

BIBLIOTHEK
DER KLASSISCHEN
ALtertUMSWISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von
JÜRGEN PAUL SCHWINDT

Neue Folge · 2. Reihe · Band 155





LAURA ARESI

Nel giardino di Pomona

Le Metamorfosi di Ovidio
e l'invenzione di una mitologia
in terra d'Italia

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dissertation, Universität Heidelberg/Florenz, 2015
Originaltitel: Da Circe ad Egeria:
le nuove vie del mito in terra d'Italia (Ov. *Met.* 14-15)

Das Buch wurde mit finanzieller Unterstützung des
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze
(Forschungsfonds Prof. Mario Alberto Labate) veröffentlicht.

UMSCHLAGBILD

Jean-Baptiste Lemoyne: *Vertumne et Pomone, Créé en hommage
à Louis XV et Madame de Pompadour, laquelle avait joué le rôle
à Versailles* (1760), Musée du Louvre, Inventarnummer RF 2716,
Photographie: Marie-Lan Nguyen (2006)

ISBN 978-3-8253-6779-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

A Bastian e ai miei genitori Anna e Tiziano

“Le storie possono assomigliarsi, mai ripetersi”
(Italo Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*)

Il presente volume rappresenta la versione rielaborata e bibliograficamente aggiornata della mia tesi di dottorato, discussa nel maggio del 2015 presso l'Università degli Studi di Firenze e in cotutela con la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Al termine di un lungo percorso svolto in due ambienti accademici e in due nazioni differenti, anche i miei ringraziamenti non possono che essere rivolti ad un duplice fronte. Innanzitutto, vorrei ringraziare Mario Labate, un maestro prezioso, che mi ha seguito dai tempi degli studi universitari fino alla recente revisione della tesi di dottorato, e nella cui tenace dedizione alla filologia ho imparato a porre domande al testo con pazienza e curiosità. Accanto a lui, altra guida fondamentale è stata quella di Jürgen Paul Schwindt, che mi ha portato a confrontarmi con un modo nuovo e stimolante di approccio ai testi classici, e che si è adoperato affinché la mia iniziale esperienza di un anno all'Università di Heidelberg divenisse un rapporto di collaborazione feconda, che dura tutt'oggi; un sincero *Dankeschön*, inoltre, per avermi accolto tra gli autori di questa collana. I miei più sentiti ringraziamenti vanno anche a Gianpiero Rosati, per i fruttuosi dialoghi e i consigli dispensati; a Melanie Möller, per l'amichevole e sempre incoraggiante presenza; a Rita Degl'Innocenti Pierini, per il sostegno datomi fino a qui nella mia crescita di studiosa ovidiana; a Christof Weiland, per la comprensione e l'aiuto di questi ultimi mesi; a Massimo Gioseffi, che ha sostenuto la mia scelta fiorentina allorché ero ancora agli inizi della mia avventura ovidiana. A tutti loro, in generale, devo la disponibilità ad assecondare i miei desideri di crescita in sedi universitarie diverse, che hanno permesso al mio lavoro – come dimostra la veste editoriale di questo libro – di essere veramente europeo.

Europee sono state anche le conoscenze e le amicizie intrecciate nel corso di questi anni: un affettuoso grazie a Barbara del Giovane, compagna di tante discussioni su Circe, Pomona ed Egeria; a Christian Haß e Eva Noller, per le piacevoli collaborazioni ed esperienze vissute insieme; a Kerstin Roth e Viola Stiefel, per la disponibilità e la gentilezza che hanno reso più agevole il mio inserimento in un ambiente di lavoro e in un paese nuovi. La mia gratitudine anche ai partecipanti del *Komparatistisches Kolloquium* e agli altri colleghi di Firenze e di Heidelberg: senza di loro il mio lavoro non si sarebbe giovato del confronto che è fondamentale si instauri tra giovani studiosi. Vorrei ringraziare, inoltre, i miei studenti, che mi hanno fatto capire quanto sia bello condividere e trasmettere il frutto di una lunga e spesso solitaria ricerca.

Non posso non essere riconoscente, infine, alle mie amiche di sempre, che hanno sostenuto i miei progetti di vita e di lavoro dovunque mi trovassi, ed in particolare ad Elena e Elisa, compagne di viaggio e di emozioni. Infine, un grazie di cuore va ai miei genitori Anna e Tiziano, a mia sorella Barbara e a Bastian: grazie per la pazienza, per l'ascolto, per l'amore, per avere creduto in me.

Heidelberg, marzo 2017
Laura Aresi

Sommario

Introduzione	11
I. Circe, Pico e Canente: un triangolo amoroso con il proprio doppio.....	25
1. La regina del Lazio antico	27
2. Un re, un dio, un picchio.....	37
3. Canente, ovvero il personaggio che non c'è	43
4. Il Circeo: una terra al confine tra due mondi	47
5. Saggio di commento	51
5.1 Antefatto: Macareo e l'ancella.....	51
5.2 Un amore tutto italico: Pico e Canente	56
5.3 L'incontro tra Pico e Circe.....	65
5.4 La dichiarazione e il rifiuto.....	76
5.5 La metamorfosi di Pico e dei suoi compagni	85
5.6 Il dolore e la dissoluzione di Canente	94
6. La fama di Circe	107
7. Pallide figure di spose, pallide figure di amanti.....	110
8. La metamorfosi di Pico: una vera vendetta?	117
9. Ordine e caos nel paesaggio laziale: liminalità e centralità si incontrano	121
II. Pomona e Vertumno: l'Italia come luogo di storie inedite.....	125
1. Il dio del cambiamento e degli instabili confini.....	126
2. La dea dei frutti e dei giardini.....	137
3. Un <i>exemplum</i> elegiaco dal mondo greco	140
4. Saggio di commento	143
4.1 Pomona nel suo giardino e Vertumno innamorato.....	143
4.2 Una dichiarazione d'amore 'camuffata'	154
4.3 Il mito di Ifi ed Anassarete.....	170
4.4 Finale a sorpresa: <i>mutua vulnera sensit</i>	195
5. Fallimento dell' <i>ars amandi</i> ? Per un ritorno alle origini dell' <i>eros</i> elegiaco ..	201
6. La 'fine' dell'elegia tra esiti tragici e comici: l'influenza del teatro.....	208
7. Il sogno di Ifi	211
8. Il giardino di Pomona: tra simbolo e concretezza	217

III. Ippolito ed Egeria: dalla tragedia greca al lieto fine italico	223
1. Una storia di rifiuto e di vendetta	224
2. Ippolito in Italia	230
3. Alle origini di una relazione 'screditata': Numa ed Egeria.....	237
4. Aricia: dove il mito greco e il mito italico si incontrano	240
5. Saggio di commento	247
5.1 Il dolore di Egeria e il racconto di Ippolito	247
5.2 La morte di Ippolito	260
5.3 La resurrezione di Ippolito e la 'nascita' di Virbio	269
5.4 La metamorfosi di Egeria.....	278
6. Fedra: una Circe senza 'vite parallele'	284
7. Nascondersi o rinascere a nuova vita: il dilemma di Virbio	293
8. Metafore inverate, sogni realizzati: l'uscita dall'elegia	298
9. Aricia: un centro che attrae il margine.....	304
Conclusioni.....	309
Bibliografia.....	321
Indice dei nomi e delle cose notevoli.....	341
Indice dei passi citati	343

Introduzione

Motivare le ragioni che hanno portato alla nascita di questo lavoro e inserirlo all'interno dell'orizzonte attuale degli studi ovidiani è un compito arduo. La moltiplicazione dei contributi e degli approcci di ricerca a cui si è assistito negli ultimi decenni rende non solo vano il tentativo di dominare interamente una così vasta produzione scientifica, ma anche, a volte, disperante. Ancora più difficile sembra ritagliarsi un piccolo spazio nella folla di “come è già stato osservato e mostrato da”, così che ormai si ha l'impressione che il continuo aggiornamento bibliografico si sia trasformato in una ricerca ansiosa di quello che ancora non è stato detto, confutato, ridetto. In occasione del bimillenario della scomparsa di Ovidio, il proliferare di convegni, seminari e giornate di studio dedicate ai più vari aspetti delle opere ovidiane si tradurrà in una serie di nuovi contributi che renderanno presto poco aggiornata – temo – la già incompleta bibliografia del presente volume.

Dopo questa premessa, giustificare l'esigenza di ritornare su argomenti e temi ormai ampiamente noti e discussi come quelli che ruotano intorno ai due libri conclusivi delle *Metamorfosi* sembra un compito quasi impossibile. Arbitraria può anche apparire la scelta di affrontare una simile mole di questioni dalla prospettiva ridotta di soli tre episodi: quello di Circe, Pico e Canente (*Met.* 14, 312-434), di Pomona e Vertumno (*Met.* 14, 623-771) e di Ippolito ed Egeria (*Met.* 15, 482-551). Per provare a spiegare le motivazioni dell'una e dell'altra scelta – perché ancora le *Metamorfosi* e i suoi libri finali; perché proprio questi episodi –, si rende necessario, dunque, muoversi in due direzioni differenti: la prima sarà quella di presentare un quadro succinto degli studi che hanno offerto i presupposti teorici entro cui si muove la mia ricerca; la seconda sarà quella di mostrare il disagio nei confronti di alcune interpretazioni dominanti relative all'ultima parte del poema ovidiano, che mi ha spinto a proporre una chiave interpretativa – mi auguro – un po' diversa. Infine, chiarirò il punto d'avvio del presente lavoro, che ha le sue basi già nella mia tesi di laurea, e offrirò qualche indicazione sul metodo adottato.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è indubbio che l'impostazione generale della mia ricerca molto debba agli studi intertestuali e ‘intergenerici’¹ che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, non hanno a tutt'oggi esaurito di mostrare il dialogo

¹ Come punto di riferimento per gli studi sull'allusione e l'intertestualità, vd. Conte 1985 (seconda edizione di un'opera già edita nel 1974); per quelli intergenerici, che possono essere visti come uno sviluppo dei primi, vd. Conte 1984, Conte/Barchiesi 1989, Hinds 1998. Si rimanda anche a Conte 2014 per una recente riflessione sui risultati raggiunti dagli studi intertestuali a distanza di quarant'anni, risultati di cui lo studioso non si esime dal mettere in luce anche limiti e derive (vd. pp. 63-106).

ininterrotto che il testo ovidiano istituisce con se stesso e i propri modelli. A questo proposito, è utile richiamare il contributo con cui Sara Myers² ha offerto un'ottima sintesi dello stato degli studi ovidiani alla fine del secolo (e millennio) scorso. La studiosa è riuscita a ripercorrere il cammino che ha portato la critica ad uscire dallo schematismo delle interpretazioni di genere fine a stesse e a riconoscere la natura inclusiva e poliedrica della poesia ovidiana:³ dalla definizione di "Kreuzung der Gattungen" riattualizzata da Karl Galinsky⁴ agli studi di Alessandro Barchiesi e Stephen Hinds,⁵ si è ormai unanimemente accettata la compresenza, in particolare nelle *Metamorfosi*, dell'elegiaco e dell'epico, del tragico e del comico.⁶ In questa prospettiva, dunque, il dialogo tra testi si traduce in un dialogo tra generi letterari, che il lettore è chiamato a riconoscere,⁷ individuando nella ripresa variata del modello e del suo genere di appartenenza lo scarto, spesso ironico, che produce il senso.⁸

Se tutto questo è ormai un dato acquisito nell'interpretazione dell'opera ovidiana, una 'nicchia' in particolare si è rivelata imprescindibile nel determinare il mio interesse per gli episodi delle *Metamorfosi* che saranno oggetto della presente

² Myers 1999. Più recente è la breve storia dell'*aetas* ovidiana e dei suoi indirizzi di ricerca tracciata da Rosati 2016.

³ Vd. Myers 1999, pp. 191-195.

⁴ Galinsky 1989, p. 71. Come non manca di sottolineare lo studioso, l'espressione venne coniata da Wilhelm Kroll.

⁵ Hinds 1987a e 1998, Barchiesi 2001. Ma si potrebbero citare anche Knox 1986, Farrel 1992 e tanti altri.

⁶ Anche se quello elegiaco mantiene sempre il ruolo di 'regista': vd. Harrison 2002, che nota acutamente come, nell'inglobare tutti i generi, ve ne sia sempre uno che presiede a questo 'inglobamento': il genere elegiaco, che lo studioso chiama "supergenre" (p. 79).

⁷ Sul ruolo del lettore come recettore e in certo modo 'creatore' dell'intertestualità, si rimanda a Fowler 1997. Che questa recezione sia, però, almeno in parte orientata dall'autore (e quindi che sia opportuno e lecito continuare a parlare di un autore che allude e di una volontà dell'autore per alcuni aspetti ricostruibile), è stato ribadito con forza da Hinds 1998. In particolare, opponendosi alla tesi dell'inconoscibilità totale della volontà dell'autore, Hinds 1998, p. 144 riflette su come la soggettività autoriale sia controparte necessaria ed imprescindibile per la vitalità dell'interpretazione stessa – altrettanto soggettiva – che il lettore-interprete porta avanti. Anche Conte 2014, pp. 79-83 ammette che gli studi intertestuali di matrice strutturalista e post-strutturalista hanno finito per sacrificare la figura imprescindibile dell'autore, e in questo ne individua, a posteriori, la pecca. Tale dibattito riproduce, all'interno della filologia classica, problematiche fondamentali della storia della critica degli ultimi decenni: per averne un buon riassunto, si possono consultare alcuni scritti teorici di Umberto Eco e Peter Brooks, in particolare Eco 1979 e Brooks 1985.

⁸ Vd. Barchiesi 1993.

analisi. Si tratta di alcuni contributi di Barchiesi,⁹ a cui spetta il merito di aver messo in luce due tipi diversi di intertestualità ovidiana, che mi piacerebbe chiamare ‘verticale’ (o ‘diacronica’) e ‘orizzontale’ (o ‘sincronica’).

Per intertestualità ‘verticale’ intendo quel fenomeno che lo studioso ha battezzato “future reflexive”,¹⁰ e che si manifesta in particolar modo nelle *Heroides*. La peculiarità di questa raccolta di epistole, infatti, non è solo la scelta di raccontare un determinato mito dal punto di vista interno di chi lo vive, ma di cristallizzarlo in un preciso momento: quello in cui l’eroina scrive la sua lettera. Ciò significa che tra il lettore e il personaggio si viene a creare un dislivello di conoscenze: il primo sa come andrà a finire la storia, il secondo no, e tenta di modificare il proprio destino già scritto per mezzo della lettera (e della supplica) che sta vergando. Il pubblico, dunque, riconosce nell’epistola, di per sé inerte e destinata al fallimento, delle allusioni al finale della storia, che, nell’ottica del tempo del racconto, si configura come futuro;¹¹ contemporaneamente, però, è invitato a considerare opzioni diverse da quella che si sa si affermerà come vincente. In sintesi, dunque, è come se si venisse a delineare un’implicita opposizione tra il volere dei personaggi, “caught in the process of becoming ‘themselves’, of becoming traditional”,¹² e quello di una superiore e già codificata tradizione letteraria, che ha reso impossibile ai protagonisti del mito ogni sforzo di determinare in modo diverso l’esito della propria storia.¹³

Per ‘intertestualità orizzontale’, invece, vorrei riferirmi alla predilezione che Ovidio mostra per individuare “nei testi di finzione quelle zone che potremmo chiamare liminari, là dove si annuncia la possibilità di un passaggio, di una comunicazione fra storie diverse”.¹⁴ Il concetto viene esemplificato da Barchiesi per mezzo del discorso di Circe nei *Remedia*, laddove la dea cerca di convincere Ulisse a restare, perché in Lazio non lo attende una nuova guerra, né una nuova Troia (*Rem.* 281, *non hic nova Troia resurgit*). Ora, considerando che i fatti narrati nell’*Odissea* e quelli narrati nell’*Eneide* sono cronologicamente contemporanei, l’assunto di Circe crea un (in)volontario collegamento tra le vicende di Ulisse e di Enea, che, all’insaputa della figlia del Sole, andava preparando nel pacifico Lazio un conflitto bellico nonché la fondazione di una ‘Troia *resurgens*’ (*Aen.* 1, 206, *illic fas regna resurgere Troiae*). Intento ovidiano, quindi, sembra essere quello di

⁹ Barchiesi 1986, 1987, 1993. Gli stessi contributi con bibliografia aggiornata in Barchiesi 2001.

¹⁰ Barchiesi 1993, pp. 333-335.

¹¹ Vd. Barchiesi 1987, pp. 65-67. Su questo aspetto riflettono anche Rosati 1989, pp. 8-10 e 2005, pp. 161-163 nonché Hinds 1998, pp. 115-116.

¹² Barchiesi 1993, p. 335.

¹³ Barchiesi 1993, p. 350: “these destinies have already been recorded and written down: these women are in fact writing against the grain of the classical authorities”. Questo concetto viene ripreso anche da Rosati 2005, pp. 162-163 e reso operativo da Fulkerson 2005.

¹⁴ Barchiesi 1986, p. 85.

creare dei “margin di contatto”¹⁵ tra opere letterarie parallele, accessi segreti che permettano al lettore di passare agevolmente dall’una all’altra, e che altro non sono che contiguità spazio-temporali. Questo confronto riguarda in particolar modo l’*Odissea* e l’*Eneide*, e mostra come, se Virgilio evita con intenzione l’incontro con il poema omerico,¹⁶ Ovidio pare voler fare proprio l’opposto: egli va a ricercare i possibili punti di tangenza tra le vicende di Enea e quelle di Ulisse. Un simile interesse si spiega alla luce di una teoria che è accettata dagli studiosi quasi come un postulato: la poesia ovidiana esprimerebbe la consapevolezza dell’autore di venire per ‘secondo’, mostrerebbe lo sfoggio di erudizione proprio di chi sa di dominare un sistema letterario ben codificato ed articolato.

A questo proposito, non sembra inutile ricordare l’importanza rivestita da quegli studi, ormai ‘consolidati’,¹⁷ che si sono occupati di indagare la posizione di Ovidio nei confronti dei grandi modelli greci e di quelli della recente classicità augustea. Nessun altro intellettuale latino – si è detto – si trovò mai nella condizione di Ovidio, in bilico tra orgoglio e dipendenza: orgoglio di appartenere ad un’epoca i cui poeti erano riusciti, citando Orazio, a riempire la sala romana nella biblioteca di Apollo Palatino;¹⁸ dipendenza nei confronti di un canone appena nato di autori eccellenti, contemporanei ma non coetanei, che si va ad aggiungere ai ‘vecchi’ modelli greci. Vari contributi hanno sottolineato come Ovidio sia pienamente e precocemente consapevole della rivoluzione culturale avvenuta: in quanto tale, in lui può essere a buon diritto riconosciuto il primo autore ‘post-classico’ della letteratura latina.¹⁹

¹⁵ Barchiesi 1986, p. 86.

¹⁶ Vd. Barchiesi 1986, p. 88.

¹⁷ Tra i tanti che si potrebbero citare, Rosati 1979, Conte/Barchiesi 1989, Labate 1991a. Più recentemente, offre una buona sintesi Tarrant 2002.

¹⁸ Hor. *Ep.* 2, 1, 214-218: *verum age et his, qui se lectori credere malunt / quam spectatoris fastidia ferre superbi, / curam redde brevem, si munus Apolline dignum / vis complere libris et vatibus addere calcar / ut studio maiore petant Helicon virentem*. Per questo aspetto, vd. Citroni 2013 e Labate/Rosati 2013, pp. 13-17, in cui si mette a fuoco la sfida avvertita dalla generazione augustea a superare quell’inferiorità culturale nei confronti dei Greci che Orazio aveva ben espresso con la celebre affermazione: *Grecia capta ferum victorem cepit* (Hor. *Ep.* 2, 1, 156).

¹⁹ Il concetto è ampiamente sviluppato in Labate 1990, pp. 960-966, e ripreso da Tarrant 2002, pp. 19ss. e Galinsky 2004, pp. 351ss. Ciò ha portato alcuni ad interrogarsi sull’appartenenza di Ovidio all’età augustea: alcuni vedono in lui già una sensibilità posteriore (per un riassunto della questione, vd. Galinsky 1989 e Hardie 2002a). Di certo si può dire che il poeta stia sulla linea di confine, ma che, come già affermato da Galinsky 1989, pp. 69-78 e 1996, pp. 261-269 e 360, la sua attiva ripresa dei modelli greci accanto a quelli romani e il suo sperimentalismo lo pongano pienamente nella ‘fase augustea’. Interessante la sintesi sostenuta da Albrecht 2014, pp. 188-190, secondo il quale Ovidio sarebbe poeta classico per la limpidezza dello stile e poeta già manieristico per il contenuto della sua poesia.

Il rapporto giocoso che il poeta instaura con la tradizione nella grossa enciclopedia mitologica che sono le *Metamorfosi* pare essere la conferma di quest'ipotesi, nonché il compimento del discorso iniziato per le *Heroides*. Un dato di fatto appare indiscutibile tra gli studiosi del poema ovidiano: non potendo inventare *ex novo* storie che sono state già fissate dai suoi modelli, l'autore si inserisce negli interstizi ancora liberi,²⁰ cercando di colmarli, o ci sorprende con inedite combinazioni del materiale tradito, lasciandoci intendere che i percorsi 'ufficiali' sono solo una delle alternative che un incrocio di variabili fortuite ha prodotto.²¹ Da questo punto di vista, si può comprendere il successo che le *Metamorfosi* hanno incontrato nell'era del post-moderno.

