella versione a stampa, per lo scioglimento del dramma, la soluzione apollinea dovette risultare più efficace, preferibile alla precedente conclusione dionisiaca la quale, però, meglio si coniugava con il carattere popolare e danzante della *moresca* finale¹⁴.

Similmente al racconto di Ovidio, nel libretto viene rispettato l'impianto "bipartito" della narrazione del mito in luce e ombra: anche nel dramma musicale Euridice viene pianta da Orfeo *ad superas auras* (I e II "atti pastorali"), ma con la specificazione che si tratta dei «campi di Tracia», mentre nei due "atti infernali" (III e IV) Orfeo compie la catabasi, la discesa che nella concezione drammaturgica di Monteverdi e Striggio ricalca quella della *Divina Commedia* che non le catabasi antiche. A questa divisione in "paesaggio chiaro" e "paesaggio scuro", ad esempio, nella scrittura orchestrale corrisponde un palese spostamento delle altezze delle voci e degli strumenti (distinguibili in "strumenti solari" e "strumenti infernali"), apprezzabile soprattutto nei cori, da un registro acuto ad un registro grave. Con la discesa di Orfeo, quali strumenti che rispondono a criteri di espressività, discendono anche le voci e i timbri orchestrali.

¹⁴ Più in generale cfr. P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino 1985, pp. 96-115.

Al di là di queste brevi osservazioni, importanti per un'inquadratura generale della composizione monteverdiana, ciò che occorre comprendere è che tutti gli accorgimenti narrativi in gioco, la fedeltà o meno all'antica favola, la stesura stessa del libretto, l'allestimento scenografico, nelle mani del compositore confluiscono verso il cosiddetto dramma in musica che, per Monteverdi, vuol dire "verità musicale dell'espressione", vale a dire che il dramma può e deve trovare la sua compiuta espressione nella scrittura musicale; in sostanza, la riuscita drammatica dell'opera sta tutta nell'elemento musicale. È senz'altro vero che l'orazione comanda sull'armonia, ma è altrettanto vero che è la potenza dell'armonia a rendere convincente l'orazione. Anche se ancora nell'*Orfeo* monteverdiano non sono pienamente riconoscibili i cosiddetti numeri (unità drammaticamente compiute che prenderanno piede dalla fine del secolo) l'aria per voce sola, che delinea sezioni cantabili con una melodia facilmente riconoscibile, interrompendo la continuità del recitativo con momenti di meditazione, di espressione del *pathos*, riflessione o sfogo affettivo del personaggio all'interno della continuità dell'azione, già si mostra quale vera sostanza dell'opera seria, quale «congegno propulsore» degli eventi drammatici, ossia della configurazione contrastante degli affetti, di ciò che è «l'oggetto eminente» della rappresentazione musicale. Infatti, qual è la differenza tra dramma letterario, che pure prevede sia l'azione sia il momento lirico, e dramma in musica? Sono più di una le differenze, ma la differenza principale sta nel fatto che, mentre il dramma letterario mostra una concentrazione teleologica, finalizzata verso il futuro, il dramma in musica vive nel «presente scenico-musicale», nell'attimo rattenuto che reca in sé la propria sostanza drammatica; tutto si deve poter vedere, patire e ascoltare; tutto è legato alla presenza scenica musicalmente rappresentata¹⁵.

Se un melodramma come l'*Orfeo* di Monteverdi ha il problema di tradurre nella sua propria costituzione drammaturgica il racconto ovidiano, nel caso del brano *Syrinx* di Debussy il problema è il se-

¹⁵ Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., pp. 77-78.

guente: come la musica soltanto strumentale, quindi senza l'ausilio della parola, possa restituire la scena pastorale di Siringa e Pan. È qui in gioco il rapporto tra il musicale e l'extramusicale, un problema molto antico (che anche il melodramma pone), un rapporto che nell'Ottocento si è imposto in modo prepotente alla riflessione soprattutto nei termini della relazione tra "logica musicale" e "contenuto extramusicale": può la musica puramente strumentale, priva del testo verbale, descrivere qualcosa? In questa sede, in che modo il mito di Pan e Siringa può essere interpretato e restituito agli ascoltatori dal suono?

Prima di tentare una risposta a tale domanda, facciamo notare che Debussy aveva sperimentato il motivo pastorale già nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) ispirato al poema di Mallarmé. In entrambe le composizioni, nel *Prélude* e in *Syrinx*, l'atmosfera pastorale è evocata in primo luogo dalla morbidezza timbrica del flauto, quel legno dal Signor Croche di gran lunga preferito alle dotte astruserie di molti dotti compositori. In una delle conversazioni, ad un certo punto egli dice al suo interlocutore: «Preferisco le poche note del flauto di un pastore egizio; collabora al paesaggio e sente delle armonie [quelle inscritte] nella natura»¹⁶.

Ora se ascoltiamo *Syrinx* avendo sotto occhio lo spartito, subito ci accorgiamo che le indicazioni di agogica sono: *Très modéré*, *Un peu mouvementé (mais très peu)*, *Retenu*, *Cédez*, *Rubato*, *En retenant jusqu'à la fin*, *Très retenu*, *perdendosi*, indicazioni di incertezza, di instabilità, ed anche il *marqué* a fine brano non deve far pensare ad un'indicazione diversa dalle precedenti. Tecnicamente la composizione è scritta nella tonalità di Si bemolle minore, ma si tratta di un'impostazione tonale mobile, vaga, che non rispetta le regole dell'armonia, che non consente di rintracciare precisi nessi cadenzali. Inoltre essa è scritta in tempo ternario con una sola eccezione di due battute in tempo

¹⁶ Il Signor Croche è un personaggio immaginario creato da Debussy sul modello del Monsieur Teste di Valéry; egli è un sarcastico *flâneur* interlocutore degli scritti raccolti nel volume C. Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, cur. V. Magrelli, Pordenone 1986, p. 8 (ed. or., Paris 1921).

binario, ma anche qui si respira aria di libertà. In sostanza tutta la composizione ruota intorno al Si bemolle, una nota a dir poco simbolica. Infatti il Si bemolle può essere indicato come la nota del canto per eccellenza: negli antichi modi gregoriani era l'unica nota che poteva essere alterata, appunto bemollizzata e, nel Seicento, ha identificato fin da subito il semitono, ritenuto l'intervallo dell'affetto. Ora, se continuiamo ad ascoltare *Syrinx*, sentiamo che è piena di semitoni, ascendenti e discendenti, diatonici e cromatici, distribuiti in un logica flessibile che investe le due ottave del flauto. Anche la nota più acuta è bemollizzata (Fab5), apice lirico e dialettico in relazione al Sib4 d'impianto (fig. 1). E ancora all'ascolto, ciò che ci colpisce è un'altra caratteristica delle opere strumentali di Debussy: la ripetizione. Non si tratta dell'applicazione pedissequa di un principio, bensì di alta architettura musicale, poiché la reiterazione consente al compositore la concatenazione di "impressioni" musicali, la concatenazione dei veri elementi costitutivi del linguaggio del compositore¹⁷, lasciandogli nel contempo «la libertà di salvaguardare [l'emozione] da qualsiasi estetica parassita»¹⁸. La riaffermazione del modulo ritmico-melodico, anche variata, si dà all'ascoltatore nella più trasparente evidenza, senza alcun esoterismo, nella pura dimensione empirica. Di tale chiarezza si avvantaggia anche l'analista il quale non è costretto "sventrare il bambolotto"¹⁹, cioè a cercare di scoprire regole e artifici occultati all'interno dei pentagrammi. In *Syrinx* la cellula ritmico-melodica iniziale Sib-La-Si-Lab-Sol-La-Solb-fa-mi-Reb (figg. 2, 3 e 4) viene reiterata e variata per ben sei volte all'interno di un brano che in effetti dura appena pochi minuti. Per il pensiero debussiano ciò che conta sono «le impressioni

¹⁷ Su questo, cfr. *Revue de Musicologie*, vol. XVI, 1962, interamente dedicato a Debussy. Sul tema Debussy e l'impressionismo, cfr. i molti luoghi in M. Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Paris 1996; ma cfr. anche S. Jarocinski, *Impressionisme et symbolisme*, Paris 1970.