Prima di provare a spiegare – o quantomeno a introdurre – i limiti di una simile interpretazione, vorrei soffermarmi brevemente sull'ultimo filone di studi che ritengo abbia esercitato – o incominci ad esercitare solo ora – un ruolo importante nella riflessione ovidiana. Fino a questo momento ho citato correnti di pensiero ormai note; ora, invece, mi riferisco a una tendenza che mi pare si sia affermata negli ultimi anni. In alcuni recenti convegni sulla poesia augustea,²² tema prediletto di discussione è stato la riflessione sulla concezione del tempo e dello spazio. In alcuni casi,²³ tale interesse si è accompagnato all'intenzione di sfuggire alle

²⁰ Vd. Barchiesi 1997, p. 141: “nonostante l'abbondanza del suo disegno, il poema è un'implicita protesta contro l'ideale di 'pienezza' che è così importante nell'estetica dell'epos: nelle *Metamorfosi* i vuoti e gli interstizi assumono un'importanza mai vista prima”. Su quest'aspetto si sofferma anche Gioseffi 2011, che parla di una vera e propria “tecnica degli interstizi” (p. 24).

²¹ Vd. Solodow 1988, pp. 153-154: le innovazioni ovidiane “remind the reader that no single version of a story can claim to be canonical”. Il concetto viene ripreso e sistematizzato anche in Barchiesi 2002, dove la “mythological competence” (p. 196) di cui Ovidio si serve per creare ponti o allusioni a tradizioni mitiche diverse, alternative o semplicemente fantasiose rischia, secondo lo studioso, di minare la credibilità e la fisicità di quel sistema stesso. A questo proposito, Tarrant 2005, pp. 66-67 nota come, nelle *Metamorfosi*, l'arbitrarietà di scegliere un determinato percorso mitico rispetto ad un altro risulti spesso tematizzata dagli stessi narratori interni al poema (similmente, Rosati 2002, pp. 286-292). Un buon riassunto del trattamento ovidiano del mito e della sua relatività in Graf 2002.

²² Mi riferisco in particolar modo ad alcuni degli ultimi incontri del *Réseau International de recherche et de formation à la recherche dans le domaine de la poésie Augustéenne*: quello del 2004 sulla concezione del tempo; quello del 2011 sulla costruzione del mito augusteo (che con le categorie spazio-temporali ha molto a che fare); quello del 2014 sullo spazio augusteo; quello del 2016 sull'idea della casa e del palazzo nella letteratura augustea.

²³ Mi riferisco in particolare alle riflessioni portate avanti da J. P. Schwindt in merito a quella che egli ha definito “Radikalphilologie” (Schwindt 2006, p. 161 e 2009, pp. 64-68), ovvero una filologia che riconosca come suo compito essenziale quello di osservare (*cernere*, da qui il termine “critica”, vd. Schwindt 2011) il testo senza alcuna aspettativa

pressioni del neostoricismo da un lato e del decostruzionismo dall'altro, che hanno allontanato l'interpretazione filologica dal suo primario oggetto di speculazione: il testo stesso.

Per quanto si può dedurre dai risultati ancora parziali di questa prospettiva di ricerca, mi pare che lo studio dei parametri spazio-temporali si stia evolvendo in favore del versante 'topico', che ha 'inglobato' quello cronologico. Ciò è accaduto, forse, per un'ovvia ragione: come si è appena visto, un dialogo tra testi (e tra generi) viene sempre pensato nel tempo, all'interno del quale ognuno prende posto, si ricava il 'suo spazio'. Più insolito, invece, è immaginarsi uno spazio capace di dare senso all'operazione letteraria, rendendo quasi palpabile, con la sua tridimensionalità, l'astrattezza insita in ogni indagine sul tempo.²⁴

Considerando che le *Metamorfosi* sono un viaggio che non attraversa solo la storia del mondo²⁵ ma che si muove anche nello spazio,²⁶ e che esso diventa progressivamente 'lo spazio di Roma', mi sono chiesta se un'analisi più attenta dell'ambientazione dei singoli episodi di mio interesse non potesse mostrarsi di qualche utilità per una ricerca del senso e del valore degli stessi. Ne è emersa un'elementare eppure fondante opposizione tra centro e periferia, tra limite e superamento del limite,²⁷ che permette di cogliere in modo concreto, se vogliamo più immediato, altre due opposizioni: a livello cronologico, quella tra passato mitico greco e passato storico (per quanto sempre favoloso) romano; a livello narratologico, quella tra contenitore e contenuto, ovvero tra cornice del racconto e racconto stesso. Ma con un interessante ribaltamento: se il centro topico è rappresentato dal Lazio, il centro cronologico pare essere il passato mitico greco,²⁸ e così pure quello narratologico. Il vero centro, allora, è quello spaziale, o quello temporale-narrativo?

Questa domanda mi permette di riagganciarmi a quanto è stato lasciato in sospeso poco fa, e insieme a preparare il terreno per la parte conclusiva della presente introduzione. Ho sostenuto che gli studi intergenerici e intertestuali rappresentino

aprioristica, andando ad evidenziare temi e motivi che sono costitutivi, immanenti, 'radicali' al testo stesso. Tra questi, fondanti sarebbero proprio quelli dell'organizzazione spaziale e temporale.

²⁴ Vd. Schwindt 2005, p. 12, che parla a riguardo di "Chronotopie": il tempo viene pensato secondo categorie spaziali ("Raumvorstellungen" concepite come "Semantisierung von Zeitkonzepten").

²⁵ Sulla rappresentazione del tempo nelle *Metamorfosi*, vd. Feeney 1999 e Rosati 2002, pp. 276-282. Per ulteriore bibliografia, vd. Myers 2009, pp. 1-4.

²⁶ Vd., a questo proposito, Galinsky 2004, pp. 351ss. e Albrecht 2014, pp. 95ss. Non così Segal 1991, pp. 64 e 105ss., che nega che il movimento del poema in senso spaziale conduca verso un fine, l'Italia, perché la mobilità del poema ne negherebbe lo statuto di 'terra promessa'.

²⁷ Vd. Schwindt 2005, pp. 9-10.

²⁸ Per questo aspetto, tipico delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*, vd. Labate 2003 e 2010a, pp. 157ss.

la base fondamentale, la premessa, da cui è partito questo lavoro, e insieme come di essi sia da individuare, a mio parere, un limite. Tale limite non riguarda né la validità del metodo né gli ottimi risultati finora raggiunti, ma la convinzione che l'ambizione poetica di Ovidio possa dirsi esaurita nell'arte dell'allusione, dell'intrusione, della deviazione, come se in ciò 'soltanto' egli potesse esprimere la propria autonomia.²⁹ Affinché il concetto sia chiaro, cito una breve frase di Richard Tarrant, che esprime l'opinione della maggior parte degli studiosi ovidiani oggi: la libertà di Ovidio "consisted less in free invention than in seeing richer possibilities in existing material".³⁰ Proprio Tarrant, tuttavia, in un altro studio – significativamente chiamato "Roads non taken" –,³¹ aveva brillantemente mostrato la capacità dell'autore di impadronirsi di alcuni miti minori e di saperli riscrivere in modo opposto rispetto a quello canonizzato dalla tradizione. Miti minori, certo: non quello di Ulisse, non quello di Enea, per i quali il peso della tradizione era troppo forte, e Ovidio poteva solo ricamare il dettaglio, ipotizzando ma non osando. Già solo il fatto, però, che, quando può, il poeta cerchi di avventurarsi verso vie inesplorate, non codificate, dovrebbe farci intuire che la sua aspirazione poetica non doveva esaurirsi nel rimanere all'interno del sistema, ma anche nel dilatare a tal punto gli estremi dell'ipotizzabile fino a trovarsi, ad un certo punto, a varcare il limite, a sconfinare.

Questa soluzione, *in nuce*, era già presente all'interno delle *Heroides*, allorché il lettore – l'abbiamo visto – si era trovato per un momento insieme con l'eroina del racconto ad immaginare un mondo mitico "vergine".³² La medesima fantasia, prima che dal personaggio, era condivisa dall'autore, che si concedeva il gusto di sfidare quello stesso sistema che egli conosceva così bene nelle sue articolazioni. Ma tale embrionale ribellione era destinata a rimanere un'utopia, ovvero, come dice il termine, un progetto 'senza luogo'. Questa situazione di stallo viene meno negli ultimi due libri delle *Metamorfosi*, allorché Ovidio trova finalmente il *setting* adatto per realizzare l'utopia, ovvero il Lazio. Ecco allora il limite che mi pare abbiano dichiarazioni come quella di Tarrant: esse valgono praticamente per tutta la produzione ovidiana, ma non per inquadrare l'audace esperimento portato avanti nella parte conclusiva delle *Metamorfosi*, e cioè la creazione di una mitologia italica che producesse, seppure in continuo contatto con quella greca, storie inedite con esiti non prevedibili. Il rapporto con il mondo della grecità non può né deve essere troncato, ma viene ridefinito secondo una prospettiva 'rovesciata' rispetto a quella tradizionale: è il territorio laziale il nuovo centro nevralgico della

²⁹ In parte, questa considerazione si inserisce nella lucida argomentazione portata avanti da Conte 2014, pp. 90ss. sulla deriva degli studi post-strutturalisti di natura decostruttivista, che puntano a vedere nel testo più un sistema 'di assenze' che 'di presenze'. Sull'importanza dei vuoti e degli interstizi nel poema ovidiano si è riflettuto abbastanza: questi vuoti, però, Ovidio li riempie, e a modo suo.

³⁰ Tarrant 2002, pp. 18-19.

³¹ Tarrant 2005. Alcune simili considerazioni già in Tarrant 1995a.

³² Così lo chiama Rosati 2005, p. 162.

produzione creativa. Il luogo ridefinisce la natura dei racconti e ridimensiona il prestigio di solito attribuito al peso dell'antichità.

Le ultime considerazioni mi portano a toccare, infine, la mole di questioni critiche che riguardano la sezione conclusiva, italica, del poema ovidiano. Precedentemente male o sottostimati,³³ i libri 13-15 delle *Metamorfosi* sono diventati, negli ultimi anni, oggetto della più viva attenzione, come se si fosse capito che essi racchiudono la 'chiave interpretativa' dell'intera opera. È qui, infatti, che il rapporto con i modelli forti dell'epica (Omero e Virgilio) diventa ineludibile; è qui, infine, che ineludibile diventa anche la problematica del rapporto con il principato. Anche in questo caso, non si può fare a meno di citare Myers, che ha premesso al suo commento di *Met.* 14 un'introduzione in cui è possibile ritrovare i principali riferimenti bibliografici all'ultima sezione del poema.³⁴ Sostanzialmente, gli studiosi si dividono tra chi³⁵ vede nelle storie italiche un avvicinamento sincero di Ovidio allo spazio e al tempo di Roma, e chi³⁶ – la maggior parte e quella più accreditata – esprime dei dubbi sulla rappresentazione di un'Italia quale luogo di “amelioration” e “restoration”.³⁷ Tali dubbi si fondano in particolar modo sul rapporto a dir poco singolare che la narrazione ovidiana intrattiene con la materia eneidea prima³⁸ e con la storia di Roma dopo: entrambe vengono ‘bistrattate’, ignorate o

³³ Vd. Fränkel 1945, p. 101, che afferma che la minorità di Ovidio nei confronti di Virgilio è tale e tanta, che egli avrebbe fatto meglio a fermarsi al libro undicesimo.

³⁴ Myers 2009, pp. 4-18 e Myers 2005. Una ricapitolazione dei principali punti di vista anche in Cole 2008, pp. 145-152.

³⁵ Tra gli studiosi di questo ‘fronte’ si segnalano Ludwig 1965, pp. 68-73, Porte 1985, Glenn 1986. Si anticipa fin da ora che non si condividono queste interpretazioni, che appaiono troppo ingenuamente e fiduciosamente tese a mostrare la celebrazione ovidiana del trionfo augusteo. Ugualmente non accettabili sono quelle inclini a rintracciare nell'adesione ovidiana al programma augusteo sentimenti anti-repubblicani (Cole 2008, pp. 167-169) o ‘imperialistici’ (Habinek 2002). Più moderata la posizione di Hardie 2002c, p. 198, che parla di convenienza politico-ideologica. Un gruppo a parte è costituito da Parker 1997 e Fantham 2009: i due studi, che si occupano dell'immagine delle divinità italiche in età augustea (e quindi non specificamente nella sezione conclusiva delle *Metamorfosi*), sono riusciti ad offrire una visione equilibrata e sostanzialmente positiva dell'operazione condotta da Ovidio in terra italica.

³⁶ Tra gli studiosi di questo ‘fronte’ si segnalano: Otis 1970, pp. 286ss.; Little 1972; Barchiesi 1994, p. 278; Fabre-Serris 1995; Feeney 1998, pp. 132-133; Tissol 1993, 1997 e 2002; Myers 1994a, p. 126, 2004-2005 e 2009, p. 10. È, però, soprattutto Segal 1991, pp. 95ss., che, ben lungi dall'esprimere dubbi, pare essere convinto dello spirito anti-augusteo e ironico che pervade il poema e la sua parte conclusiva in particolare.

³⁷ Myers 2005, p. 10.

³⁸ Sulla cosiddetta ‘piccola Eneide ovidiana’ esiste ormai una bibliografia immensa, che include: Stitz 1962; Due 1974, pp. 36-42; Galinsky 1975, pp. 217-251 e 1976; Ellsworth 1986 e 1988; Solodow 1988, pp. 110-156; Döpp 1991, p. 6; Esposito 1994, pp. 11-36; Myers 1994a, pp. 95-132; Baldo 1986, pp. 117-124 e 1995, pp. 29-109; Casali 1995; Smith 1997, pp. 104-115; Fabre-Serris 1986 e 1995, pp. 115-141; Tissol 1997, pp. 177-

comprese, e il lettore si ritrova al presente tutto ad un tratto, dopo continue deviazioni e ‘salti all’indietro’ nel tempo.³⁹ Lo stesso mito italico, dunque, pare essere un ripiego, che evita all’autore di affrontare direttamente il ‘vero’ mito e la ‘vera’ storia.

Prima di procedere oltre, tuttavia, è necessario fare un passo indietro ed allargare lo spettro del discorso. Si è taciuto fin qui della necessità che ha spinto una parte consistente della critica recente ad agganciare gli studi propriamente stilistici, intergenerici e narratologici a temi storico-politici che – si è detto giustamente –⁴⁰ non possono essere esclusi dall’ampio raggio d’azione della letteratura. Alcuni hanno sostenuto, così, che gli interessi di Ovidio non si potessero esaurire nell’*art pour l’art*, a maggior ragione sapendo che egli sarebbe stato mandato in esilio, e che doveva aver pur fatto qualcosa per meritarselo.⁴¹ Lo spettro della traumatica esperienza di Tomi, di conseguenza, è stato riflesso retroattivamente⁴² su tutta la poesia ovidiana precedente, e sulle *Metamorfosi* in particolare. Da intellettuale indifferente alla politica⁴³ Ovidio si è trasformato, all’opposto, in sovversivo irridente: “l’immaginazione intertestuale e sistematica”⁴⁴ di cui si è appena discusso è stata posta al servizio di un progetto demistificatorio e dissacrante. Se ogni storia – si argomenta – è prodotto dell’abile opera di selezione di un autore,

191 e 2002; Hinds 1998, pp. 104-122; Andrae 2003, pp. 164-207; Papaioannou 2005; Krupp 2009, pp. 150-174; Álvarez Morán/Iglesias Montiel 2009. Un ottimo riassunto in Baldo 1995, pp. 29-37 e Myers 2009, pp. 11-18.

³⁹ Un’oggettiva e lucida analisi del processo di riduzione, compressione o ampliamento del testo dell’*Eneide* viene offerta da Baldo 1995, pp. 29-109, con una sintesi a pp. 253-260.

⁴⁰ Questa linea interpretativa è ben espressa e teorizzata da Fowler 1997: l’interpretazione storico-ideologica non può essere esclusa dal metodo intertestuale (p. 25, “intertextual reading, far from being a formalist method isolating texts within literature, is essentially ideological”).

⁴¹ Come è noto, in *Trist.* 2, 1, 207 Ovidio adduce due motivi al proprio esilio: *carmen* e *error*. Se il *carmen* è senza dubbio l’*Ars*, su l’*error* il poeta non si pronuncia. Già questo dovrebbe bastare a farci capire, in accordo con Galinsky 1996, p. 269, che dovette essere quella la vera causa dell’esilio, e il *carmen* un mero pretesto. Così si è pronunciato recentemente anche Rosati in Tela retexta: *la poesia ovidiana dell’esilio come ritrattazione?*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017.

⁴² Un recente esempio di questo modo di procedere è offerto da Fulkerson 2016, che offre una panoramica dei principali temi dell’opera ovidiana a partire dall’esperienza dell’esilio, e che più volte è tentata di leggere alcuni miti delle *Metamorfosi*, soprattutto quelli che presentano un “aberrant behaviour and its aftermath” (p. 3), attraverso “the lenses of exile” (p. 3).

⁴³ Vd. Little 1972, in particolare pp. 400-401. Anche per il ‘primo’ Galinsky (Galinsky 1975 e 1976) e per Knox 1986, pp. 79-81, l’unico interesse di Ovidio sarebbe stato quello culturale: Augusto e la pace erano dati di fatto ‘scontati’.

⁴⁴ L’espressione è di Barchiesi 1986, p. 85.

se non esistono verità ma solo un incrocio di variabili fortuite, allora anche il progetto provvidenziale che sorregge l'*Eneide* è una menzogna, o solo una parte della verità, quella 'dei vincitori'.⁴⁵ Privo di fondamento sarebbe anche il più vasto disegno culturale augusteo di cui il poema virgiliano è diretta espressione, ovvero quello di riscrivere il passato in funzione dell'ascesa e del dominio di Roma sul mondo. Per questo la materia mitica trattata nell'*Eneide* verrebbe così scorciata, elusa, riassunta, sostituita:⁴⁶ per mostrare che non era affatto necessaria, che non esisteva nessun disegno provvidenziale. La teleologia è bandita dalle *Metamorfosi*:⁴⁷ potrebbe essere concepita una critica più corrosiva all'ideologia del principato?

Non ci si vuole addentrare oltre nel dibattito ormai datato tra 'augustei' ed 'anti-augustei' che si è venuto a scatenare da simili premesse, e che pare essere arrivato ad un punto di non-ritorno. È sufficiente citare, a questo proposito, una constatazione di Hinds:⁴⁸ l'ambiguità di ogni luogo ovidiano, che rende ugualmente probabili ipotesi interpretative pro- e anti-imperiali, offre agli studiosi un "hermeneutic alibi". Di certo, l'accettazione della plausibilità di una doppia chiave di lettura – a seconda che si applichi o meno il filtro dell'ironia e del sottinteso – non fa che rendere ancora più chiara l'esistenza di una dicotomia, di fronte alla quale, tuttavia, è lecito dubitare: è veramente inevitabile credere che Ovidio potesse partecipare al progetto augusteo solo in termini di assenso o di dissenso? Non si può ipotizzare che egli vi aderisse 'a modo suo', che gli stimoli della storia e della politica lo inducessero a intraprendere un autonomo percorso 'augusteo'?

⁴⁵ Sulla funzione del mito come atto parziale ed arbitrario che formalizza il potere dei vincitori riflette Rosati 2001.

⁴⁶ Similmente Otis 1970, pp. 278ss., Solodow 1988, pp. 154-156, Segal 1991, pp. 36-37 e 50ss., Tissol 1993, pp. 69ss. e 1997, pp. 177ss. Da segnalare, al contrario, e in linea con la posizione adottata in questo lavoro, Baldo 1995, pp. 108-109 e 261-265, Casali 1995, Hinds 1998, pp. 104-107, Tarrant 2002, pp. 23-27, Gioseffi 2011, pp. 25-29, che notano come l'operazione ovidiana non obbedisca ad un movimento centripeto, di 'fuga' dall'*Eneide*, ma porti a compimento quelle possibilità, quegli spunti, che Virgilio aveva solo accennato e non sviluppato, come se il poeta volesse offrire "un atto di lettura che vuole rendersi evidente, e si trasforma per questo in atto di narrazione" (Baldo 1995, p. 262).

⁴⁷ Vd. a questo proposito Feeney 1999, in cui si mostra come l'assenza di una teleologia nelle *Metamorfosi* sia resa evidente da un'impostazione cronologica del poema volutamente imprecisa e generica, quando non scorretta. Sulla stessa linea Segal 1991, pp. 23-25 e 50ss., Fabre-Serris 1986 e 1995, pp. 137-141, Andrae 2001, pp. 92-93 e Rosati 2002, pp. 281-282.

⁴⁸ Hinds 1987b, p. 29. Una radicalizzazione ancora più estrema dell'impossibilità ed arbitrarietà di prendere posizione su ciò che è 'augusteo' o 'anti-augusteo' viene espressa da Kennedy 1992. Più equilibrata la riflessione di Barchiesi 1994, che, pur tendendo (e seppure non ammettendolo) verso il fronte degli scettici, mette in luce anche i pericoli a cui vanno incontro quest'ultimi come i loro oppositori (vd., in particolare, p. 278).

Pressoché unico e strenuo difensore di una linea di pensiero che mi ha incoraggiato a ricercare in questa direzione è stato Galinsky. A più riprese⁴⁹ egli ha convincentemente argomentato come le *Metamorfosi* esprimano, accanto e non in opposizione all'*Eneide*, uno degli aspetti più tipici dell'età augustea: se l'opera virgiliana deve essere vista come un monumento alla stabilità e all'ordine ritrovati dopo gli anni delle guerre civili, quella di Ovidio celebra, nel principio stesso della trasformazione di vecchie forme in nuove forme, quel difficile equilibrio tra antico e moderno, continuità e rottura, permanenza ed evoluzione, proprio del regime augusteo più maturo, e contenuto nel nome stesso scelto per sé dall'imperatore.⁵⁰ Il dilemma di cambiare rimanendo gli stessi, non dimenticando né soffocando le proprie origini, ma inglobandole in un progetto nuovo: se questo è indiscutibilmente il nucleo della ricerca poetica ovidiana, è innegabile che esso fosse 'augusteo'.

Si può adesso intuire, allora, in che direzione cercherà di muoversi la presente ricerca: gli insegnamenti della critica intertestuale e intergenerica non verranno posti al servizio di un progetto 'anti-imperiale' e 'anti-virgiliano', ma, al contrario, serviranno ad indicare la via verso la piena espressione di una scelta letteraria tanto autonoma quanto intimamente consonante con il cosiddetto 'programma augusteo'.

Prima di concludere questa introduzione, infine, si rende necessario agganciare quanto finora presentato come presupposto teorico ad una breve presentazione delle origini concrete e del metodo seguito nel presente lavoro. Qualche tempo fa mi sono occupata dei miti di Polifemo, Aci e Galatea e Scilla, Glauco e Circe in *Met.* 13, 730 – *Met.* 14, 74. Senza ripetere quanto ho già avuto occasione di mostrare in un altro contributo,⁵¹ la mia ricerca mi ha portato a sostenere che i due episodi paiano voler colmare un vuoto inspiegabile nella vita di Polifemo, Scilla e Circe. Sembra, cioè, che Ovidio abbia tentato di collegare in modo plausibile il punto di partenza e d'arrivo di parabole esistenziali che la tradizione letteraria non si era curata di armonizzare: se l'*Odissea*, infatti, aveva fotografato i tre personaggi nella loro 'maturità', vista in termini o assolutamente negativi (Polifemo e Scilla) o quantomeno ambigui (Circe), gli autori d'età ellenistica (Teocrito e Apollonio Rodio) avevano creato una versione positiva della 'giovinezza' degli stessi, incompatibile con 'il finale' che il poema omerico aveva già fissato da tempo. Da vero cultore dell'elegia, Ovidio immagina in una delusione d'amore l'espedito con cui rendere coerenti un 'prima' e un 'dopo' tanto diversi: uccidendo l'amante di Galatea, Polifemo interrompe quel processo di miglioramento di sé che l'amore per la ninfa aveva indotto, ed è condannato a rivestire il ruolo di antagonista crudele che noi tutti conosciamo dal poema omerico; trasformando la rivale Scilla in

⁴⁹ Vd. Galinsky 1975, pp. 210-261, 1976, 1989, 1996, pp. 261-269, 1999 e 2004.

⁵⁰ Vd. Labate/Rosati 2013, p. 6, dove Augusto viene definito come "un divino promotore di incremento", e dove carattere fondante del mito augusteo è ritrovato nel "fattore della crescita", nonché Schwindt 2013, p. 69: "Augustus kommt von *augere*. Es ist gut, sich an diesen einfachen Sachverhalt von Zeit zu Zeit zu erinnern".

⁵¹ Aresi 2013.

un mostro dopo essere stata rifiutata da Glauco, Circe si avvia per quella strada che la porterà a temere il contatto con gli uomini nell'*Odisea*, e a tramutarli preventivamente in animali innocui. Così, quell'*eros* che nell'episodio di Polifemo è rappresentato come l'unica pulsione in grado di far uscire l'uomo dalla barbarie e di farlo progredire verso la civiltà,⁵² e che nella storia di Circe e Scilla è visto come l'unica forza contro la quale nulla possono incantesimi e filtri,⁵³ si rivela essere anche il motore di ogni racconto, la variabile capace di volgere irrimediabilmente il destino di una figura mitologica: vistisi respinti, sia Circe che Polifemo (ma anche Scilla, come vittima della vendetta di Circe) sono irrimediabilmente condannati a diventare loro stessi. Rispetto al procedimento che si è descritto nelle *Heroides*, Ovidio 'narrativizza' in un episodio di sua invenzione la possibilità di cambiamento che nelle epistole era lasciata alla speranza delle eroine ignare del loro futuro. L'ambizione dell'autore a svincolarsi dal mondo dei finali già scritti progredisce di un passo, ma, al momento decisivo, rimane frustrata: non si può riscrivere la storia dell'*Odisea*!

Tali considerazioni sono state poste in relazione con l'ambientazione dei due triangoli amorosi: la Sicilia, un grande ponte tra Oriente e Occidente, tra la grecità e il nuovo mondo italico che Enea (e con lui la narrazione ovidiana) si appresta a raggiungere. La condizione liminale dell'isola, che si rispecchia anche in quella dei singoli personaggi, sempre in movimento tra terra e mare, concretizza le aspettative ancora esitanti dell'autore: in bilico tra Grecia e Italia, tra le storie scritte per sempre e quelle che nessuno ha scritto mai. La terra promessa è, veramente, il Lazio: non perché, però, qui Enea vi fonderà Roma, ma perché Ovidio vi troverà la terra adatta per inventare nuovi intrecci e nuovi personaggi, e per portare in scena i 'finali negati' che il doveroso ossequio ai modelli gli aveva fino a quel momento precluso.

Fin qui le considerazioni che hanno preparato il terreno alla presente indagine, in cui ci si è concentrati sugli episodi che potessero rappresentare il compimento di quelle attese che, nei casi precedenti, si erano rivelate preventivamente frustrate. Naturale, di conseguenza, è stata la scelta degli episodi che, in territorio laziale, portassero avanti la tematica amorosa, confermatasi come il filo rosso della riflessione poetica ovidiana. Se le *Metamorfosi* sono essenzialmente un 'poema sull'amore',⁵⁴ l'ultima trasformazione, ovvero il gesto d'autonomia rivendicato dall'autore con l'approdo nel Lazio antico, non poteva che essere una metamorfosi dell'amore stesso: non più una passione unilaterale, o destinata a finire tragicamente, ma un sentimento reciproco e duraturo, che realizzasse il 'sogno elegiaco' dell'*amor mutuus*.⁵⁵

⁵² Vd. Labate 2012a.

⁵³ Vd. Tupet 1976 e Bettini/Franco 2010. Per ulteriore bibliografia, vd. Aresi 2013.

⁵⁴ Vd. Otis 1970, pp. 166ss.

⁵⁵ Su questo aspetto, su cui ho già riflettuto in Aresi 2013, si avrà occasione di tornare approfonditamente nel corso della trattazione, e di fornire volta per volta ulteriore bibliografia.

Una volta individuati gli episodi più adatti a tracciare l'ideale percorso del poeta 'verso l'autonomia', il metodo seguito nell'analizzarli e presentarli in sequenza è stato, se vogliamo, piuttosto tradizionale, ma anche inevitabile: senza una seria indagine di fonti e modelli che stanno alla base della rielaborazione ovidiana, non sarebbe stato possibile individuarne né il grado di dipendenza né quello di 'indipendenza'; senza un approccio verso per verso, sarebbe mancato quel rapporto costante e diretto con il testo da cui non può prescindere nessuna ricerca filologica. Di conseguenza, la riflessione conclusiva a ciascuna sezione non sarebbe stata pensabile senza il paziente lavoro che ha preparato ed 'accompagnato' il testo dei tre episodi. Riguardo a quest'ultimo aspetto, un'altra puntualizzazione si rende necessaria: l'analisi proposta non ha lo scopo di fornire un commento nel senso tradizionale del termine, né ne ha la completezza e l'esaustività. Sono state affrontate, ad esempio, alcune questioni testuali, o si sono ricapitolati i risultati raggiunti dalla critica in merito a problematiche non sempre strettamente collegate con lo scopo della ricerca. Ciò è avvenuto solo per mostrare come l'interpretazione proposta si collochi all'interno di uno spettro di temi e motivi amplissimo che riguarda i tre complessi narrativi: per non perdere, insomma, il senso della prospettiva e dell'insieme. Tuttavia, si è evitato anche di fornire una riproposizione di quanto ciascuno può agevolmente ritrovare ed approfondire nell'apparato critico di Tarrant (di cui si è seguita l'edizione) e di Anderson,⁵⁶ e nei commenti di Bömer, Galasso, Myers e Hardie,⁵⁷ ausili fondamentali per il mio lavoro. Di regola, dunque, la tendenza è stata quella di inserire il discorso condotto in una rete più allargata di riferimenti, senza smarrire, però, il fine preciso e il taglio specifico dell'argomentazione. Lo stesso vale anche per la ricerca mitografica: ovviamente, non si è trattato di inquadrare ogni personaggio citando tutte le sue apparizioni nel mondo dell'iconografia e della letteratura antiche, ma di ripercorrere volta per volta quel percorso di selezione che verosimilmente (e pur in mancanza di tanto materiale perduto) dovette essere all'origine della rielaborazione ovidiana.

Per selezione si è proceduto, infine, e per tornare alla considerazione d'apertura, anche nella compilazione dei riferimenti bibliografici. Come si è detto, la proliferazione di contributi degli ultimi decenni, che ha aperto una vera e propria *aetas* ovidiana, ha prodotto nella nuova generazione che si accinge a studiare quest'autore una situazione molto simile a quella che doveva essere stata propria di Ovidio stesso nei confronti dei suoi modelli: si ha l'impressione, cioè, che vi sia un sistema già dato e fissato dai nostri maestri, "contemporanei ma non coetanei" – per autocitarmi –, e che altro non si possa fare che applicare e variare quello che da loro è stato già così compiutamente espresso. Si consideri, in merito, una lucida osservazione formulata da Antonio La Penna a proposito della poetica ovidiana: "Nella spinta a usare e abusare dell'*ingenium* agisce il bisogno di aprire vie nuove

⁵⁶ Tarrant 2004, Anderson 1985.

⁵⁷ Bömer 1986, Galasso 2000, Myers 2009, Hardie 2015.

dopo la perfezione classica della poesia augustea, un patrimonio imponente, sentito nello stesso tempo come una miniera inesauribile da cui estrarre metalli preziosi, e come una barriera paralizzante”.⁵⁸

“Nella spinta a usare e abusare dell’*ingenium*”: non si potrebbero trovare parole migliori per esprimere lo stato attuale degli studi ovidiani nel nuovo millennio, in cui forse solo ora si inizia a capire come la “miniera inesauribile” del sistema formulato negli ultimi decenni rischi di trasformarsi in una “barriera paralizzante”. Vi è il pericolo, in sintesi, di trasformarsi in critici manieristi, che solo manierismo⁵⁹ possono vedere e riconoscere in Ovidio. Non escludo che la spinta a ricercare nell’ultimo poeta augusteo l’esigenza di uscire dai limiti della tradizione in cui tutti lo vedono così a suo agio possa essere stata condizionata dall’urgenza di aprire un varco – in tutti i sensi – verso ipotesi di ricerca dai finali ancora non scritti. Ma ogni proposta interpretativa – non si può che ammetterlo –⁶⁰ è figlia del suo tempo.

⁵⁸ Vd. La Penna 1986, p. 97.

⁵⁹ La tendenza a prendere in prestito dal mondo dell’arte il termine ‘manierismo’ per applicarlo alla poetica ovidiana viene analizzata e criticata già da Galinsky 1989, p. 71.

⁶⁰ Pollock 2009, p. 961 offre a riguardo un utile *memento*: “Be reflective about the fact that your storicity shapes your interpretation”. Da questo punto di vista, non posso che condividere pienamente l’affermazione di Conte 2014, p. 91, che percepisce ormai da qualche tempo “una nuova fame di senso, una rinnovata fiducia nella concretezza del linguaggio”, che, però, tarda a farsi spazio negli studi di filologia classica, “i cui autori si intrattengono ancora con escogitazioni post-strutturalistiche, mossi dall’illusione di essere avanguardia critica”.

I. Circe, Pico e Canente: un triangolo amoroso con il proprio doppio

L'episodio di Circe, Pico e Canente si colloca nella sezione delle *Metamorfosi* che viene solitamente definita 'piccola *Eneide* ovidiana' (*Met.* 13, 623 – *Met.* 14, 608).¹ Più nello specifico, il racconto si situa in quella parte della 'piccola *Eneide*' che potrebbe essere chiamata, a sua volta, 'piccola *Odissea* ovidiana' (*Met.* 14, 158-440).² Questo perché, all'interno della rievocazione delle avventure di Enea, ormai sbarcato sulla costa laziale, Ovidio immagina l'incontro tra due *ex-compagni* di Ulisse che si raccontano reciprocamente le proprie sventure. L'uno, Achemenide – come si sa, già invenzione virgiliana – narra di come fu dimenticato in Sicilia durante la fuga precipitosa dal Ciclope, e salvato poi da Enea e i Troiani; l'altro, Macareo – invenzione ovidiana che fa il doppio a quella del modello –³ rievoca i fatti salienti del soggiorno di Ulisse e i suoi presso Circe: la trasformazione in porci (da Macareo vissuta in prima persona) e la vittoria di Ulisse, che riesce a rimanere immune alle magie della figlia del Sole; la contro-metamorfosi in uomini e il soggiorno di un anno presso Eèa.

Fin qui, Ovidio non sta facendo altro che giocare abilmente nell'incastro di un materiale così noto che, se non fosse per l'inedito punto di vista della narrazione, rischierebbe di suonare noioso. La sua scelta, però, è il frutto di un astuto stragemma: grazie all'abile slittamento dall'*Eneide* all'*Odissea*,⁴ il poeta evita – almeno apparentemente – il confronto diretto con il poema virgiliano, ripreso 'di scorcio', e fa sprofondare gradualmente il lettore in un passato sempre più lontano, che non si accontenta di arrestarsi al piano temporale dell'*Odissea*, ma va addirittura più indietro.⁵ Questo accade quando Macareo riferisce il racconto che ha sentito da un'ancella di Circe: quello, per l'appunto, che ha come protagonista Pico. Gli eventi di cui ci occuperemo, dunque, rappresentano una narrazione di terzo livello (dal narratore del poema a Macareo all'ancella), in cui al cambio della voce

¹ Si rimanda ai riferimenti bibliografici dati nell'introduzione.

² Propriamente il termine viene usato da Ellsworth 1988 per la sezione di Polifemo e Galatea e di Scilla e Glauco (*Met.* 13, 730 – *Met.* 14, 74), ma si presta ugualmente bene anche per quella di Macareo e Achemenide. Un'efficace fusione tra 'piccola *Eneide*' e 'piccola *Odissea*' ovidiana viene proposta da Álvarez Morán/Iglesias Montiel 2009, che chiamano questa sezione una "odiseica '*Eneida*' de las *Metamorfosis*".

³ Vd. Hinds 1998, pp. 111-112 e Álvarez Morán/Iglesias Montiel 2009, pp. 13ss.

⁴ Sulla presenza di moduli omerici, ripresi direttamente dal testo greco per correggere o precisare quello dell'*Eneide*, riflette Baldo 1986.

⁵ Vd. Labate 2010a.

narrante corrisponde un conseguente arretramento temporale: se, cioè, la narrazione principale delle *Metamorfosi* è ferma al ‘gradino’ dell’*Eneide*, l’intervento di Macareo ci fa scendere all’altezza dell’*Odissea* e quello della serva ci sposta ad un piano temporale anteriore: quello della pre-*Odissea*, della pre-letteratura. Esattamente lo stesso procedimento che si riscontrava nella storia di Glauco e Scilla, in cui il narratore ovidiano aveva fatto conoscenza con Circe.

Ma che cosa racconta, questa volta, l’ancella? Apparentemente, nulla di nuovo rispetto al triangolo amoroso in cui Circe era già stata coinvolta. Anche qui la figlia del Sole viene presa da una repentina passione, si dichiara, è respinta e si vendica usando la sua terribile magia. Ci sono, però, un paio di importanti novità. In primo luogo, al contrario di Glauco, che è un amante insoddisfatto tanto quanto Circe, Pico ama ed è riamato, e la sua unione con Canente si configura nei termini di un regolare matrimonio. In secondo luogo, la componente ‘greca’ del triangolo amoroso messo in scena entra per la prima volta ‘in minoranza’: a fronte della sola Circe, Pico e Canente sono due personaggi laziali, che siedono addirittura sul trono di Laurento. Infine, Circe non si vendica sulla rivale, come aveva fatto con Scilla, ma sull’amato, che viene trasformato in picchio, mentre Canente viene lasciata al suo destino di dolore e auto-distruzione.

È opinione comune⁶ che, abbandonando la narrazione dell’*Eneide* e ritornando al mito omerico, Ovidio rivelerebbe tutto il suo scarso interesse per l’Italia e le vicende che vi hanno luogo. Non si è notato, però, che dal mito greco il poeta approda di nuovo a quello italico: egli isola progressivamente i personaggi di matrice greca al ruolo di perturbatori di un sistema armonico e mostra come addirittura ‘prima dei poemi omerici’ – e non solo dopo e in dipendenza da essi – vi possa essere un terreno fertile di storie potenziali da raccontare, alternative e concorrenti rispetto alla tradizione ‘consolidata’. Si tratta di un insieme di leggende del quale lo stesso Virgilio, nell’*Eneide*, mostra di essere a conoscenza, e che, paradossalmente, non riguardano Pico e Canente, bensì Pico e Circe.

Prima di affrontare la narrazione delle *Metamorfosi*, è bene, dunque, andare a esaminare tutta questa serie di informazioni ‘inconsuete’, in maniera tale da avere un quadro esaustivo delle relazioni intercorrenti tra i vari personaggi. Questa analisi preliminare si rivela indispensabile per cogliere in modo consapevole la portata e il senso dell’operazione ovidiana, anche e soprattutto in rapporto ad un’*Eneide* che Ovidio, ben lungi da schivare, cerca di correggere e completare come può.

⁶ Si rimanda ai riferimenti bibliografici dati nell’introduzione in merito alla ‘piccola *Eneide*’ ovidiana e alle modalità con cui viene trattata la materia virgiliana.

1. La regina del Lazio antico

Un'indagine sulla raffigurazione di una Circe⁷ 'alternativa' a quella omerica non può che iniziare con le notizie che possiamo ricavare dal settimo libro dell'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 7, 8-24
 Aspirant aerae in noctem nec candida cursus
 luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.
 Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
 dives inaccessos ubi Solis filia lucos
 adsiduo resonat cantu, tectisque superbis
 urit odoratam nocturna in lumina cedrum
 arguto tenuis percurrens pectine telas.
 Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
 vincla recusantum et sera sub nocte rudentum,
 saetigerique sues atque in praesepebus ursi
 saevire ac formae magnorum ululare luporum,
 quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis
 induerat Circe in vultus ac terga ferarum.
 Quae ne monstra pii paterentur talia Troes
 delati in portus neu litora dira subirent,
 Neptunus ventis implevit vela secundis,
 atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit.

Poco prima di giungere sulle rive del Lazio, la flotta troiana costeggia le rive del Circeo. È notte, e nell'aria si spande il canto melodioso della dea, accompagnato da un inebriante profumo di cedro, che Circe stessa brucia nel suo palazzo. Contemporaneamente, però, si odono anche i ruggiti e gli ululati degli animali tenuti prigionieri dalla figlia del Sole: leoni, cinghiali, orsi, lupi, un tempo uomini e ora schiavi della potente maga.

Come si può facilmente notare, è in atto qui una ripresa del testo omerico volta a mettere in luce, di Circe, solo l'aspetto più inquietante e pericoloso, nonché quello più subdolo e affascinante. Per quanto riguarda il primo aspetto, da più parti⁸ è stato osservato come Virgilio trasformi le mansuete bestie omeriche, totalmente asservite a Circe, in fiere aggressive, consapevoli dello stato miserando in cui sono precipitate e in perpetua ribellione contro la loro carceriera. Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, se già nell'*Odissea* il canto era caratteristica

⁷ Per un'inquadratura complessiva e sintetica delle fonti letterarie riguardanti la figura di Circe, vd. Bethe in *RE* XI, 1, 501-505 e Roscher II, 1, 1193-1204. Per un'analisi più mirata della cosiddetta 'Circe italica', vd. *Enciclopedia Virgiliana* I, pp. 792-793.

⁸ Vd. Segal 1968, pp. 433-434, Hatzantonis 1971, p. 10, Franco 2008, pp. 56ss. e Bettini/Franco 2010, pp. 221ss.

sia di Circe che di Calipso,⁹ non pochi critici¹⁰ hanno notato che era solo Calipso, in Omero, a spargere sull'isola profumo di cedro e tuia.¹¹ Altrettanto potente è l'influenza esercitata dall'episodio delle Sirene¹² (Hom. *Od.* 12, 148-200), di cui Virgilio mantiene lo schema generale: un canto melodioso che invita i marinai a fermarsi, il pericolo scampato grazie all'aiuto di una divinità. Tutto concorre, dunque, alla raffigurazione di una Circe seduttrice che unisce in se stessa tratti di quelle che erano state, in Omero, figure femminili distinte: la potente maga (Circe), l'innamorata possessiva (Calipso), l'abile incantatrice (le Sirene). Del resto, questa era l'interpretazione dominante¹³ che si era affermata nella considerazione della figura della dea.

Ebbene, se la rappresentazione di Circe nell'*Eneide* si fermasse qui, si potrebbe affermare senza difficoltà che il poeta non si discosta in modo significativo dalla rappresentazione allora più comune del personaggio. Ma Virgilio, al contrario, è ben consapevole della presenza di un ramo di tradizione molto diverso rispetto a quello 'ufficiale', e, dopo aver pagato il suo tributo ad Omero, non manca di alludere in modo sottile ad un'altra Circe, a cui far risalire nientemeno che l'origine della stirpe latina e poi romana. Non si tratta di informazioni fornite 'alla luce del sole', ma di piccoli tasselli che, disseminati in vari luoghi del settimo libro, permettono ad un lettore attento di ricostruire il mosaico nella sua interezza.

Si consideri in primo luogo la genealogia di Latino così come ci viene offerta alla prima menzione del vecchio re:

Verg. *Aen.* 7, 45-49
 Rex arva Latinus et urbes
 iam senior longa placidas in pace regebat.
 Hunc Fauno et nympha genitum Laurente Marica
 accipimus; Fauno Picus pater, isque parentem
 te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor.