¹⁸ Debussy, *Il signor Croche* cit., p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

sincere e lealmente provate», «i molteplici movimenti che le hanno fatte nascere e la vita interiore che esse contengono»²⁰. Movimento interiore e movimento ritmico-melodico sembrano combaciare. Infine, alla libertà ritmico-armonica e agogica, alla ripetizione con funzione “reticolare”, sono congiunti il gusto cromatico e il gusto dell’ornamentazione. Quest’ultima non è mai superflua, così come accadeva nel gregoriano, ed assume una funzione incantatoria, plastica: appoggiature, acciaccature, trilli e gruppetti, abbellimenti musicali, ninnoli con funzione assai diversa da quella tradizionale. E ancora all’ascolto, in *Syrinx* è potentemente in azione allo stato puro l’analogia: essa è in azione tra il Si e il sibilo delle canne narrato dal mito, nel francese di *siffler* e *souffle*, parole sibilanti, quasi onomatopee. Il sibilo evoca l’aria mossa del flauto, il respiro dell’esecutore. E dove c’è il respiro ci sono i movimenti dell’aria, il suono stesso generato dalle canne in cui è stata trasformata la ninfa. Tutte spie di un *habitus*, di una concezione e di un sentire più di tipo vocale che strumentale da parte del compositore, spie che rendono del tutto plausibile la possibilità che Debussy abbia scritto il brano per il flauto pensando di scriverlo per la voce.

L’atmosfera evocata in *Syrinx*, per quanto brevemente esaminata, ci induce a formarci un’immagine di leggerezza “aerea” di tale musica, a percepire un fugace *perpetuum mobile*; per questo modo di darsi di alcuni motivi melodici di Debussy – tipici di una buona parte della sua musica strumentale – è stata adottata la nozione di geotropismo, un’immagine tratta dalla fisiologia vegetale. Il geotropismo è la capacità delle piante di orientarsi rispetto alla gravità terrestre, un fenomeno assunto come “positivo” quando le radici affondano verso un centro di gravità, e assunto come “negativo” quando, all’opposto, vi è nella pianta la tendenza ad orientare i propri organi verso l’alto. Nel caso di *Syrinx*, i tipici disegni melodici ad arabesco (simbolicamente assimilati all’*Art nouveau*) nella loro percezione di leggerezza, sembrano mossi da una forza discendente: tipi-

²⁰ *Ibid.*

co esempio di tale *inclinaison pudique*, di una «dolcezza più dolce del sonno» e «più inappagabile di un canto d'amore»²¹, sarebbe la linea della frase debussyana degradante per semitoni (figg. 4 e 5)²², fino alla corona finale che conclude nell'immobilità e nella sospensione (fig. 6). La "melodia" debussyana, risultato da un progressivo allentamento armonico, può scomparire in ogni momento nel silenzio, proprio là da dove era sorta. Queste caratteristiche della composizione ci rendono manifesto come, analogamente al mito, nell'intenzione estetica del compositore manchi una teleologia, manchi l'idea di "discorso" musicale: al massimo questo può apparire come evocazione, blando richiamo, cenno. La logica tonale, "discorsiva", è scomparsa per generare momenti, istanti che si susseguono e si intrecciano sostanzialmente allo stesso modo dei miti narrati nelle *Metamorfosi*, in una logica priva di temporalità e al di fuori dal tempo; qualora una sorta di temporalità possa esservi ravvisabile, si tratterebbe di qualcosa di simile ad un eterno ritorno. Il tempo inteso come ordine cede il posto ad un estenuante *laissez vibrer*²³.

Più sopra era stata formulata la domanda se una musica, priva di parola, possa descrivere oppure narrare qualcosa e si è detto come in questa domanda entri palesemente in gioco il rapporto tra il musicale e l'extramusicale. Nonostante il titolo evochi apertamente un mito, *Syrinx* non è ascrivibile alla musica cosiddetta a programma, mentre paradossalmente potrebbe esservi ascrivito l'*Orfeo* di Monteverdi per la presenza di un libretto, di una narrazione, appunto per l'effettiva presenza di un programma all'atto dell'ascolto. Viceversa, perché dovremmo essere più propensi ad accettare il termine di musica "pura" soltanto per quella strumentale come se la presenza

²¹ V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, cur. E. Lisciani Petrini, Bologna 1991, p. 100 (ed. or., Neuchatel 1949).

²² Cfr. anche E. Lockspeiser, *Debussy*, Milano 1983 (ed. or., Cambridge 1978), pp. 522-523.

²³ Sulle innovazioni introdotte da Debussy, cfr. M. Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica* (1969), Torino 1976, pp. 20 e sgg.