Latino risulta essere il figlio di Fauno e di Marica. A sua volta, Fauno è figlio di Pico, che ha come padre Saturno. Da questo schematico albero genealogico – che è probabile Virgilio abbia tratto da una *vulgata* nota a suo tempo –¹⁴ la sola Marica

⁹ Esso viene descritto con le stesse parole in riferimento a Circe (Hom. *Od.* 10, 220-223) e a Calipso (Hom. *Od.* 5, 61-62).

¹⁰ Vd. Boas 1938, p. 47, Hatzantonis 1971, p. 10 e Paratore 1981, p. 126.

¹¹ Hom. *Od.* 5, 59-61.

¹² Vd. Möller [in corso di stampa], che individua l'analoga funzione svolta nell'*Odissea* e nell'*Eneide* rispettivamente dall'episodio delle Sirene e da quello di Circe.

¹³ Vd. Aresi 2013 e i riferimenti bibliografici lì forniti in dettaglio (tra cui Yarnall 1994 e Bettini/Franco 2010).

¹⁴ Per ulteriori informazioni su questo argomento, si rimanda a Roscher III, 2, 2495, Rosivach 1980, pp. 140-141 e Horsfall 2000, p. 78. Pare che tale linea di discendenza (che si ritrova dopo Virgilio anche in Arnob. *nat.* 2, 71, Aug. *civ.* 18, 15 e Lactant. *Inst.* 1, 22, 9) fosse anche quella seguita da Varrone nel *De gente populi Romani*.

rappresenta il versante femminile dei progenitori di Latino: la nonna e la bisnonna passano sotto silenzio. Tuttavia, se si procede nella lettura, si incontra un'ulteriore carrellata degli avi di Latino, rappresentati nelle *imagines* che i compagni di Enea vedono al loro ingresso nel palazzo del re. Tra questi, particolare attenzione viene dedicata a Pico:

Verg. *Aen.* 7, 187-191
 Ipse quirinali lituo parvaque sedebat
 succinctus trabea laevaue ancile gerebat
 Picos, equum domitor, quem capta cupidine coniunx
 aurea percussum virga versumque venenis
 fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.

Su questo testo – imprescindibile per l'episodio ovidiano – si tornerà con la dovuta attenzione tra poco, non appena si affronterà nello specifico la figura di Pico e la storia della sua metamorfosi. Per ora è sufficiente concentrarsi su quel *capta cupidine coniunx* che non sembra lasciare adito a dubbi: Circe è la consorte di Pico e la nonna di Latino. La notizia è giudicata inattendibile da Servio, che così cerca di spiegare *coniunx*:

Serv. *ad Aen.* 7, 190
 aurea coniunx nam aliter versus non stat. Et 'aurea' per ironiam dixit: 'coniunx' vero non quae erat, sed quae esse cupiebat, ut "quos ego sim totiens iam dedignata maritos". Fabula talis est. Picum amavit Pomona, pomorum dea, et eius volentis est sortita coniugium. Postea Circe, cum eum amaret et sperneretur, irata eum in avem, picum Martium, convertit.

Secondo Servio, dunque, Circe non era la sposa di Pico, ma, semplicemente, bramava di esserlo: questo desiderio, però, era impossibile, perché Pico era già legato a Pomona. Il passo di Servio è stato utilizzato da quanti hanno voluto negare a *coniunx* il senso di "sposa reale, effettiva":¹⁵ così Conington,¹⁶ che intende *capta cupidine coniunx* come *capta cupidine coniugii* ("presa da brama nuziale").¹⁷

Una simile posizione sembra indicare un clima di diffusa ostilità nei confronti di una notizia che si pone contro l'immagine consolidata di Circe, per difendere la quale si arriva a forzare il senso del passo virgiliano stesso e del vocabolo *coniunx*. I sostenitori dell'interpretazione serviana, infatti, hanno corroborato la loro ipotesi

¹⁵ Horsfall 2000, p. 158 e Tsitsiou-Chelidoni 2006, pp. 407-409. Per Hatzantonis 1971, p. 12, n. 3, invece, la strana proposta di interpretazione serviana non evidenzerebbe altro che la perplessità del commentatore, che voleva cercare di trovare una spiegazione all'enigmatico *cupidine capta*.

¹⁶ Conington 1963, p. 21.

¹⁷ Traduzione proposta da Paratore 1981, p. 160.

citando alcuni *loci paralleli* virgiliani in cui il termine avrebbe valore desiderativo.¹⁸ In questi casi, tuttavia, esso ha sempre ‘valore passivo’, mai ‘attivo’ come vorrebbe Servio:¹⁹ *coniunx*, cioè, è colei che viene desiderata come sposa da un pretendente, non colei che desidera essere la sposa di qualcuno.²⁰

Semmai, a non voler escludere nessuna sfumatura di significato del vocabolo, *coniunx* potrebbe essere inteso – con una soluzione intermedia tra “sposa” e “pretendente rifiutata” – come “amante”. Simili attestazioni si ritrovano nell’elegia latina;²¹ qui, però, la parola, presa in prestito dalla sfera matrimoniale, viene usata proprio per sottolineare lo stretto legame tra il poeta e la sua donna. L’ipotesi di una Circe amante di Pico, sostenuta da Horsfall,²² sembra essere presupposta da Bömer,²³ che, pur propendendo per l’opzione ‘desiderativa’, cita due *loci* che parrebbero più confermare l’immagine di una Circe concubina. Il primo è *Met.* 14, 297, in cui Ulisse chiede a Circe, quale ‘regalo di nozze’ (*coniugii dotem*), di restituire ai suoi compagni l’aspetto umano; il secondo è *Aen.* 4, 171-172, in cui Didone, per nascondere anche a se stessa la propria colpa, chiama il suo amore clandestino con Enea *coniugium*. In entrambi i casi, però, si tratta ancora una volta di un prestito dal lessico nuziale: dal sapore un po’ ironico nel passo ovidiano e tragico in quello virgiliano. Ma soprattutto, in entrambi i contesti, è chiaro che la relazione tra i due personaggi sia un concubinato, e l’uso metaforico di *coniugium* viene segnalato. Non così in *Aen.* 7, 189, dove *coniunx* viene usato – e così venne inteso dalla tradizione successiva – nel suo significato tradizionale.

A chi avesse ancora dei dubbi a riguardo,²⁴ Virgilio fornisce un ulteriore indizio:

¹⁸ Si tratta di Verg. *Aen.* 3, 330-331 (*ereptae magno flammatus amore / coniugis*) e 9, 137-138 (*ferro sceleratam excindere gentem / coniuge praerepta*), dove, tra l’altro, *coniunx* non sta da solo, ma è accompagnato dal significativo ‘sottratta’ (*erepta/paerepta*). Per altri casi, non in Virgilio, vd. *TLL* IV, 343, 49-52.

¹⁹ Il commentatore si sbaglia anche nell’intendere *aurea* come attributo di *coniunx*. La maggior parte dei commentatori odierni (vd. Paratore 1981, pp. 160-161) è concorde nel ritenere *aurea* un bisillabo, da concordare all’ablativo con *virga* e non al nominativo con *coniunx*. Non così Weber 1999 e Papaioannou 2005, p. 118, che, portando avanti un parallelismo tra Didone e Circe, nota come la regina cartaginese sia chiamata *aurea* in Verg. *Aen.* 1, 697-698 (*aulaeis iam se regina superbis / aurea composuit sponda mediamque locavit*). Anche in questo caso, però, non tutti sono concordi nel ritenere *aurea* un attributo di Didone (vd. Papaioannou 2005, p. 118, n. 11).

²⁰ Vd. Fordyce 1977, p. 103: *coniunx* può significare “intended bride”, ma mai “intending bride”. Ancora recentemente, la giusta osservazione dello studioso viene criticata da Horsfall 2000, p. 158, secondo il quale a Fordyce disturberebbe che *coniunx* in questo valore ‘desiderativo’ venga utilizzato qui in riferimento ad una donna e non ad un uomo.

²¹ Vd. *TLL* IV, 343.

²² Horsfall 2000, pp. 159 e 201.

²³ Bömer 1986, pp. 105 e 110.

²⁴ Bisogna ammettere, però, che, negli ultimi anni, ad eccezione di Horsfall, la critica tende nuovamente ad allinearsi alla proposta di Fordyce e a sostenere una tradizione

Verg. *Aen.* 7, 276-283

Omnibus extemplo Teucris iubet ordine duci
 instratos ostro alipedes pictisque tapetis
 (aurea pectoribus demissa monilia pendent,
 tecti auro fulvum mandunt sub dentibus aurum),
 absenti Aeneae currum geminosque iugalis
 semine ab aethereo spirantis naribus ignem,
 illorum de gente patri quos daedala Circe
 supposita de matre nothos furata creavit.

Dopo aver promesso la propria piena disponibilità ad accogliere Enea e i suoi, Latino dona all'eroe dei cavalli spiranti fuoco, "di quella specie che l'ingegnosa Circe, dopo averli sottratti al padre, creò illegittimi da una madre fatta montare". Di certo il costrutto non si segnala per la sua chiarezza. In particolare, non è immediato riuscire a capire chi siano il padre e la madre citati, e solo con un po' di difficoltà si scopre che essi sono rispettivamente il padre di Circe, ovvero il Sole, e la madre dei cavalli. Probabilmente Virgilio sceglie una struttura sintattica contorta per rendere anche sul piano linguistico la scaltrezza 'obliqua' di Circe, che viene non a caso chiamata *daedala*. Tuttavia, la tortuosità del periodo sembra provare la reticenza mostrata dal poeta nel fornire un'esplicita menzione di *tutti* gli antenati di Latino. Circe viene qui nominata semplicemente come la creatrice di una razza ibrida di cavalli, e chi legge può quasi dimenticarsi di porsi una domanda fondamentale: come mai Latino dovrebbe regalare ad Enea degli animali creati da Circe? E ancora a monte: perché Latino ha nella sua reggia simili destrieri?

La risposta pare essere una sola: perché Circe è sua nonna. Se, infatti, ella fosse stata solo un'amante respinta da Pico, la presenza delle bestie nella stalla sarebbe inspiegabile.²⁵ È molto più plausibile, invece, che Circe abbia voluto recare a Pico un dono eccezionale (forse proprio in occasione delle loro nozze, ipotizza Fordyce).²⁶ Sapendo della sua grande abilità come *equum domitor*, Circe arriva addirittura ad impadronirsi dei famosi destrieri di suo padre e a creare per l'amato dei cavalli portentosi. La presenza degli animali tra le proprietà di Latino ci fa intuire che Pico aveva accettato il dono e l'offerta che questo comportava: prendere in sposa Circe.²⁷ Un'ultima 'prova' viene, infine, da un passo del dodicesimo libro:

Verg. *Aen.* 12, 161-164

Interea reges ingenti mole Latinus
 quadriiugo vehitur curru (cui tempora circum

mitica in cui Circe era sposa di Pico (vd., ad es., Casali 1995, p. 71, Papaioannou 2005, p. 120, Bettini/Franco 2010, pp. 263-264, Simon 2011, pp. 130-131).

²⁵ Molto vaga la spiegazione di Paratore 1981, p. 169 a riguardo, che si limita a ricordare "che la maga era stata in rapporti con Pico". Per una chiara focalizzazione del problema, si rimanda a Moorton 1988, pp. 256-257.

²⁶ Vd. Fordyce 1977, pp. 103 e 189ss.

²⁷ Così Moorton 1988, p. 254.

aurati bis sex radii fulgentia cingunt,
Solis avi specimen)

Generalmente gli studiosi²⁸ citano questo passo come prova dell'incertezza virgiliana nel seguire una precisa genealogia per la famiglia di Latino. Interpretando alla lettera *avus* come "nonno", essi credono che Virgilio stia seguendo la *Teogonia* di Esiodo, in cui Latino veniva indicato come figlio di Ulisse e Circe,²⁹ contraddicendosi rispetto a quanto dice all'inizio del settimo libro. Che Ulisse non potesse essere il padre del Latino incontrato da Enea viene osservato già da Servio,³⁰ che ragiona in base alla cronologia interna al mito:

Serv. *ad Aen.* 7, 47

sane Hesiodus Latinum Circes et Ulixis filium dicit, quod et Vergilius tangit dicendo "Solis avi specimen". Sed quia temporum ratio non procedit, illud accipiendum est Hygini, qui ait Latinos plures fuisse, ut intellegamus poetam abuti, ut solet, nominum similitudine.

Serv. *ad Aen.* 12, 164

Solis avi specimen: ut etiam in septimo diximus, Latinus secundum Hesiodum in ἄσπιδοποιίῃ Ulixis et Circae filius fuit, quam multi etiam Maricam dicunt: secundum quem nunc dicit "Solis avi specimen", nam Circe Solis est filia. Sane sciendum Vergilium in varietate historiae sua etiam dicta variare. Sed de Ulixie, ut etiam supra diximus, temporum nos ratio credere non sinit.

Se Enea e Ulisse sono contemporanei, in quanto entrambi scampati alla guerra di Troia, non è certo possibile che l'eroe troiano incontri il figlio di Ulisse (e per di più anziano) negli stessi anni in cui questi stava facendo ritorno ad Itaca. Moorton³¹ ha già mostrato che il problema si risolve se si intende *avus* con il senso generico di "antenato", come di frequente si constata anche nello stesso Virgilio,³² e non per forza di "nonno", come suggerito da Servio. L'autorità del commentatore antico sembra aver nuovamente nuociuto³³ agli studiosi moderni, che, troppo elastici nelle possibili accezioni di *coniunx*, paiono troppo rigidi per quelle di *avus*.

²⁸ Vd. Paratore 1983, p. 220.

²⁹ Si tratta di Hes. *Th.* 1011-1013. Su questo testo si tornerà meglio tra poco.

³⁰ Per uno studio dei due passi serviani e del rapporto tra Servio e Esiodo si rimanda a Ramires 1999.

³¹ Moorton 1988, pp. 257-258, che si appella a sua volta al giudizio espresso già da Heyne: "*avum simpliciter de uno ex progenitoribus accipere licet*".

³² Vd. ancora Moorton 1988, p. 258, n. 18. Significativo soprattutto l'esempio di Pylumno, chiamato *avus* di Turno in *Aen.* 10, 76, ma *quartus pater* in *Aen.* 10, 619 e addirittura *parens* in *Aen.* 9, 3.

³³ Può essere che un ulteriore abbaglio causato dal testo di Servio sia l'identificazione tra Circe e Marica, la ninfa che anche Virgilio in *Aen.* 7, 47 menzionava come madre di

In sintesi, quindi, Ulisse va escluso dall'albero genealogico di Latino,³⁴ che rimane quello già presentato nel settimo libro (Saturno/Pico/Fauno).

Anche in questo caso, però, stupisce che i critici si siano concentrati sul significato esatto di *avus* pur non accettare l'idea di un'unione tra Circe e Pico. In altre parole, cioè, un figlio di Circe e Ulisse può essere considerato ammissibile, ma non uno di Circe e Pico, nonostante l'esame degli indizi sparsi nell'*Eneide* non dovrebbe lasciare troppi dubbi a riguardo.³⁵ E non solo nell'*Eneide*: Virgilio, infatti, non è l'unico a presentarci la coppia Circe/Pico.

In *Quaest. Rom.* 21, Plutarco, pur non facendo direttamente il nome della figlia del Sole, racconta che Pico fu trasformato in picchio, per mezzo di incantesimi, da

Latino (se così fosse, in accordo con la genealogia esiodea). Tale identificazione è effettivamente testimoniata da altre fonti: Lactant. *Inst.* 1, 21 parla di una divinizzazione di Circe dopo la morte, in seguito alla quale ella si sarebbe chiamata Marica. Probabilmente l'identificazione tra le due figure divine avvenne per normalizzare la tradizione virgiliana (Latino figlio di Marica) e quella esiodea (Latino figlio di Circe).

³⁴ Ammettere la presenza di Ulisse tra gli avi di Latino, inoltre, avrebbe portato a Virgilio solo degli svantaggi, considerando come l'eroe greco venga messo costantemente in cattiva luce dal poeta latino. Schmitzer 2005, pp. 36-37 (e prima di lui già Hatzantonis 1971, pp. 21-22), infatti, fa notare come gli epiteti usati nell'*Eneide* in riferimento a Ulisse non siano mai positivi, e come di lui si sottolinei la perfidia e la propensione alla menzogna e all'inganno. Simile la posizione di Jolivet 2006, p. 493, per la quale Virgilio avrebbe sostituito a Ulisse Pico per eliminare ogni elemento di grecità da una 'pura' linea di discendenza latina.

³⁵ Stupisce a questo riguardo constatare come alcuni critici abbiano fornito osservazioni molto brillanti, che andrebbero a confermare la tesi qui esposta, ma che sono lasciate isolate o piegate ad altri fini. Si consideri, ad es., la posizione di Galinsky 1969. Nel suo studio egli dimostra ottimamente come Enea inizi la sua invocazione agli dèi in *Aen.* 12, 176 con la menzione del Sole per una specie di *captatio benevolentiae* nei confronti di Latino, con il quale si era ormai stretta la pace: sicuramente al re avrebbe fatto piacere sentire il nome del proprio avo, esattamente come ad Enea non poteva che procurare una certa soddisfazione che Latino stesso menzionasse in *Aen.* 12, 200 il nome di Giove, di cui Enea era discendente. Tuttavia, lo studioso è costretto ad ammettere la presunta incongruenza con la genealogia indicata nel settimo libro, e questo perché egli non considera minimamente la possibilità di un'unione tra Circe e Pico, ma solo quella – di tradizione esiodea – tra Circe e Ulisse. Infine, vale la pena citare anche Horsfall 2000, p. 55. Lo studioso, commentando Verg. *Aen.* 7, 11, aveva notato che nella sua prima entrata in scena Circe non viene chiamata per nome, ma tramite la perifrasi *Solis filia*: questo servirebbe a mettere in rapporto il passo con i vv. 281-283, in cui si ricorda il furto dei cavalli del Sole compiuti da Circe stessa. Una simile osservazione, sicuramente condivisibile, può essere ora ulteriormente ampliata, andando a includere proprio *Solis avi specimen* di *Aen.* 12, 164 e la stessa invocazione al Sole di Enea. Virgilio sembra voler unire con una sorta di filo rosso questi discendenti latini della stirpe del Sole, a confermare che non vi è alcuna aporia tra la genealogia di Latino seguita nel settimo e quella seguita nel dodicesimo libro dell'*Eneide*: al contrario, la serie dei rimandi tra i due libri continua.

sua moglie: τὸν Πῖκον λέγουσιν ὑπὸ φαρμάκων τῆς γυναικὸς μεταβαλεῖν τὴν φύσιν. Non pare possibile dubitare che la moglie-maga sia Circe. Infine, nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco, nella scena in cui Medea è descritta insonne, in preda alla sua passione per Giasone, il poeta immagina che Venere stessa, nelle vesti di Circe, si rechi dalla ragazza, che così accoglie la presunta zia:

Val. Flac. *Arg.* 7, 217-219
 O tandem, vix tandem reddita Circe
 dura tuis, quae te biiugis serpentibus egit
 hinc fuga quaeve fuit patriis mora gratior oris?

Venere/Circe, per convincere la fanciulla a vincere le proprie resistenze e a lasciare la terra paterna, rammenta di aver fatto lo stesso per sposare Pico. La sua scelta l'ha portata a essere regina e signora del mar Tirreno:

Val. Flac. *Arg.* 7, 232-234
 et nunc Ausonii coniunx ego regia Pici
 nec mihi flammiferis horrent ibi pascua tauris
 meque vides Tusci dominam maris

Come si può notare, Valerio Flacco opera un'abile contaminazione tra i suoi due modelli principali, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio e l'*Eneide*. Dal primo testo egli trae la notizia del viaggio di Circe verso le coste tirreniche;³⁶ dal secondo, quella del matrimonio tra la dea e Pico. Anche ipotizzando che l'autore abbia costruito la sua rappresentazione di Circe regina laziale e consorte di Pico sulla sola scorta di Virgilio, ciò è sufficiente ad avvalorare ulteriormente il senso da dare a *capta cupidine coniunx*, che il poeta flavio aveva interpretato nel suo più probabile significato nel contesto: quello di reale ed effettiva sposa del re latino.

In definitiva, dunque, si può affermare che Virgilio, discostandosi dalla Circe omerica 'tradizionale', si stia riferendo a una tradizione 'alternativa', secondo la quale Circe sarebbe stata la moglie legittima di Pico. Del resto, questa tendenza

³⁶ Ap. Rhod. 3, 309-313: ἦδειν γάρ ποτε πατρός ἐν ἄρμασιν Ἡελίοιο / δινεύσας, ὅτ' ἐμεῖο κασιγνήτην ἐκόμιζεν / Κίρκην ἐσπερίης εἴσω χθονός, ἐκ δ' ἰκόμεσθα / ἀκτὴν ἠπείρου Τυρσηνίδος, ἐνθ' ἔτι νῦν περ / ναιετάει, μάλα πολλὸν ἀπόπροθι Κολχίδος αἴης ("Io lo sapevo, poiché un tempo compii tutto il giro sul carro del Sole mio padre, quando portò mia sorella Circe nel paese dell'Occidente, e giungemmo sulla costa della regione tirrenica, dove ancora ella abita, lontanissima dalla colchica Eèa", traduzione a cura di A. Borgogno, Apollonio Rodio, *Argonautiche*, Milano 2003). Il testo di Apollonio ci presenta poi direttamente la figura di Circe in Lazio, una Circe 'pre-odissiacca', probabilmente vergine e certamente nubile, che tratta con estrema freddezza la nipote Medea. Per l'importanza della rappresentazione di Circe in Apollonio, vd. Aresi 2013, pp. 150-151.

allusiva a tradizioni scartate è una delle eredità più feconde che Virgilio avrebbe lasciato allo stesso Ovidio.³⁷

Eppure, nella rappresentazione virgiliana di Circe c'è qualche incongruenza. Al passaggio della flotta di Enea per il Circeo, la dea – si è detto – è rappresentata nella sua veste omerica classica, destinata a imprimersi nella mente del lettore e a renderlo disattento di fronte ai segnali di una 'seconda Circe' che si sono appena analizzati. Grazie all'intervento di Nettuno, non avviene nessun incontro tra Enea e Circe e neanche tra Enea e Ulisse. Considerando che l'eroe greco rimane ad Eèa un anno e che i due viaggiano nello stesso periodo, l'eventualità di un incontro non era poi così impensabile,³⁸ e sia Virgilio che Ovidio, che inventano figure come Achemenide o Macareo per provare la concomitanza tra le due storie, lo sanno bene. Un incontro diretto con la Circe omerica (e magari pure con Ulisse), però, avrebbe portato Virgilio ad affrontare apertamente una questione spinosa: come conciliare questa Circe con quell'altra, la *coniunx* di Pico?

È evidente che non c'è conciliazione possibile: il mito contiene proliferazioni parallele e caotiche che non si possono ridurre a una spiegazione razionale e lineare. Semplicemente, da una parte esisteva la Circe omerica e dall'altra la sua versione 'italica'. Ad essere più precisi, anzi, si può individuare pure un terzo ramo, una sorta di incrocio tra i primi due, ovvero quello costituito dalla Circe madre di figli avuti da Ulisse, enumerati nel passo della *Teogonia* che si è già avuto occasione di citare:

Hes. *Th.* 1011-1016
 Κίρκη δ' Ἡελίου θυγάτηρ Ὑπεριονίδαο
 γείνατ' Ὀδυσσεύος ταλασίφρονος ἐν φιλότῃτι
 Ἄγριον ἠδὲ Λατῖνον ἀμύμονά τε κρατερόν τε·
 [Τηλέγονον δὲ ἔτικτε διὰ χρυσοῦν Ἀφροδίτην·]
 οἳ δὴ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήσων ἱεράων
 πᾶσιν Τυρσηνοῖσιν ἀγακλειτοῖσιν ἄνασσον

E Circe, figlia del Sole, stirpe di Iperione, generò nell'amore di Odisseo, dal cuore che sopporta, Agrio e Latino, senza biasimo e forte [e poi generò Telegono per l'aurea Afrodite]. Quelli molto lontano, in mezzo ad isole sacre, regnavano su tutti gli illustri Tirreni.³⁹

Siamo nella sezione conclusiva dell'opera, quella dedicata all'unione tra dee e uomini mortali. Tra gli altri, viene citato il caso di Ulisse e Circe, che avrebbe dato alla luce due figli, Agrio e Latino.

³⁷ Vd. Casali 1995 e 2008, pp. 24ss.

³⁸ Anzi, secondo un ramo minoritario della tradizione l'incontro tra Enea e Ulisse sarebbe veramente avvenuto. Come già anticipato nell'introduzione, si sofferma su questo aspetto Barchiesi 1986, pp. 85ss. e 2001, pp. 16ss., nonché Hardie 1998, pp. 115-116.

³⁹ Traduzione a cura di G. Arrighetti, Esiodo, *Teogonia*, Milano 1984.

Sull'autenticità di questi versi i filologi si dividono:⁴⁰ alcuni li ritengono spuri, come West;⁴¹ altri, invece, come Ampolo,⁴² ne difendono la paternità esiodea. In ogni caso essi provano che i coloni greci, arrivati in Italia, avevano sviluppato una serie di leggende relative a quell'anno di convivenza tra Ulisse e Circe, immaginando una discendenza che vedeva la coppia come capostipite di personalità importanti del Lazio antico. A prescindere dall'identificazione di Latino con il re incontrato da Enea, di sicuro un nome del genere non lascia alcun dubbio in merito alla volontà di collegare la discendenza nata da Ulisse e Circe con il popolo latino. Di Agrio, invece, non si hanno molte informazioni, ma alcuni suppongono che esso debba essere identificato con Fauno, di cui Circe si può dedurre sia madre nell'*Eneide*.⁴³ Ciò confermerebbe la presenza di due ipotesi concorrenti alle origini della stirpe regale latina: una risalente a Ulisse e Circe, l'altra a Circe e Pico. In entrambe, però, immancabile è la presenza di Circe, una Circe che – sia che si unisca con Pico, sia con Ulisse o addirittura con Telemaco –⁴⁴ si configura sempre come una 'deviazione' rispetto al modello omerico-apolloniano: la dea solitaria che vive da sola sul promontorio del Circeo, circondata dagli animali che ha trasformato.

Consapevole dell'aporia, Virgilio cerca solo di evitare che le due tradizioni entrino in contatto diretto: Enea sfiora la Circe omerica e di quella italiana, pur vedendo indizi dappertutto nella reggia di Latino, non si premura di chiedere ulteriori informazioni. Le cose vanno un po' diversamente in Ovidio. Egli non evita il confronto tra le due Circi, ma lo va a cercare: è per questo che nel palazzo di Circe – il palazzo della Circe omerica, lo si precisa bene – egli colloca una statua di Pico, molto simile a quella che più o meno contemporaneamente Enea ammirava nella reggia di Latino.⁴⁵

⁴⁰ Per un riassunto della questione vd. Hatzantonis 1971, p. 3, n. 1, Bettini/Franco 2010, p. 69 e Debiasi 2008, pp. 40ss. Quasi sicuramente spurio, invece, il verso relativo a Telegono, inserito probabilmente per rendere completa la serie dei figli attribuiti dalle diverse tradizioni a Circe e Ulisse.

⁴¹ West 1966, pp. 48-49, 397-399, 416-417, 429-430, 435-436.

⁴² Vd. Ampolo 1994, pp. 268ss.

⁴³ Anche in Nonn. 13, 328-332 Circe viene presentata come madre di Fauno (ma il padre sarebbe Poseidone), che gli studiosi identificano di solito con l'Agrio di Esiodo. Per maggiori informazioni a riguardo, vd. Roscher II, 1, 1200-1201, Mastrocinque 1993, pp. 174-179 e 1995, pp. 141-147, Debiasi 2008, pp. 49ss., Bettini/Franco 2010, p. 70.

⁴⁴ Vd. il passo di Igino sopra riportato (Hyg. *Fab.* 127). Latino è detto figlio di Circe e Telemaco anche in Fest. p. 269. Per ulteriori informazioni si rimanda a Galinsky 1969, pp. 455-456 e Bettini/Franco 2010, pp. 70-71.

⁴⁵ Mi sembra che in questo caso si possa parlare di quella "tecnica degli interstizi" che Gioseffi 2011 presenta come uno dei modi con cui le *Metamorfosi* si rapportano con l'*Eneide*: correggendo parzialmente l'idea delle *Metamorfosi* come un completamento dell'*Eneide*, o come uno sviluppo del "non-detto" nel poema virgiliano (vd. Baldo 1995, p. 65), Gioseffi pone la sua attenzione sui casi in cui Ovidio si concentra sul

2. Un re, un dio, un picchio

Il motivo principale che ha portato parecchi studiosi a non accettare l'ipotesi di una Circe sposa di Pico, e a considerare al massimo l'eventualità di una relazione extra-coniugale tra i due, risiede nella trasformazione di Pico stesso, che così viene narrata, come si è visto, da Virgilio:

Verg. *Aen.* 7, 187-191
 Ipse quirinali lituo parvaque sedebat
 succinctus trabea laevaue ancile gerebat
 Picus, ecum domitor, quem capta cupidine coniunx
 aurea percussum virga versumque venenis
 fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.

Se Circe era la legittima sposa di Pico, viene spontaneo chiedersi, come mai decise di trasformare il marito in picchio? A rigore, infatti, la metamorfosi del re latino non esclude affatto che i due si siano sposati e che Circe, in seguito, abbia nutrito un qualche motivo di rancore nei confronti del coniuge, tale da indurla a usare la sua magia contro di lui. Purtroppo, però, il *cupidine capta* di Virgilio non chiarisce le motivazioni in modo adeguato,⁴⁶ mentre lo fa benissimo il nostro episodio ovidiano: se le cose stanno come in Ovidio, dove Circe non è la sposa di Pico e si vendica perché da lui rifiutata, allora anche nel testo di Virgilio *coniunx* non può significare “sposa”. Apparentemente, dunque, le maggiori difficoltà all'accettazione della teoria finora esposta (una Circe italica regina del Lazio) vengono proprio da Ovidio.

Prima di entrare nel cuore del problema, però, appare necessario condurre una breve indagine sulla figura di Pico,⁴⁷ la cui rappresentazione nelle fonti letterarie in nostro possesso è complessa e sfuggente quanto quella di Circe. Già ad una

cosiddetto materiale “non-sviluppato” (p. 28) nel modello: Ovidio riprenderebbe “i dettagli dell'originale, e solo quelli, incluso un tratto significativo del primo racconto, che è rimasto implicito, o non approfondito, e che gli pare invece degno di essere ampliato, condensando per compenso ciò che è già stato trattato a sufficienza dal testo di base” (pp. 28-29).

⁴⁶ Vd. Fränkel 1945, p. 223, n. 87, Hatzantonis 1971, p. 12 e Álvarez Morán/Iglesias Montiel 2009, p. 18. Per Segal 1968, pp. 435-436 Virgilio non sarebbe stato interessato a chiarire il perché: Circe, nella sua rappresentazione, sarebbe solo l'immagine della strega potente, della quale non è importante capire la psicologia. Lo studioso, infatti, non sembra interessarsi molto alla Circe ‘alternativa’ virgiliana: la sua interpretazione si ferma ai primi versi di *Aen.* 7, che, a suo parere, prefigurerebbero sinistramente i pericoli e il caos che presto Enea affronterà in Lazio (così anche in Segal 2002, pp. 2-3).

⁴⁷ Per uno schematico inquadramento del personaggio e delle fonti a riguardo, vd. Rohde in *RE* XX, 1, 1214-1218, Roscher III, 2, 2494-2499, *Enciclopedia virgiliana* IV, pp. 92-93, Brelich 1976, pp. 61-65, Bömer 1986, pp. 109-110, Myers 2009, p. 112.

prima analisi del materiale giunto fino a noi appare evidente, infatti, che la tradizione si mostra tripartita. Da una parte Pico ci viene presentato – così abbiamo appreso nell’*Eneide* – come figlio di Saturno,⁴⁸ padre di Fauno e nonno di Latino, re degli Aborigeni nel Lazio⁴⁹ e probabile fondatore della città di Laurento.⁵⁰ D’altra parte, però, egli è anche augure e dio agreste;⁵¹ infine, è un uccello sacro a Marte,⁵² il cosiddetto *picus Martius*, che, insieme alla lupa, si premurò di nutrire Romolo e Remo infanti.

L’autore dell’antichità che meglio di tutti ci permette di cogliere questa natura complessa e contraddittoria del personaggio è proprio Ovidio. Se nelle *Metamorfosi*, seguendo il modello dell’*Eneide*, il personaggio viene rievocato in quanto ancestrale re del Lazio (trasformato poi in picchio), nei *Fasti*, invece, egli assume le vesti di uccello prima e di dio antropomorfo poi. Pico-picchio, in particolare, compare in *Fast.* 3, 37-38, nella narrazione di un sogno di Rea Silvia, in cui un picchio e una lupa combattono vittoriosamente in difesa di Romolo e Remo, rappresentati simbolicamente da due palme: ciò prefigurerebbe il ruolo avuto dai due animali nello svezzamento dei gemelli.⁵³ Pico-dio, invece, si ritrova in *Fast.* 3, 285-328, nel curioso episodio della cattura sua e del padre Fauno da parte di Numa,⁵⁴ che li voleva costringere a rivelargli come controllare la potenza del fulmine di Giove. In questa occasione, una volta sorpresi nel sonno, Pico e Fauno appaiono figure rustiche piuttosto ridicole e inermi, dedite al vino e al buon cibo. Incapaci di svelare a Numa quanto da lui ordinato, si autodefiniscono essi stessi dei minori (v. 315, *di sumus agrestes*), sottoposti all’autorità di Giove.

⁴⁸ Pico viene detto figlio di Saturno, oltre che in *Aen.* 7, 49, anche in *Ov. Met.* 14, 320 e in *Sil.* 8, 440. Ulteriori fonti in Rohde in *RE* XX, 1, 1214.

⁴⁹ Così ci testimonia *Fest.* p. 209 e *Aurel. Vict. Orig.* 4, 2-4. Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. Frazer 1929, pp. 9-10.

⁵⁰ Vd. *regia Pici* di *Aen.* 7, 171, che, nonostante le accese discussioni originatesi a riguardo, sembra far pensare ad un Pico fondatore della città su cui governa Latino ai tempi dell’arrivo di Enea, e che dovrebbe essere Laurento.

⁵¹ Rimane incerto se in quanto tale egli avesse ricevuto un culto oppure no, ma non ne abbiamo alcuna testimonianza (vd. Rohde in *RE* XX, 1, 1215 e Brelich 1976, pp. 61-65).

⁵² Sul *picus Martius* e i suoi rapporti con Marte vd. Frazer 1929, pp. 7ss., Dumézil 1977, p. 215, n. 58 e pp. 221 e 363.

⁵³ Sullo specchio prenestino di Bolsena Romolo e Remo sono raffigurati proprio con un picchio. Oltre a Ovidio, l’autore che se ne occupa più diffusamente è Plutarco in *Rom.* 4, 2 e 7, 7 e in *fort. Rom.* 320D. Per altre informazioni a riguardo vd. Rohde in *RE* XX, 1, 1215 e Krappe 1941, pp. 253ss.

⁵⁴ La storia della cattura di Pico e Fauno si ritrova anche in *Plut. Num.* 15, 3-4. Il mito viene riportato anche da *Arnob. nat.* 5, 1, 1-8 per confutare la natura divina di creature risibili e dedite agli eccessi come i due dèi agresti. Qui viene citato come fonte l’annalista Valerio Anziate, dalla cui opera anche Plutarco e Ovidio potrebbero aver tratto la vicenda.

Nel poema virgiliano l'abilità profetica di Pico era richiamata in modo solenne dal *lituus* della statua del re (*Aen.* 7, 187), mentre a quella di Fauno si era appellato più volte il figlio Latino. Qui, invece, la sapienza delle due divinità viene sminuita. Anche Numa, d'altronde, si era riferito a loro chiamandoli *di nemorum* (*Fast.* 3, 309), non illustri avi della casata regale latina. Nelle *Metamorfosi*, invece, Pico, definito *utilium bello studiosus equorum* (*Met.* 14, 321), riprende il modello dell'*equum domitor* di Virgilio, che aveva descritto con abbondanza di particolari i trofei di guerra all'ingresso della *regia Pici* (*Aen.* 7, 183-186). In sintesi, dunque, Ovidio presenta nelle sue opere tutte le credenze che si erano sviluppate intorno alla natura multiforme di Pico: a volte con una certa ironia, come nella noncuranza leggera dei *Fasti*; a volte, cercandovi un ordine, uno sviluppo logico, come nelle *Metamorfosi*.

Fin dai tempi antichi,⁵⁵ in sostanza, doveva essere avvertita un'incongruenza tra le tre versioni di Pico, che attualmente gli studiosi moderni⁵⁶ tendono a risolvere nel seguente modo: il *picus Martius*, le tracce del cui culto si ritrovano presso quasi tutti i popoli dell'Italia centrale,⁵⁷ rappresenterebbe la forma più antica del dio Pico. Legato probabilmente fin dalle origini a Marte, il suo canto era considerato divinatorio e da esso si traevano gli auspici.⁵⁸ In seguito, si sarebbe venuta sovrapponendo all'immagine teriomorfa quella umana; solo in un terzo momento

⁵⁵ Vd. anche Plut. *Quaest. Rom.* 21: 'Διὰ τί τὸν δρυοκολάπτην οἱ Λατῖνοι σέβονται, καὶ ἀπέχονται πάντες ἰσχυρῶς τοῦ ὄρνιθος;' πότερον ὅτι τὸν Πῖκον λέγουσιν ὑπὸ φαρμάκων τῆς γυναικὸς μεταβαλεῖν τὴν φύσιν καὶ γενόμενον δρυοκολάπτην ἀποφθέγγεσθαι λόγια καὶ χρησιμῶς τοῖς ἐρωτῶσιν; ἢ τοῦτο μὲν ἄπιστόν ἐστιν ὅλως καὶ τερατῶδες, ἄτερος δὲ τῶν μύθων πιθανώτερος, ὡς ἄρα τοῖς περὶ Ῥωμύλον καὶ Ῥῶμον ἐκτεθεῖσιν οὐ μόνον ἢ λύκαινα θηλὴν ἐπέτρεχεν, ἀλλὰ δρυοκολάπτης τις ἐπιφοιτῶν ἐψώμιζεν; ἐπιεικῶς γὰρ ἔτι καὶ νῦν <έν> τοῖς ὑπωρείοις καὶ δρυμῶδεσι τόποις ὅπου φαίνεται δρυοκολάπτης, ἐκεῖ καὶ λύκος, ὡς Νιγίδιος ἰστορεῖ ('Perché i Latini venerano il picchio, e se ne tengono tutti ben lontani? Forse perché Pico venne trasformato dalla sua consorte per mezzo di sortilegi e, come fu diventato picchio, diede oracoli e vaticini a coloro che lo interrogavano? O questa storia è del tutto inattendibile e straordinaria ed è più convincente un altro mito, secondo il quale Romolo e Remo, abbandonati, non furono allattati soltanto da una lupa, ma nutriti con assiduità anche da un picchio? E infatti, come testimonia Nigidio, è tutt'oggi comune vedere il lupo nel luogo in cui si mostra il picchio, ai piedi dei boschi o in montagna. O piuttosto il motivo risiede nel fatto che i Romani pensano che questo uccello sia sacro a Ares, come altri uccelli sono sacri ad altre divinità?').

⁵⁶ Vd. Roscher III, 2, 2494-2495, Rohde in *RE* XX, 1, 1215ss., Frazer 1929, pp. 10-11, Hatzantonis 1971, p. 12 e Brelich 1976, pp. 61-65.

⁵⁷ Il caso più evidente è quello dei Piceni, che trassero il loro nome proprio dal picchio, che li avrebbe guidati nella guerra in seguito alla quale sarebbe stata fondata Ascoli (per maggiori informazioni, vd. Roscher III, 2, 2494).

⁵⁸ Per il valore profetico del canto del picchio, vd. Plin. *nat.* 10, 40-41 e Fest. p. 197. Presso gli Aborigeni il *picus Martius* dispensava addirittura profezie (vd. Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1, 14, 5).

Pico, come Fauno, sarebbe stato inserito nella lista dei sovrani ancestrali del Lazio primitivo, e si sarebbe fatto di lui il figlio di Saturno nonché il primo re di Laurento, un re che avrebbe mantenuto la stessa specializzazione in ambito marziale e profetico del picchio originario.

Nel mondo greco-romano, invece, il processo di proliferazione delle varie identità di Pico venne concepito e spiegato proprio all'inverso. Il re fu visto come la figura originaria, e si immaginò una divinizzazione *post mortem*, similmente a quanto accadeva in tempi più recenti con monarchi ellenistici ed imperatori romani.⁵⁹ Questa medesima transizione dallo stato umano a quello divino avrebbe interessato anche il figlio di Pico, Fauno, che, come il padre, è insieme re, dio-augure e animale:

Aug. *civ.* 18, 15

Picum quoque similiter eius filium in talium deorum numerum receperunt, quem praeclarum augurem et belligerorem fuisse asserunt. Picus Faunum genuit, Laurentum regem secundum; etiam iste deus illis vel est vel fuit. Hos ante Troianum bellum divinos honores mortuis hominibus detulerunt.

Ma come spiegare la terza tradizione, quella relativa a Pico-picchio, se non con una metamorfosi? Questo era l'unico mezzo disponibile alla fantasia degli antichi per porre in una relazione di continuità cronologica il re con l'uccello che ne recava il nome.⁶⁰ Era un'ipotesi così suggestiva che venne senz'altro accolta, perché si prestava ad ulteriori proliferazioni del mito: se Pico era stato trasformato in uccello, quale era stata la causa della metamorfosi? E chi l'aveva operata?

Circe era la sposa di Pico. Non solo, era un'abile maga che si diceva trasformasse gli uomini in animali – così raccontava l'*Odissea* – a suo capriccio. Che cosa di più semplice, allora, che immaginare che fosse stata proprio lei a operare la metamorfosi? I miti si incrociano, tradizioni parallele vengono a contatto e creano nuove storie: in quanto *coniunx* di Pico ed esperta di magia, Circe si presentava come la candidata ideale ad essere ritenuta la responsabile della trasformazione dello sposo. E lo divenne.

Da chi e quando fu escogitata l'associazione non sappiamo:⁶¹ forse si trattò di un singolo poeta, che raccolse una tradizione orale preesistente o che, invece, operò in autonomia. Tuttavia, non bastava fare di Circe l'autrice della metamorfosi: bisognava ora anche trovare un perché, che risalisse ancora più indietro nella

⁵⁹ Secondo Aug. *civ.* 4, 23 e 6, 10, fu Romolo a istituire il culto di Pico; secondo Lactant. *Inst.* 1, 22, 9 si trattò, invece, di Fauno stesso.

⁶⁰ Concordano su questa teoria Rohde in *RE* XX, 1, 1217-1218, Roscher III, 2, 2495 e Brelich 1976, p. 62.

⁶¹ È opinione comune che il racconto della trasformazione di Pico fosse contenuto nell'*Ornithogonia* di Macro, poema d'impronta alessandrinescante sugli uccelli e le metamorfosi che li resero tali, e che da qui, oltre che da Virgilio, Ovidio potrebbe aver tratto ispirazione.

catena delle cause da cui si è originato il nucleo della storia iniziale. E fu facile ipotizzare l'esistenza di una rivale in amore.