Fig. 1

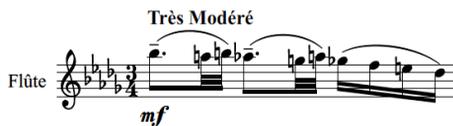


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

della parola poetica, dell'extramusicale, fosse qualcosa di "impuro"? E poi, in che misura un libretto o appunto un racconto mitico può essere davvero considerato qualcosa di extramusicale, vale a dire: su quale base può essere tracciata una demarcazione tra ciò che è propriamente musicale e ciò che non lo è? Domande per le quali in questa sede non è possibile rispondere compiutamente, ma, se accettiamo che il musicale è, in quanto arte, «solo (tutto) ciò che concorda strutturalmente»²⁴, possiamo in linea di principio eliminare l'opposizione tra musicale ed extramusicale. In questo modo tutto diviene passibile di essere musicale, di entrare nella sfera del musicale, per cui, se una qualche demarcazione deve esser fatta, ci sembra la si debba fare tra extramusicale e intramusicale. Laddove l'extramusicale potrebbe essere qualificato come ciò che è potenzialmente indifferente rispetto al musicale, l'intramusicale, in quanto immanente al musicale, non avrebbe bisogno di essere contraddistinto, per cui anche nel caso considerassimo gli stessi miti ovidiani di cui ci stiamo occupando come oggetti indifferenti alla musica, strettamente presi in sé e per sé, questi possono tuttavia diventare "determinanti reali" intramusicali della musica nel momento in cui stabiliscono con essa un pervasivo ed autentico contatto. Inoltre, diversi possono essere i livelli di questo contatto: ad un livello "primario" possono essere ascritti i "determinanti costitutivi" della musica, cioè l'emozione e la *mathesis* (il suono); ad un livello secondario appartengono le dimensioni grammaticale, retorica, immaginativa, programmatica, coreutica, virtuosistica, interpretativa, etc., possibilità che, se realizzate, faranno comparire questi oggetti «come musica»²⁵, come perfetta fusione degli elementi nella composizione e quindi, in linea di principio, non bisognosi di essere specificamente rilevati. Perché, in realtà, si dovrebbe rilevare il carattere musicale dell'intramusicale? Ciò sta a significare che tutto, tutti gli oggetti

²⁴ C. Dahlhaus-H. H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica*, trad. A. Bozzo, Bologna 1988, p. 56 (ed. or., Wilhelmshaven 1985).

²⁵ Cfr. *ibid.*, p. 57.

possono entrare a far parte del musicale, e ciò che conta è il grado di pervasività e coerenza con cui vi entrano.

Ora, se con il melodramma, in una sorta di identificazione di mito, musica e poesia, con l'adozione del nuovo *logos* tonale che andava prendendo una fisionomia moderna, Monteverdi si accinge a raccontare in musica la vicenda di *Orfeo* e il suo scopo è commuovere lo spettatore; Debussy, distruggendo tale *logos* tonale, quindi attraverso lo sfaldamento della forma discorsivo-musicale, con la sua fraseologia atomizzata e subordinata all'immobilità spaziale, quasi come un sacerdote, "intende" accennare simbolicamente ad interiori e spirituali immagini sonore del mito di Pan e Siringa.

In occasione del bimillenario della morte di Ovidio (17-2017), grazie a un pregevole esempio di sinergia avviato da tre atenei campani tra loro molto vicini – non solo geograficamente –, l'Università degli Studi di Napoli Federico II, l'Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" e l'Università di Napoli "L'Orientale", è nata un'intesa scientifica che, tra i suoi diversi esiti, ha avuto la raccolta di saggi qui presentata. Nella sterminata bibliografia sull'autore, il volume intende offrire uno strumento utile ad approfondire, in chiave diacronica e sincronica, non solo le molteplici virtù della poesia di Ovidio, la sua straordinaria *ars* di matrice alessandrina, le tappe della sua fortuna a partire dall'antichità, ma anche – se non soprattutto – una qualità indiscussa e per certi aspetti inarrivabile della lingua e dello stile ovidiani: la dirompente forza icastica, la capacità di servirsi, come pochi altri, delle immagini nella costruzione del testo poetico, delle sue trame narrative, della sua elegante ricercatezza, della sua efficacia nella ricezione da parte del lettore.

ISBN 978-88-6887-071-3



9 788868 870713