È interessante rilevare, però, che questa non fu l'unica soluzione ritenuta possibile per spiegare la natura teriomorfa di Pico e i motivi dell'intervento di Circe. Conviene riportare di nuovo, a questo punto, il passo di Servio a commento di *Aen.* 7, 190, completato di una piccola parte che prima si è omessa:

Serv. *ad Aen.* 7, 190

aurea coniunx nam aliter versus non stat. Et 'aurea' per ironiam dixit: 'coniunx' vero non quae erat, sed quae esse cupiebat, ut "quos ego sim totiens iam dedignata maritos". Fabula autem talis est. Picum amavit Pomona, pomorum dea, et eius volentis est sortita coniugium. Postea Circe, cum eum amaret et sperneretur, irata eum in avem, picum Martium, convertit. Hoc autem ideo fingitur, quia augur fuit et domi habuit picum, per quem futura noscebat: quod pontificales indicant libri.

Pico teneva in casa un picchio da cui traeva presagi:⁶² semplicemente da qui – secondo Servio – nacque la leggenda della sua trasformazione in picchio, che in alternativa si cercò di giustificare coinvolgendo Circe. Naturalmente, anche in questo caso si tratta di una spiegazione 'razionalizzante' a posteriori, che serve a far capire, tuttavia, come l'intervento di Circe sia stato un'aggiunta alla leggenda – già esistente – della metamorfosi in uccello.

In tempi più recenti, ce lo conferma anche Boccaccio, che, riferendo la storia di Pico, commenta il passo di Servio sopra riportato e quindi aggiunge:

Boccaccio, *Genealogie* 8, 10, 3-5

Huius autem fictionis effectus talis a Servio arbitrari videtur, Pycum scilicet regem eo in pycum avem mutatum dici, quia augur fuerit, et domi pycum habuerit per quem futura prenosceret, et sic in pontificalibus libris haberi. Nonnulli dicunt hunc Pycum Cyrcis fuisse virum et, cum ob singulare studium domandorum equorum alias rudis esset homo, ab ea doctus eloquentissimus factus est. Qua eloquentia in commodum suum multos traxit agrestes, eosque sibi fecit obsequiosos, et ob id fictum eum in avem sui nominis fuisse conversum. Est enim pyco avi inter alias proprietates hec, ut cum habeat longissimam linguam, estivo tempore exquirat loca formicarum plena, et emissa inter eas lingua, patitur eas illam conscendere, et morsu prehendere; tandem cum illam formicarum plenam sentit, retrahit et adherentes una secum formicas, ex quibus sic pastus evolat. Sic Pycus rex, lingua, id est eloquentia, trahebat agrestes, qui formicis similes sunt, et in suum, ut dictum est, vertebat commodum.

Secondo Boccaccio, Pico, sposo di Circe, era stato reso da lei un uomo straordinariamente eloquente; tale abilità lo aveva reso popolare tra i contadini della regione, che si recavano da lui con generose offerte (così sembra si possa intendere

⁶² Così anche in Isid. *Orig.* 12, 7, 47: *picus a Pico Saturni filio nomen sumpsit, eo quod eam in auspiciis utebatur.*

in commodum suum) in cambio di una ‘consulenza’. Per questo si disse che il re era stato trasformato in picchio: quest’uccello, infatti, riesce a intrappolare con la sua lingua una grande quantità di formiche.

Le improbabili interpretazioni allegoriche a cui Boccaccio dà spazio nelle *Genealogie deorum gentilium* non possono essere usate come prove attendibili, né lo è la vaghezza con cui l’autore cita le sue fonti (*nonnulli*). Tra l’altro, nella stessa opera, egli aveva dato prova di conoscere sia la versione ovidiana che quella virgiliana della vicenda, sebbene il nome di Virgilio non compaia mai:

Boccaccio, *Genealogie* 4, 14, 5

Insuper [*scil. Ovidius*] dicit quod, a Pico rege spreta, eo quod Pomonam amaret, eum in avem sui nominis transformasset.

Boccaccio, *Genealogie* 8, 10, 1-2

Hunc [*scil. Picum*] dicit Servius a Pomona, pomorum dea, dilectum ac eius sortitum coniugium. Demum, ut ait Ovidius, cum die quadam venaretur, a Circe, Solis filia, visus et adamatus est, quam cum ipse parvipenderet, ab ea irata in avem sui nominis versus est. Sane Ovidius a Servio discrepat, Picum virum fuisse Circis dicens, eumque dilexisse Pomonam, et ob id Circes, zelo commota, aurea illum tetigit virga et in picum avem mutavit.

Dopo aver riportato i resoconti di Servio e di Ovidio, che vengono fusi insieme, la menzione del matrimonio di Pico e Circe e l’intera frase *zelo commota, aurea illum tetigit virga et in picum avem mutavit* rimandano chiaramente al modello dell’*Eneide*. Con una raffinata specificazione, però: al posto del generico *cupidine capta*, Boccaccio inserisce *zelo commota*, esplicitando quel passaggio intermedio che, a rigore, il poema di Virgilio tace: Circe avrebbe trasformato Pico perché gelosa di una rivale, di cui il consorte si era invaghito. A questo punto, però, Boccaccio è costretto anche a dire chi sia questa rivale, e la prende da Servio, menzionando nuovamente Pomona. Peccato che qui egli stia citando la testimonianza del testo virgiliano, e che, per un *lapsus* – dovuto probabilmente al fatto che poco prima aveva menzionato Ovidio –, la attribuisca ad Ovidio e non a Virgilio stesso: il risultato è un *collage* in cui tre testimonianze distinte vengono fatte confluire in modo errato.⁶³

La testimonianza di Boccaccio, tuttavia, rimane importante. L’autore medioevale, oltre a fornire una prova in più riguardo al matrimonio tra Circe e Pico, mostra come la trasformazione in picchio avesse dato origine alle più fantasiose ipotesi: la figlia del Sole non ne era sempre coinvolta e non necessariamente nel ruolo di spasimante sgradita, ma anche in quello di sposa tradita o addirittura generosa.

⁶³ Pare piuttosto sorprendente che questo ‘errore’ di Boccaccio non sia stato finora notato. Anche nel commento ai due luoghi citati delle *Genealogie*, Branca 1998, pp. 1639 e 1670 si limita a rimandare all’episodio ovidiano di Circe e Pico.

Al di là di queste strade minori prese dal mito, il dato fondamentale che – riassumendo – risulta dall’indagine condotta sulla figura di Pico è che ‘qualcuno’ decise di fare di Circe, in quanto figura femminile vicina al re e maga potente, il *trait d’union* tra le sue due nature, umana e teriomorfa, e che la spiegazione più probabile che venne trovata per motivare il suo intervento fu quella della gelosia, dell’attacco d’ira. A questo punto, però, siamo tornati alla domanda di partenza: perché, tra le tante vie che poteva percorrere, Ovidio sente il bisogno di spodestare Circe dal suo ruolo di consorte di Pico, creando *ad hoc* il personaggio di Canente? Trovare una motivazione plausibile alla metamorfosi di Pico in picchio, come si è appena dimostrato, non basta a spiegare un’innovazione tanto grande.

3. Canente, ovvero il personaggio che non c’è

Le sole informazioni a nostra disposizione su Canente⁶⁴ derivano dalla breve presentazione che Ovidio stesso ci fornisce nelle *Metamorfosi*. Qui ella viene descritta come una ninfa laziale, nata sul colle Palatino da Giano e Venilia (*Met.* 14, 333-334, *quondam in colle Palati / dicitur Ionio peperisse Venilia Iano*). Anche di Venilia sappiamo molto poco, se non che così si chiamava la madre di Turno in *Aen.* 10, 76, e che potrebbe essere stata un’invenzione virgiliana. Ciò ha portato alcuni⁶⁵ ad ipotizzare che Ovidio volesse fare di Canente la sorellastra dell’eroe, così da rafforzare il parallelismo che una parte della critica⁶⁶ ha riconosciuto tra il triangolo amoroso Circe/Pico/Canente e quello virgiliano Lavinia/Turno/Enea.

Su tale parallelismo, che accosterebbe Circe ad Enea in quanto entrambi stranieri che insidiano la felicità di una coppia italica, si avrà modo di tornare in seguito. Sembra poco probabile, però, che Ovidio abbia scelto il nome di Venilia per questo scopo; più plausibile è ipotizzare che esso sia stato accostato a quello di Giano perché si addiceva alla caratterizzazione che il poeta voleva dare alla figura di Canente. Si doveva trattare, infatti, di una ninfa autoctona, che potesse richiamare, però, l’idea di antiche origini ‘esterne’:⁶⁷ da questo punto di vista, Venilia,⁶⁸ che alcune fonti⁶⁹ presentano quale sposa di Nettuno, il dio dei mari, ha un nome parlante, che veniva fatto derivare da *venire* e da *ventus*.⁷⁰ Ma ancora più forte

⁶⁴ Per un sintetico inquadramento del personaggio, vd. Roscher I, 1, 850-851, Aust in *RE* III, 2, 1474, Myers 2009, p. 116.

⁶⁵ Casali 1995, p. 71 e Hardie 2011, p. 5.

⁶⁶ Ellsworth 1986, pp. 27-32, Nagle 1988, p. 93, Casali 1995, p. 71 e Hardie A. 2010, pp. 23ss.

⁶⁷ Si riprende qui la tesi già esposta da Myers 2009, p. 116 e Hardie A. 2010, pp. 19-20.

⁶⁸ Per un quadro riassuntivo delle informazioni in nostro possesso, vd. Radke in *RE* VIII, A.1, 787-788 e Wissowa 1912, p. 226, che, però, sottolinea come essa venisse usata come una ‘figurante’ (ovvero al bisogno) dagli stessi poeti latini che ne sapevano molto poco.

⁶⁹ Serv. *ad Aen.* 10, 76.

⁷⁰ Così Varro *ling.* 5, 72 e *apud Aug.* civ. 7, 22.

sarebbe l'idea di un viaggio dalla Grecia verso l'Italia se, con la maggior parte degli editori,⁷¹ accogliessimo la lezione *Ionio* al posto di *ancipiti* come epiteto di Giano. Di certo chiamare Giano *Ionius* significa supporre che anche questo dio, sentito come tipicamente latino, abbia delle antiche origini orientali,⁷² e che sia giunto in Italia dalla Ionia o viaggiando sul Mar Ionio. Di tale viaggio si hanno solo attestazioni piuttosto tarde,⁷³ che andrebbero contro quanto affermato da Ovidio stesso in *Fast.* 1, 90, dove si sottolinea con forza l'appartenenza di Giano al suolo italico. Tuttavia, pur essendo più che lecito mantenere dei dubbi a riguardo, *Ionio* è sicuramente *lectio difficilior* rispetto al normalizzante *ancipiti*,⁷⁴ e servirebbe a valorizzare la caratterizzazione italo-greca del personaggio di Canente. La nascita della ninfa sarebbe il prodotto dell'unione di una ninfa laziale 'viaggiatrice' con un dio locale e orientale insieme, che, tra l'altro, presiede ai cambiamenti e ai passaggi. Una simile coppia 'mista' sarà ideata da Ovidio anche nell'episodio di Pomona e Vertumno, a conferma della volontà di creare una mappa mitologica locale in cui parentele fittizie si intrecciano a legare il Lazio alla Grecia.

Il nome di Pomona non è stato fatto a caso. Si è visto che Servio testimonia l'esistenza di una versione del mito in cui Pomona è la consorte di Pico. Ipotizzando che Servio (o la sua fonte) abbia commesso un errore, si potrebbe pensare ad una banale contaminazione di due episodi delle *Metamorfosi*.⁷⁵ Se si dà credito al passo di Servio, invece, e si suppone che la sua versione della storia fosse nota a Ovidio, ne risulta che il poeta avrebbe intenzionalmente introdotto Canente al posto di Pomona, e inventato poi un'inedita relazione tra Pomona e Vertumno.⁷⁶

Sebbene si sia già prima mostrato come Servio in *ad. Aen.* 7, 190 non risulti granché attendibile, pare difficile che egli abbia inserito Pomona al posto di Canente perché non si ricordava bene il testo ovidiano. In alcuni studi in cui affronta il tema di Ovidio 'correttore di Virgilio',⁷⁷ Casali⁷⁸ ritiene probabile che il testo di

⁷¹ Vd. Tarrant 2004, p. 424.

⁷² Vd. Plut. *Quaest. Rom.* 22, che afferma che le due facce di Giano esprimerebbero il cambiamento intervenuto nel dio in seguito al viaggio dalla Grecia all'Italia.

⁷³ Vd. Bömer 1986, pp. 117-118.

⁷⁴ Anche Hardie 2015, pp. 413-414 sembra propendere per *Ionio*. Scettico è, invece, Bömer 1986, pp. 117-118.

⁷⁵ A parere di Mahé 2012, pp. 381-382 Servio avrebbe voluto completare il resoconto virgiliano, che lasciava poco chiare le motivazioni della metamorfosi di Pico, con quello ovidiano. Ma, nel farlo, avrebbe fatto una grave confusione, motivata forse dal fatto che aveva a disposizione non le intere *Metamorfosi*, ma solo una silloge di esse. Tuttavia, la stessa studiosa ammette che la popolarità della storia di Vertumno e Pomona rende poco giustificabile un errore così grossolano di Servio.

⁷⁶ Per questa ipotesi sembra propendere Myers 1994a, p. 108.

⁷⁷ Si tratta di un'ipotesi che risale almeno a Lamacchia 1960 e che venne ripresa poi in svariati altri studi, tra cui si ricordano Barchiesi 1979 e Brugnoli/Stok 1992.

⁷⁸ Casali 2004, pp. 46-47 e 2007, pp. 181-182.

Servio raccogliesse idee già circolanti in epoca augustea e, rifacendosi a Brugnoli,⁷⁹ cita dei casi in cui si può notare una concordanza tra le osservazioni del commentatore e le correzioni indirette al poema virgiliano che si trovano all'interno delle *Metamorfosi*. Egli è dell'opinione che Ovidio facesse parte di un gruppo che andava rivedendo e commentando l'*Eneide*: basti pensare che Igino, grande amico di Ovidio secondo Svetonio,⁸⁰ aveva scritto dei commenti al poema. Potrebbe essere plausibile, dunque, che la notizia virgiliana di una Circe *coniunx* di Pico si contrapponesse, in ambiente augusteo, al filone di tradizione secondo cui legittima sposa di Pico era Pomona. Se è così, l'innovazione ovidiana – Canente sposa di Pico al posto di Circe o di Pomona – non doveva passare affatto inosservata al pubblico dell'epoca. Ma anche ammettendo, invece, che la coppia Pico/Pomona sia effettivamente solo un errore di Servio, rimane il fatto che Ovidio si è opposto alla tradizione virgiliana. Ciò non poteva che suscitare una grande curiosità: cosa aveva spinto il poeta a fare questo cambiamento, portandolo addirittura a creare un personaggio inesistente?

Quasi nessuno dubita oggi che Canente sia invenzione dell'autore.⁸¹ Si avrà modo di analizzare in modo preciso le caratteristiche che vengono attribuite da Ovidio alla ninfa. Per ora basti dire che il suo nome la collega in modo inequivocabile al canto, e che con esso ella era capace di trascinare la natura al proprio volere. Canente, dunque, era dotata di poteri soprannaturali, che esercitava pronunciando, come Circe, dei *carmina*.⁸² Da tutti gli studiosi il legame esistente tra Circe e Canente è stato visto in termini di opposizione:⁸³ Circe rappresenterebbe la 'magia nera', Canente la 'magia bianca'; Circe la furia distruttiva dell'*eros*, Canente l'amore e la devozione di una sposa fedele. Ma Canente non ama forse in modo assoluto come Circe, lei che arriva a scomparire per il suo sposo?

È proprio sulla dissoluzione di Canente nell'aria che è necessario soffermarsi con attenzione, facendo innanzitutto un passo indietro e ricapitolando quanto si è

⁷⁹ Brugnoli/Stok 1992, p. 27.

⁸⁰ Svet. *De gramm.* 20: *fuit familiarissimus Ovidio poetae*.

⁸¹ Solo Hardie A. 2010, pp. 52ss. avanza una serie di improbabili ipotesi circa l'identificazione del personaggio con svariate muse greche, ma la posizione prevalente è quella di considerare Canente come simbolo del canto divinatorio-poetico, alla maniera di Orfeo. Su questo aspetto si tornerà approfonditamente in seguito.

⁸² In più occasioni Segal (Segal 1968, p. 439 e Segal 2002, p. 27) puntualizza che i *carmina* di Circe sono incantesimi e non un vero e proprio canto come nel caso di Canente. Ma per quale ragione gli incantesimi sarebbero detti *carmina* se non perché erano – evidentemente – cantati?

⁸³ In particolar modo (ma la lista potrebbe essere ancora più lunga): Fränkel 1945, p. 105; Segal 1968, p. 439 e 2002, pp. 26ss.; Leach 1974, pp. 127-128; Nagle 1988, p. 88; Myers 2004-2005, p. 97 e 2009, p. 117; Hardie A. 2010, pp. 24-25 e 47ss.; Vial 2011, p. 11. Solo Papaioannou 2005, p. 124 nota come l'opposizione si giochi proprio su una straordinaria somiglianza di prerogative.

fin qui affermato. Si è detto che la storia della metamorfosi in picchio quasi sicuramente nacque per giustificare il rapporto tra il re Pico e il picchio. Così si introdusse la figura di Circe quale autrice di tale metamorfosi: ella, in quanto maga e compagna di Pico, si prestava molto bene ad assumere questo ruolo. Ma una Circe sposa di Pico – per quanto trasformata in sposa vendicativa! – era inconciliabile con quella che, concordemente al suo *status* sia in Omero che in Apollonio, era destinata a rimanere ‘nubile’ e ad abitare isolata sul Circeo. O che Ovidio sia stato il primo a notare la contraddizione, o che ai suoi tempi circolasse già la versione secondo la quale la vera sposa di Pico sarebbe stata un’altra (Pomona?), il poeta doveva trovare fastidiosa questa mancanza di coerenza nella storia di un personaggio così famoso. Si trattava di due tradizioni indipendenti, di cui quella ‘ufficiale’ costituiva la versione più forte e più consolidata, che si era imposta all’immaginario collettivo e che lo stesso Ovidio segue nell’episodio di Macareo e Achemenide.

In questa occasione, però, il poeta non rinuncia a far intravedere ai suoi lettori le strade secondarie percorse dal mito, formalmente ignorate, e insieme a mostrare la propria abilità nel ricondurre ad uno sviluppo cronologico lineare esperienze mitiche parallele. Così, se la Circe di Pico e la Circe di Ulisse sono di per se stesse inconciliabili, egli immagina che la figlia del Sole si sia innamorata di Pico *prima* di incontrare l’eroe greco. Tuttavia, se ella fosse stata veramente sposa di Pico, non sarebbe potuta diventare poi la signora solitaria che Ulisse incontra nell’*Odisea* e nelle stesse *Metamorfosi*, e che Enea ode cantare nell’*Eneide*.⁸⁴ Per questo a Ovidio non restava altro che spodestarla dal trono del Lazio e farne un’amante respinta, che Pico allontana perché è sposato con un personaggio inesistente, inventato da Ovidio, che sembra Circe, ma nella sua ‘versione buona’: Canente.

Ora, questo non vuol dire che Canente *sia* Circe, affermazione che porterebbe il nostro episodio al *nonsense*: nelle *Metamorfosi* Circe è l’amante respinta e tale rimane, i panni di Circe italica non li potrà mai vestire, pena la perdita della sua identità omerica. Ma, scegliendo una figura così simile a Circe come sposa di Pico, è probabile che l’autore intenda richiamare al lettore l’esistenza di un’*altra* possibilità, di un’*altra* Circe, correggendo contemporaneamente Virgilio, che, invece, si era dimostrato forse volutamente disattento nell’affiancare i due rami della tradizione senza risolversi per l’uno o per l’altro. Questa sottile allusione non sarebbe stata possibile se Ovidio avesse scelto, come *coniunx* di Pico, Pomona o qualsivoglia altra ninfa: Canente doveva non essere esistita mai, doveva ricordare Circe, ma esserne contemporaneamente solo una controfigura pallida, un po’ scialba, destinata, per l’appunto, a svanire nell’aria e a non meritare neppure la vendetta della figlia del Sole (vendetta che, invece, Circe non esita a scagliare su rivali reali, in

⁸⁴ Dell’inconciliabilità tra le due Circi e della scelta ovidiana verso la tradizione ufficiale si accorgono solo Jolivet 2006, p. 497 e Simon 2011, pp. 129-130, che fa notare acutamente la contraddizione tra *Aen.* 3, 381-387, in cui Eleno profetizza ad Enea che solo dopo aver superato le coste circee potrà trovare la sua nuova patria, e il prosiegua della storia: Enea si imparenterà nientemeno che con una discendente di Circe stessa.

carne ed ossa, come aveva fatto con Scilla). Ma come poteva, Circe, vendicarsi sull'insipido doppio di se stessa?

4. Il Circeo: una terra al confine tra due mondi

Nell'*Odissea*, di ritorno dalla spedizione nell'Ade, così viene notoriamente descritta la terra di Circe:

Hom. *Od.* 12, 1-4
 'αὐτὰρ ἐπεὶ ποταμοῖο λίπεν ῥόον Ὠκεανοῖο
 νηῦς, ἀπὸ δ' ἴκετο κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο
 νῆσόν τ' Αἰαίην, ὅθι τ' Ἡοῦς ἠριγενείης
 οἰκία καὶ χοροὶ εἰσι καὶ ἀντολαὶ Ἥελίοιο

Poi la nave lasciò la corrente del fiume Oceano e giunse sull'onda del mare dagli ampi percorsi, e all'isola Eèa, dove sono la casa e i luoghi in cui danza Aurora mattiniera e il sorgere del Sole.

Se la genericità della descrizione non rende possibile alcuna associazione tra Eèa e un luogo geografico esistente, la costa tirrenica viene indicata come la dimora di Circe e dei suoi discendenti nel passo della *Teogonia* che si è già avuto occasione di citare.⁸⁵ È molto probabile che, come dichiara Eratostene,⁸⁶ Esiodo abbia raccolto una tradizione preesistente, e che già a partire dalle colonizzazioni greche iniziate nell'VIII sec. a. C.⁸⁷ in terra italica la regione campana, e in particolar modo il promontorio del Circeo, fossero identificati con la residenza della figlia del Sole. Verisimilmente, come sembrano provare alcuni studi archeologici su ritrovamenti preistorici,⁸⁸ ciò avvenne perché il luogo era già sede di un culto solare di matrice anellenica, che rese possibile la sovrapposizione con la figura di Circe.⁸⁹ Certo è che, una volta insediatasi, Circe divenne per la popolazione locale⁹⁰ più

⁸⁵ Le informazioni a riguardo sono tratte da *Enciclopedia Virgiliana* I, pp. 793-795, Franco 2008 e Bettini/Franco 2010, p. 68.

⁸⁶ In Strab. 1, 2, 14.

⁸⁷ Vd. Debiasi 2008, p. 49.

⁸⁸ Vd. Coarelli 1982, p. 300 e Debiasi 2008, pp. 54-55.

⁸⁹ La tesi è sposata da Boas 1938, p. 44, Wiseman 1999, p. 44, n. 102 e Debiasi 2008, pp. 54-55 e p. 55, n. 106.

⁹⁰ Ci descrive il culto dedicato a Circe Strab. 5, 3, 6, secondo il quale gli abitanti del luogo conservavano come una reliquia la coppa nella quale Circe aveva versato la pozione con cui stregare Ulisse in *Od.* 10, 316-317. Nel *Periplo* dello Pseudo-Scilace (Ps. Scil. 8) e nella *Historia plantarum* di Teofrasto (Theophr. *HP.* 5, 8) – entrambi risalenti al IV sec. a. C. – è testimoniata addirittura la presenza nel luogo della tomba di Elpenore, il compagno di Ulisse che aveva trovato la morte cadendo dal tetto del palazzo di Circe in *Od.* 10, 552-560.

importante che per i Greci della madrepatria, esercitando sugli abitanti della regione un fascino che i Romani stessi consideravano con scetticismo,⁹¹ e che si sarebbe mantenuto inalterato nei secoli.⁹²

Di tutto questo fascino si impadronirono i poeti latini, che non misero mai in dubbio l'identificazione tra la favolosa Eèa e la costa campana, anzi, la accentuarono. Naturalmente già all'epoca esistevano dibattiti sulle incongruenze tra la descrizione omerica di Eèa e la morfologia del Circeo, la più vistosa delle quali era che l'*Odissea* parla di un'isola, mentre il Circeo è un promontorio.⁹³ Ma né Virgilio né Ovidio potevano 'scegliere' tra la fedeltà al testo omerico – ragione per cui la dimora di Circe viene chiamata spesso 'isola' – e i motivi che li portavano addirittura ad accentuare la collocazione della figlia del Sole in Campania.

Quali erano questi motivi? Innanzitutto, il promontorio del Circeo, oltre che residenza del famoso personaggio omerico, era la località che tradizionalmente marcava il confine meridionale del *Latium vetus*. Così ci testimoniano sia Plinio che Strabone:

Plin. *nat.* 3, 56, 1

Latium antiquum a Tiberi Cerceios servatum est m. p. L longitudine. Tam tenues primordio imperi fuere radices.

Strab. 5, 3, 4

νοῦν μὲν οὖν ἡ παραλία μέχρι πόλεως Σινοέσσης ἀπὸ τῶν Ὠστίων Λατίνη καλεῖται, πρότερον δὲ μέχρι τοῦ Κιρκαίου μόνον ἐσχέκει τὴν ἐπίδοσιν.

⁹¹ Vd. Cic. *nat. deor.* 3, 48 (*Quid deinde, Ino dea ducetur et Λευκοθέα a Graecis a nobis Matuta dicitur, cum sit Cadmi filia, Circe autem et Pasiphae et Aeeta e Perseide Oceani filia natae patre Sole in deorum numero non habebuntur? Quamquam Circen quoque coloni nostri Cerciensis religiose colunt*) e Plin. *nat.* 25, 10 (*Inventa iam pridem ratio est praenuntians horas – non modo dies ac noctes – solis lunaeque defectuum; durat tamen tradita persuasio in magna parte vulgi, veneficiis et herbis id cogi eamque unam feminarum scientiam praevalere. Certe quid non repleverunt fabulis Colchis Media aliaeque, in primis Itala Circe dis etiam adscripta?*).

⁹² Se a tutt'oggi esistono significative tracce archeologiche del culto di Circe (vd. Boas 1938, pp. 44ss., Franco 2008, p. 54, *Enciclopedia Virgiliana* I, p. 794, Bettini/Franco 2010, pp. 72-73), l'iscrizione *CIL X 6422* ci testimonia che nel 213 d. C. il pro-magistrato Servio Calpurnio Domizio Destro avrebbe restaurato l'altare dedicato alla dea (*aram Circes sanctissimae*). Ancora nel 1856 Giuseppe Capponi (Capponi 1856, pp. 247-248) scrive che "il borgo di S. Felice credeva fermamente alle arti magiche di Circe", tanto da ritenere che ella abitasse in quei luoghi.

⁹³ Per risolvere il problema, si suppose che la geografia del territorio si fosse modificata nel tempo, o che i naviganti giunti dalla Grecia avessero scambiato il Circeo, a causa delle paludi che lo circondavano, per un'isola (così Serv. *ad Aen.* 3, 386). Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. *Enciclopedia Virgiliana* I, p. 794, Roscher II, 1, 1200, Franco 2008, p. 54 e Myers 2009, pp. 55-56.

Ora dunque è chiamata latina la costa fino alla città di Sinuessa a partire da Ostia, mentre prima portava questo nome solo la parte fino al Circeo.

Anche Virgilio raccoglie e sfrutta ampiamente questa tradizione. Se all'inizio del settimo libro dell'*Eneide*, come si è visto, il Circeo è l'ultima terra che la flotta troiana costeggia prima di sbarcare in Lazio, già in *Aen.* 3, 386 Eleno lo aveva menzionato come il segnale della fine del viaggio, l'ultima tappa da superare prima che ad Enea fosse concesso di toccare il suolo della nuova patria:

Verg. *Aen.* 3, 384-387
 Ante et Trinacria lentandus remus in unda
 et salis Ausonii lustrandum navibus aequor
 infernique lacus Aeaeaeque insula Circae,
 quam tuta possis urbem componere terra.

Non può sfuggire che Eleno parli di una *Aeaeaeque insula Circae*, riallacciandosi alla definizione omerica di Eèa.⁹⁴ Tuttavia, successivamente, in *Aen.* 7, 799, tra gli alleati di Turno, vengono menzionati coloro che provengono dal *Circaeum* [...] *iugum*. In sostanza, dunque, pare che anche per la corretta definizione geografica dei luoghi legati a Circe il poeta oscilli tra la tradizione omerica e quella italica del personaggio. Nelle parole di Eleno la terra di Circe poteva essere ancora chiamata 'isola' come nell'*Odissea*, ad evidenziarne la lontananza dal mondo e la favolosa astrattezza in un imprecisato scenario. Quando, però, la narrazione passa concretamente in territorio italico, ecco che Virgilio è obbligato a parlare, ancora una volta, della Circe italica, la 'vicina di casa' del Lazio da cui possono arrivare guerrieri armati. La residenza della dea, quindi, è sia l'ultimo luogo 'odissiaco', magico, che Enea sfiora prima di approdare nel Lazio e nella 'storia' (non a caso, ci troviamo qui all'inizio del settimo libro del poema, ovvero esattamente a metà dell'*Eneide*),⁹⁵ sia un luogo concreto, reale, al confine con il Lazio e dunque molto vicino ad esso.

⁹⁴ Troppo sottile l'obiezione riportata da Hatzantonis 1971, p. 11, n. 1, secondo la quale Eleno, essendo un greco, non era mai stato in Italia per poter essere bene informato della natura della dimora di Circe.

⁹⁵ Su questo aspetto hanno riflettuto già parecchi studi. L'esempio più recente (a cui si rimanda per ulteriore bibliografia a riguardo) è costituito da Möller [in corso di stampa], secondo la quale l'atmosfera magico-onirica che si avverte nella descrizione del passaggio della flotta troiana lungo le coste circee risentirebbe ancora dell'esperienza oltrmondana appena compiuta da Enea e i suoi (così già Hardie 1992, pp. 67ss.). Quella è l'ultima avventura della parte 'odissiaca' dell'*Eneide*. Superando la dimora di Circe senza attraccarvi, Enea dimostra di non essere Ulisse, e di essere pronto per la grande missione storica che lo attende nella terra promessa, il Lazio. Da questa grande missione il personaggio di Circe verrebbe escluso e marginalizzato, ma mai del tutto eliminato (da qui il ritorno ricorrente della dea nel corso del settimo libro).

Anche in Ovidio ritroviamo la stessa ambiguità virgiliana nella compresenza di una geografia fantastica e di una collocazione territoriale di Eèa ben definita: un'ambiguità, però, che nelle *Metamorfosi* sembra quasi esibita. Si consideri innanzitutto il seguente passo:

Ov. *Met.* 14, 241-247
 una tamen, quae nos ipsumque vehebat Ulixem,
 effugit. Amissa sociorum parte dolentes
 multaque conquesti terris adlabimur illis,
 quas procul hinc cernis (procul est, mihi crede, videnda
 insula visa⁹⁶ mihi!) tuque o iustissime Troum,
 nate dea, (neque enim finito Marte vocandus
 hostis es, Aenea) moneo, fuge litora Circes!

A parlare è Macareo, che rievoca l'arrivo dell'unica nave superstite di Ulisse presso la residenza di Circe. Egli consiglia ad Enea e compagni – come del resto era già successo grazie all'intervento di Poseidone – di evitare l'isola della dea e di guardarla solo da lontano. Ovidio ammicca sapientemente al testo dell'*Eneide*, così da mettere meglio in luce la propria scelta, opposta rispetto a quella del modello: Virgilio, per cautela, aveva tenuto alla larga Enea e compagni da un confronto diretto con l'episodio omerico. Ovidio, invece, quel confronto lo cerca direttamente, e decide di aderire alla tradizione odissaiaca: è proprio del soggiorno di Ulisse presso Circe che egli va a raccontare, essendo contemporaneamente consapevole, però, dell'esistenza dell'altra Circe, quella italica, che abitava quasi 'nella periferia di Roma'.

Così, è Macareo stesso a riportare il racconto dell'ancella, in cui, come meglio vedremo tra poco, la dea verrà presentata mentre si reca a cogliere fiori nel territorio del vicino:

Ov. *Met.* 14, 346-348
 Venerat in silvas et filia Solis easdem,
 utque novas legeret fecundis collibus herbas,
 nomine dicta suo Circaea reliquerat arva.

Sulle orme di Virgilio stesso, dunque, e in modo ancora più manifesto, ciò che veramente interessava ad Ovidio era evidenziare la collocazione liminale⁹⁷ di Circe, rendere chiaro – anche attraverso la topografia – come la dea appartenesse

⁹⁶ Mi discosto qui da Tarrant 2004, p. 420, che accetta la lezione di Shackleton Bailey *crede mihi*, e preferisco il testo di Anderson 1985, p. 337. Non soltanto *visa mihi* è lezione concordemente riportata dalla tradizione, ma crea un efficace gioco di parole con *procul videnda*, così da evidenziare il contrasto tra il consiglio dato da Macareo ad Enea e la sua infelice esperienza personale.

⁹⁷ Per questo aspetto, vd. Simon 2011, pp. 126-128, Vial 2011, pp. 1ss., Casanova-Robin 2011, pp. 1ss., Aresi 2013, p. 159.

e non appartenesse al mondo del Lazio. Per raggiungerlo (e quindi per incontrare Pico) Circe deve sconfinare nel territorio lì accanto. Da lui rifiutata, ella tornerà *indietro*, al suo vecchio e tradizionalmente *isolato* palazzo omerico, e così potrà incontrare Ulisse. Ma il Lazio è talmente vicino! A pochi passi da Circe, sta l'ultimo confine' tra la Grecia e l'Italia, tra un mondo italico grecizzato e un mondo tutto italico, quello di Pico e Canente. Ed Eèa, isola e non-isola, diventa la terra del limbo, l'ultima terra di mezzo'. Nessuna sorpresa che in un'altra vita Circe abbia varcato il limite per sempre.

5. Saggio di commento

5.1 Antefatto: Macareo e l'ancella

Terminato il racconto omerico delle vicissitudini occorse ad Ulisse e ai suoi dopo l'arrivo presso Circe, Macareo continua la narrazione soffermandosi su un prodigioso evento che, a sua volta, gli era stato riferito da una delle ancelle della dea:

Ov. *Met.* 14, 308-311
 Annu nos illic tenuit mora, multaque praesens
 tempore tam longo vidi, multa auribus hausì,
 hoc quoque cum multis, quod clam mihi rettulit una
 quattuor e famulis ad talia sacra paratis.

Come si può notare, l'autore si svincola dalla materia odissiaca aprendo una parentesi all'interno di essa, e più precisamente andando a 'curiosare' in quell'anno (*annosa mora*) che, secondo Hom. *Od.* 10, 467, Ulisse trascorse presso la reggia di Circe. Macareo tornerà sullo stesso concetto alla fine del suo discorso (v. 436, *resides et desuetudine tardi*), rimarcando come un soggiorno così lungo sia stato un inutile indulgere alla pigrizia. In realtà, però, in quell'anno sono accaduti molti eventi strani, sui quali Macareo non offre ulteriori indizi, preferendo notarne solo la quantità (*multa... multa... cum multis*).⁹⁸ Anche questo dato verrà ripreso, con una struttura ad anello, al termine dell'episodio (vv. 435-436, *talìa multa mihi longum narrata per annum / visaque sunt*), come a voler evidenziare la casualità che ha portato Macareo a riportare proprio la storia di Pico e non un'altra. Tale casualità, però, è solo apparente: che il caso di Pico rivesta una particolare importanza – almeno per Circe – è testimoniato dalla presenza della statua del re nel palazzo stesso della dea. Difficilmente, se non ci fosse stato il *signum* del sovrano, Macareo avrebbe dato la preferenza ad una vicenda raccontatagli da altri piuttosto che a un evento del quale poteva garantire di essere stato testimone oculare (*praesens*

⁹⁸ Per Bömer 1986, p. 110 riprenderebbe Verg. *Aen.* 1, 3 e 5. Semmai, più probabile potrebbe essere il parallelismo con Hom. *Od.* 1, 1-4, indicato da Hardie 2015, p. 410.

vidi). D'altra parte, però, questa gamma di possibilità ⁹⁹ sembra quasi riflettere la posizione del poeta di fronte alle variabili di un mito, tra le quali egli è costretto ad operare una selezione, scartando di necessità storie alternative o parallele.

La precisione con cui Ovidio indica il numero delle ancelle al servizio di Circe è un altro rimando al testo omerico (Hom. *Od.* 10, 348-349). Insieme all'indicazione temporale di un anno, anche questo dettaglio serve a non allontanare troppo l'attenzione del lettore dal modello, a segnalargli che questa nuova storia scaturisce dall'episodio omerico, non ne costituisce un'alternativa non ben collocabile nel tempo mitico, come ci confermano i versi immediatamente seguenti:

Ov. *Met.* 14, 312-315
 Cum duce namque meo Circe dum sola moratur,
 illa mihi niveo factum de marmore signum
 ostendit iuvenale gerens in vertice picum,
 aede sacra positum multisque insigne coronis.

Per l'ultima volta Ovidio richiama il testo omerico, alludendo alla relazione amorosa di Circe e Ulisse,¹⁰⁰ e facendo intendere che questo fu il motivo della lunga permanenza presso di lei: *moratur*, infatti, si ricollega esplicitamente ad *annosa mora* di pochi versi prima. Dopodiché viene introdotta la breve descrizione della statua di Pico, e dall'*Odissea* il lettore si trova trasportato di nuovo verso l'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 7, 170-178
 Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis
 urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,
 horrendum silvis et religione parentum.
 Hic scepra accipere et primos attollere fascis
 regibus omen erat; hoc illis curia templum
 hae sacris sedes epulis; hic ariete caeso
 perpetuis soliti patres considerare mensis.
 Quin etiam veterum effigies ex ordine avorum
 antiqua e cedro [...]

Verg. *Aen.* 7, 187-189
 ipse quirinali lituo parvaque sedebat
 succinctus trabea laevaue ancile gerebat
 Picus, equum domitor [...]

⁹⁹ La scelta di un racconto in un vasto repertorio da parte di un narratore interno non è un caso isolato in Ovidio (vd. Rosati 2002, pp. 286-292 e Tarrant 2005, pp. 66-67, già citati nell'introduzione).

¹⁰⁰ Vd. Hom. *Od.* 10, 347 (καὶ τότε ἐγὼ Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς, "e allora io salii sul bellissimo letto di Circe") e *Met.* 14, 297-298 (*inde fides dextraeque datae thalamoque receptus / coniugii dotem sociorum corpora poscit*).

Numerosi studi¹⁰¹ hanno messo in evidenza le notevoli differenze che separano i due testi. Innanzitutto, l'effigie di Pico è 'trasportata' dal palazzo di Latino, nel cuore del Lazio, alla reggia di Circe. In Virgilio, poi, essa era circondata dalle raffigurazioni degli altri antenati – in legno di cedro, a sottolinearne l'arcaicità – e simboleggiava la forza militare e religiosa del re:¹⁰² sia la *trabea* che il *lituus* lo qualificavano come augure, mentre l'*ancile* rimandava al valore guerriero del sovrano, ulteriormente rimarcato da *equum domitor*. In Ovidio niente di tutto questo è conservato: la statua è di un marmo lucente,¹⁰³ ed è priva di segni di potere. Rappresenta un bel giovane con un picchio in testa, e, ben lungi dal sedere su un trono, sta in un tempietto, tutto adorno di corone di fiori.

Coloro che hanno voluto scorgere anche in Ovidio rimandi alla funzione 'storica' di Pico quale ancestrale re del Lazio sono, a mio parere, fuori strada. Il picchio sulla testa del giovane vuole indicare la metamorfosi in uccello (non bisogna dimenticare che è Circe la 'committente' della statua!) e solo in seconda istanza potrebbe ricordare al lettore il ruolo augurale rivestito altrove dal personaggio.

Per quanto riguarda la *aedes sacra* all'interno della quale è posto il *signum*, poi, alcuni hanno parlato di un culto di Circe per Pico in quanto divinità:¹⁰⁴ sebbene – lo si mostrerà in seguito – una simile posizione sia condivisibile, nel passo è innanzitutto da riconoscere¹⁰⁵ una voluta ambiguità tra le ghirlande offerte a statue di culto¹⁰⁶ e le corone con cui chi ama fa omaggio a chi è amato. Su un simile contrasto si era giocato, ad esempio, anche l'episodio di Pigmalione:

Ov. *Met.* 10, 259-265

Et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi, conchas teretesque lapillos

¹⁰¹ Tra questi, si rimanda in particolare a Jolivet 2006 e Hardie A. 2010, pp. 13-15.

¹⁰² Per un'analisi più dettagliata del passo e dei suoi valori simbolici dal punto di vista storico-politico, vd. Fordyce 1977, pp. 102-103, Paratore 1981, p. 160, Horsfall 2000, pp. 157-158, Jolivet 2006, pp. 491-494, Hardie A. 2010, pp. 13-15.

¹⁰³ Si è parlato di anacronismo, perché nell'Italia primitiva le statue erano di legno, non di marmo. Al contrario di Haupt-Ehwald 1969, p. 379, per il quale Ovidio era indifferente a questioni cronologiche di questo tipo, Myers 2009, p. 113 osserva come Ovidio stesso testimoni in altri passi del poema di essere consapevole che un tempo le statue degli dèi erano costruite in legno: vd., ad es., *Met.* 10, 694 (*lignea [...] veterum simulacra deorum*). Questo, però, avveniva presso gli antichi e rozzi popoli italici: Circe è una ricca signora e una dea, e il marmo qui rispecchia semplicemente il suo *status* (lo stesso si può osservare in Virgilio per le statue e i templi di marmo di cui abbonda la Cartagine di Didone).

¹⁰⁴ Vd. Bömer 1986, p. 111, Myers 2009, p. 113, Tissol 1997, pp. 210-211, Vial 2011, p. 7.

¹⁰⁵ Vd. Hardie 2015, p. 410.

¹⁰⁶ Vd., ad es., il caso di Venere Verticordia in Ov. *Fast.* 4, 135-138: *aurea marmoreo redimicula demite collo, / demite divitias: tota lavanda dea est. / Aurea siccato redimicula reddite collo: / nunc alii flores, nunc nova danda rosa est.*

et parvas volucres et flores mille colorum
 liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
 Heliadum lacrimas. Ornat quoque vestibus artus;
 dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,
 aure leves baccae, redimicula pectore pendent.

Pigmalione, innamorato della statua da lui stesso creata, la ricolma di fiori ed attenzioni, la venera come se fosse una divinità. Ugualmente il tempio in cui Circe, ella stessa dea, ha posto l'immagine di un mortale tradisce un rapporto con Pico di natura amorosa. Ovidio, quindi, ha 'depoliticizzato' ed erotizzato l'esempio della statua di Pico in Virgilio:¹⁰⁷ il *signum* dell'austero sovrano di Laurento è diventato il ritratto di un uomo giovane e bello, ricolmo di omaggi floreali. Così lo vedeva Circe, e non come un re, un augure o un guerriero.

Ancora più interessante, però, è notare che è ancora Virgilio il modello a cui si ispira Ovidio per costruire l'immagine di Circe devota al ritratto del suo amato. Si consideri come Didone ricorda lo scomparso Sicheo:

Verg. *Aen.* 4, 457-459
 praeterea fuit in tectis de marmore templum
 coniugis antiqui, miro quod honore colebat,
 velleribus niveis et festa fronde revinctum.

La regina ha dedicato al defunto un tempio di marmo, che ella stessa si premura di adornare: per quanto innamorata di Enea, dunque, Didone non dimentica il suo passato né la sua dedizione per il primo marito. Ovidio conosceva bene questo passo dell'*Eneide*, dal momento che, in *Her.* 7, 99-100, la sua Didone ricorda quel tempio, al cui interno ella ha posto un'immagine consacrata di Sicheo: *est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus / oppositae frondes velleraque alba tegunt*. L'analogia – anche lessicale – con il nostro testo è evidente,¹⁰⁸ e può forse spiegare perché Ovidio decida di 'tramutare il legno in marmo'.

Se l'allusione al testo virgiliano è già stata notata,¹⁰⁹ non si sono tratte le conseguenze di un simile parallelo: Circe viene presentata come una sorta di vedova

¹⁰⁷ Così Guthmüller in Bömer 1986, p. 112.

¹⁰⁸ Viene notata anche da Papaioannou 2005, p. 121 per confermare l'analogia tra Didone e Circe.

¹⁰⁹ Oltre che da Myers 2009, p. 113 e Hardie 2015, p. 410, in particolare da Jolivet 2006, pp. 501-503, che, pur notando il processo di 'elegizzazione' a cui va incontro la descrizione della statua di Pico per influenza del modello di Didone, afferma che ciò sia dovuto alla volontà ovidiana di contrapporre all'epica arcaizzante e solenne di stampo virgiliano la poesia moderna, elegiaca e priva di connotati politici di cui Ovidio era orgoglioso esponente. Questa contrapposizione *epos* arcaico/elegia moderna sarebbe da intravedere anche nella scelta di convertire l'originario legno della statua in marmo. Se queste considerazioni sono in parte condivisibili, non si può parlare di uno 'scontro di

affezionata, che onora la statua di Pico come Didone l'immagine del marito scomparso (*antiquus coniunx*).¹¹⁰ Del resto, sappiamo già che sposa di Pico, in Virgilio, era Circe. Nel bel mezzo di un contesto omerico, dunque, il tempietto immaginato da Ovidio nel palazzo della dea sembra inserire uno scarto, che rimanda alla notizia virgiliana di Circe *coniunx* di Pico: l'effetto è straniante. La cornice che dà origine al racconto, infatti, risulta in contraddizione con il contenuto del racconto stesso: come ci si può spiegare la cura amorevole di Circe nei confronti di un uomo che – stando a quanto si leggerà subito dopo – l'ha disprezzata e respinta? Si può star certi che, se Didone non si fosse tolta la vita, non avrebbe riservato un simile omaggio ad Enea! Ma a Sicheo sì, perché di Sicheo era la sposa legittima.

Non sembra azzardato concludere, dunque, che Ovidio voglia creare un sottile collegamento con l'altra Circe, la Circe italica che 'deve scartare', e a cui, tuttavia, si diverte ad alludere, inserendo una nota stridente nel contesto, che solo pochi coglieranno. Apparentemente, infatti, la statua di Pico costituisce solo l'occasione per il racconto della *famula*, che deve dimostrare quanto sia terribile Circe, non quanto devota ed innamorata:

Ov. *Met.* 14, 316-319

Quis foret et quare sacra coleretur in aede,
 cur hanc ferret avem, quaerenti et scire volenti
 "accipe" ait, "Macareu, dominaeque potentia quae sit
 hinc quoque disce meae; tu dictis adice mentem.

L'andamento del periodo ricorda una narrazione didascalica che, sul modello degli *Aitia* di Callimaco,¹¹¹ Ovidio sviluppa abbondantemente nei *Fasti*, dove è frequente che il poeta si rivolga ad un personaggio per chiedere informazioni riguardo a feste, riti, divinità. Qui, la curiosità di Macareo è rimarcata non soltanto dalla sua domanda tripartita, ma anche dal binomio pleonastico *quaerenti et scire volenti*. In modo altrettanto prolisso risponde l'ancella: *dictis adice mentem* è una ripetizione di *accipe e disce*, così come ridondante è il *tu* che dà forza al comando perentorio di ascoltare e ricordare. Un preambolo narrativo così marcato devia l'attenzione del lettore e ne condiziona le aspettative: dichiarando di voler svelare la *potentia* della sua signora, la *famula* volge abilmente il *focus* del racconto dalla statua di Pico a Circe. Non può sfuggire, infatti, che, se si riconsiderano ad una ad

generi' fine a se stesso, dal momento che l' 'elegizzazione di Virgilio' avviene tramite il riutilizzo di quello stesso Virgilio alla cui poesia epica Ovidio dovrebbe contrapporsi.

¹¹⁰ Da questo punto di vista, non sembra inutile richiamare Hardie 2002b, pp. 62ss., che ben sottolinea il ruolo del monumento come "external mark of memory" (p. 62), e in questo ruolo individua un'analogia tra il monumento stesso e la metamorfosi, che eterna per sempre la memoria di un essere umano sotto nuove forme. Su questo concetto si avrà modo di tornare abbondantemente in seguito.

¹¹¹ Per il passaggio da un classico racconto 'omerico' ad una narrazione di tipo eziologico, vd. Myers 1994a, pp. 106-107 e Hardie 2015, p. 410.

una le domande di Macareo, ve ne è sicuramente una a cui l'ancella non risponderà. Ella, impegnata a dimostrare quanto grande sia la magia di Circe, deve per forza dire chi sia Pico e raccontare della sua metamorfosi in picchio. Ma ignorerà la seconda domanda del compagno di Ulisse: per quale motivo il giovane viene onorato con un *signum* nel palazzo della dea? Evidentemente, Ovidio non poteva fornire una risposta a questa domanda, che l'avrebbe portato ad ammettere apertamente il rimando all'*altra* Circe. La domanda di Macareo, così, viene lasciata cadere nel vuoto: è il lettore, a cui si chiede di rimanere concentrato, che dovrà risponderci da solo.

Un'ulteriore considerazione merita la menzione, da parte della *famula*, della *potentia* della sua signora. In virtù dei fatti che seguiranno, Bömer¹¹² ritiene che qui l'ancella si riferisca non solo e non tanto al potere di Circe in quanto dea, ma soprattutto a quello che ella eserciterà come maga. Di certo Circe si vendicherà su Pico e compagni con un dispiegamento eccezionale dei propri magici poteri: ma può dirsi veramente potente una donna rifiutata in amore? Ritorna un tema tipico della poesia elegiaca, su cui ho già avuto modo di riflettere per il caso di Circe e Glauco: filtri e incantesimi non proteggono *questa* Circe da ripetute sconfitte amoro-se.¹¹³ La sua *potentia* come maga è il suo più grande fallimento come donna, e la *famula* che crede ingenuamente di elogiare la sua sovrana ne sta mostrando, in realtà, tutta la debolezza (nella versione 'ufficiale' del racconto).

5.2 Un amore tutto italico: Pico e Canente

Ottenuta l'attenzione di Macareo, così la *famula* di Circe inizia il suo racconto:

Ov. *Met.* 14, 320-325

Picus in Ausoniis, proles Saturnia, terris
 rex fuit, utilium bello studiosus equorum;
 forma viro, quam cernis, erat: licet ipse decorem
 aspicias fictaque probes ab imagine veram;
 par animus formae; nec adhuc spectasse per annos
 quinquennem poterat Graia quater Elide pugnam.

I primi due versi qualificano la figura di Pico come discendente di Saturno e re del Lazio. In posizione iniziale, rispettivamente dell'uno e dell'altro esametro, si trovano il nome di Pico, scelto enfaticamente come prima parola del discorso della *famula*, e *rex fuit*; il resto è costituito da apposizioni niente affatto superflue, che servono a far capire come Ovidio si ricollegli all'opera virgiliana. *Proles Saturnia*, infatti, rinvia a *Aen.* 7, 48-49 (*Fauno Picus pater, isque parentem / te, Saturne, refert, tu sanguinis ultimus auctor*), mentre *studiosus equorum* è una ripresa di

¹¹² Bömer 1986, p. 113.

¹¹³ Si rimanda ad Aresi 2013 e all'introduzione.

Aen. 7, 189, dove Pico veniva definito *equum domitor*. Quanto a *in Ausoniis* [...] *terris*, il sintagma sottolinea l'appartenenza del personaggio alla terra italica, un'appartenenza a cui viene dato più valore che nell'*Eneide*. Lì la statua di Pico si trovava nel cuore del regno italico di Latino, e anche Enea aveva già raggiunto il termine ultimo del suo viaggio; qui, invece, Enea in Lazio non ci è ancora propriamente giunto, ed è attraverso le parole di Macareo che egli fa per la prima volta conoscenza con un antenato della sua futura sposa. Di conseguenza, Pico è non solo il primo vero personaggio laziale per i lettori delle *Metamorfosi*, ma anche – sebbene indirettamente – per i Troiani in ascolto.¹¹⁴ Questa, del resto, è solo la prima delle indicazioni geografiche che, nel corso del racconto dell'ancella, serviranno a mostrare il radicamento della storia nel territorio italico e laziale in particolare:¹¹⁵ al v. 326 incontreremo *Latiis in montibus*, al v. 390 *Latiis* [...] *silvis*, al v. 422 *Latios* [...] *per agros*. Ci si può chiedere quale impressione dovesse fare questo continuo richiamo al Lazio, la terra promessa dei Troiani, su Enea e compagni, che erano sul punto di mettervi piede.

L'apertura del racconto, però, non esaurisce le sue funzioni nel creare un diretto collegamento con l'*Eneide*. O meglio: il richiamo all'*Eneide* viene inserito all'interno di una situazione 'tipica da *Metamorfosi*'. Si osservi, a questo proposito, *studiosus equorum*. Sulla base dell'*equum domitor* di *Aen.* 7, 189 (che, a sua volta, trova un corrispettivo nell'omerico ἵπποδάμω), non vi è dubbio che la *iunctura* connoti Pico come un abile guerriero: così sembra suggerire *utilium bello* [...] *equorum*. Tuttavia, poco dopo il re non è presentato in una scena di guerra, ma in una di caccia, e ciò lo inserisce all'interno di quel mondo selvatico che, nel poema, si accompagna normalmente al rifiuto dell'amore. Nell'*usus scribendi* ovidiano, infatti, *studiosus* indica colui che si dedica ad una passione con un impegno totalizzante.¹¹⁶ Pico, perciò, sembra quasi un novello Ippolito: non un individuo equilibrato, che dà spazio all'amore così come alla guerra (così, in *Ars* 2, 710, viene

¹¹⁴ A questo proposito, è interessante osservare che le poche occorrenze di *Ausonius* che si incontrano nel poema prima di questa presentano il termine in contesti in cui la terra italica è vista sempre 'da lontano' rispetto al luogo in cui si svolgono i fatti: così, se in *Met.* 5, 350 si dice che il lato destro del gigante Tifeo, seppellito sotto l'Etna, è schiacciato da *Ausonio* [...] *Peloro*, in *Met.* 13, 708 i Troiani desiderano raggiungere i porti dell'Ausonia, *Ausonios* [...] *portus*. Solo in *Met.* 14, 7, con il viaggio di Glauco alla reggia di Circe, l'Ausonia viene finalmente toccata, ma anche in questo caso il nome viene menzionato in una situazione ancora liminale, allorché il dio, oltrepassando lo stretto di Messina, supera il braccio di mare che *Ausoniae Siculaeque tenet confinia terrae*. Si può concludere, in definitiva, che *in Ausoniis* [...] *terris* sia il primo 'stato in luogo' in cui l'aggettivo compare nel poema, e che Pico sia il primo personaggio che ne rappresenta la popolazione locale.

¹¹⁵ L'osservazione già in Myers 2009, p. 114.

¹¹⁶ Vd. Hardie 2015, p. 412, che cita l'esempio di Aretusa, della quale anche in *Met.* 5, 578-579 si sottolinea la passione per la vita nei boschi con l'aggettivo: *nec me studiosius altera saltus / legit nec posuit studiosius altera casses*.

definito Ettore, eroe forte e coraggioso, ma non meno abile amante: *nec solum bellis utilis ille fuit*), ma un giovane che – prima dell’incontro con Canente – non sembra interessarsi al genere femminile.

A confermare quest’immagine del personaggio, sopraggiunge l’indicazione della sua giovanissima età¹¹⁷ e del suo piacevole aspetto, che sembra già collocarlo nella categoria del fanciullo bello e irraggiungibile tante volte incontrata dal lettore del poema.¹¹⁸ Alla bellezza del giovane re, in particolare, Ovidio dedica i due versi centrali della presentazione di Pico, in un periodo che si apre e si chiude, significativamente, con la parola *forma*, e che costituisce uno dei tanti inserti metaletterari centrali nella poetica delle *Metamorfosi*: la ‘disputa’ tra natura e arte, ovvero se l’arte scateni il *mirum* nel farsi emula della natura o nel superarla, e il contrasto tra finzione e realtà, che si collega strettamente al problema della credibilità di ciò che si vede o si ode.¹¹⁹ L’ancella assicura che il *signum* di Pico è assolutamente fedele, e che l’arte nulla ha aggiunto all’avvenenza naturale del giovane. Anche in questo caso, dunque, il rimando virgiliano è permeato di nuove connotazioni tipicamente ovidiane: se nel modello la statua di Pico è importante per il suo valore politico-militare, qui essa è sottoposta ad un processo di estetizzazione ed erotizzazione. Ancora una volta, sembra quasi di avvertire il ‘punto di vista’ di Circe: di sicuro, Pico doveva essere bello, ma bellissimo lo vede la dea, e così – sembra – il Lazio intero, la cui popolazione femminile è rappresentata in un generale vagheggiamento del giovane:

Ov. *Met.* 14, 326-334

Ille suos dryadas Latiis in montibus ortas
 verterat in vultus, illum fontana petebant
 numina, naiades, quas Albula, quasque Numici,
 quas Anienis aquae cursuque brevissimus Almo
 Narve tulit praeceps et opacae Farfarus umbrae,
 quaeque colunt Scythicae stagnum nemorale Dianae
 finitimosque lacus. Spretis tamen omnibus unam
 ille colit nymphen, quam quondam in colle Palati
 dicitur Ionio peperisse Venilia Iano.

¹¹⁷ Si rimanda a Bömer 1986, p. 115, Myers 2009, p. 114 e Hardie 2015, p. 412 per le questioni testuali che riguardano la complicata indicazione dell’età di Pico con il sistema delle Olimpiadi, che ancora non esistevano ai tempi del giovane.

¹¹⁸ Questo non significa, però, come vuole Segal 1991, pp. 61-62, che Pico rappresenti il prototipo dell’antieroe: l’attenzione di Ovidio è, come al solito, concentrata sui risvolti amorosi di una vicenda, ma senza che ciò comporti una diminuzione dello statuto del personaggio nel passaggio dal ruolo epico-guerriero tradizionale a quello ‘elegiaco’.

¹¹⁹ Per la problematica in generale, si rimanda brevemente a Rosati 1983, pp. 99ss. e Feehey 1991, pp. 224-232. Specificamente su questo passo, vd. Barchiesi 2002, p. 185 e Myers 2009, p. 114.

Anche in questo passo si conferma il doppio binario della narrazione, che procede sia all'interno del poema che 'fuori' di esso, in collegamento con l'*Eneide*. Da una parte, infatti, il caso di Pico si inserisce a coronamento di una lunga sequela di splendidi giovani vanamente corteggiati nel poema (basti pensare a Narciso); dall'altra, però, ritorna il parallelismo con il modello virgiliano, e, in particolare, con Lavinia:¹²⁰

Verg. *Aen.* 7, 54-57
 Multi illam magno e Latio totaque petebant
 Ausonia; petit ante alios pulcherrimus omnis
 Turnus avis atavisque potens, quem regia coniunx
 adiungi generum miro properabat amore.

Ciò che rende il caso di Lavinia accostabile a quello di Pico non è tanto il numero di aspiranti alla sua mano, né che tra una pluralità di pretendenti ne spicchi uno (che, però, non è il preferito di Lavinia come Canente lo è di Pico, ma, semmai, dalla madre di lei), quanto la constatazione che i due siano entrambi appartenenti alla famiglia reale del Lazio (nonché parenti). Il matrimonio di Lavinia e quello di Pico sono un affare di stato, che coinvolge il Lazio intero. È molto probabile, dunque, che Ovidio voglia richiamare alla mente il passo virgiliano, e invitare il lettore a immedesimarsi ancora una volta nei panni di Enea che ascoltava le parole di Macareo. Per l'eroe troiano, si doveva trattare di un'unione molto interessante, che in un certo qual modo lo riguardava:¹²¹ che non si sia ricordato di questa storia passando di fronte alla statua di Pico, nell'*Eneide*?

Il Lazio in armi che si prepara a lottare per Lavinia, tuttavia, è ben diverso da questo, la cui fisionomia viene presentata attraverso l'elencazione delle pretendenti di Pico: driadi, naiadi e ninfe lacustri. La distinzione tra i diversi gruppi di ninfe ripropone in territorio latino, senza soluzioni di continuità, la stessa 'fisionomia mitica' greca. Anche i nomi non marcano alcuna discontinuità tra ninfe greche e ninfe italiche, eppure, allo stesso tempo, sono accompagnati da indicazioni geografiche che mirano a sottolineare come il contesto sia cambiato: tutto resta immutato, ma, insieme, è diverso. Così, se il nome "driade" indica propriamente la ninfa dei boschi, tale rapporto viene conservato *in montibus ortas*, ma

¹²⁰ Vd. Myers 2009, p. 114.

¹²¹ Si può quindi comprendere perché alcuni (Casali 1995, p. 71, Myers 2004-2005, p. 97 e Hardie 2011, p. 5), come già accennato, abbiano voluto vedere un parallelismo tra il triangolo Circe/Pico/Canente e quello Enea/Lavinia/Turno. Certo Enea si intromette in una coppia già 'formata', e aspira alla mano della futura regina del Lazio. Ma, a parte questo, il suo profilo e il suo destino non hanno niente in comune con quelli di Circe: Galinsky 1975, p. 234, ad es., contrappone Circe ad Enea, sottolineando dell'una la canonica malvagità verso gli ospiti e dell'altro il trattamento rispettoso verso lo straniero (la guerra sarà una necessità), esemplificato dall'accoglienza stessa di Achemeneide e Macareo.

con un effetto ossimorico,¹²² perché queste ninfe non vivono più nei boschi dell'Ida o del Citerone, ma *Latiis in montibus*. Analogamente, in *Met.* 14, 623-624, Pomona verrà definita una "Amadriade latina" (*Latinas / inter hamadryadas*).

Quanto alle naiadi, Ovidio tenta di parafrasarne il nome in un corrispettivo latino (*fontana [...] numina*), che ne mantenga l'originaria connessione con il mondo delle acque; contemporaneamente, però, egli cala il termine greco in una realtà diversa, popolata di fiumi suoi propri, così che la menzione di queste creature mitiche si trasforma in una 'mappa topografico-mitologica' della nuova terra del poema, il Lazio.¹²³ Il poeta ne segnala i confini con la menzione del Tevere e del Numicio,¹²⁴ per poi arrivare a citare tutti i corsi d'acqua¹²⁵ che ne percorrono il territorio e che, non a caso, si ritrovano anche nel settimo libro dell'*Eneide*, in particolar modo nell'elenco delle forze italiche.¹²⁶ Al posto di un catalogo di uomini armati, così, se ne trova uno di ninfe innamorate, come sembra provato dai *quique... quique... quos... quos* di *Aen.* 7, 682-685, tipici dei cataloghi epici, che vengono sostituiti da un'anafora di pronomi al femminile (*quas... quasque... quas... quaeque*). Analogamente, è da notare che, del vocabolario del catalogo, Ovidio riprende l'uso insistito di *colo*, ai vv. 331 e 333, che, però, rende evidente la distanza dal modello dell'*Eneide*: se, infatti, nel catalogo virgiliano, il verbo è usato sempre col significato di "abitare", non così nel nostro testo, dove ha questa accezione solo al v. 331. Alla sua seconda occorrenza, invece, *colit* viene usato in riferimento all'amore devoto di Pico per Canente, esattamente come Pico stesso è adorato (*coleretur*) nel tempio di Circe.

Conclusa l'elencazione delle ninfe innamorate di Pico, ci aspetteremmo di trovarne menzionata una che si infatua del giovane follemente, ma senza successo: così ci ha abituato lo stesso Ovidio nel corso del poema. Invece, a sorpresa, Pico non si rivela un Narciso, o un Ippolito: il suo rifiuto del mondo femminile non è

¹²² Osservazione condivisa da Hardie 2015, p. 413. Il contrasto si fa ancora più forte se si nota, con Bömer 1986, p. 115, che l'aggettivo *Latius* si incontra qui per la prima volta nel poema.

¹²³ Sulla volontà di far 'sentire a casa' il lettore, presentandogli una mitologia locale italica, insiste Tissol 1997, pp. 211-212.

¹²⁴ Tevere e Numicio compaiono spesso insieme anche nell'*Eneide*, quando si vuole indicare il territorio del Lazio nel suo complesso come sede dei Latini e nuova patria dei Troiani (vd. Verg. *Aen.* 7, 148-151 e 7, 239-242).

¹²⁵ Sul ruolo dei cataloghi geografici all'inizio di un nuovo racconto vd. Gassner 1972, p. 111. Sulla passione ovidiana per i cataloghi fluviali vd. Fantham 2009, pp. 105-106.

¹²⁶ All'interno del catalogo delle forze italiche, Tevere e Numicio compaiono ancora appaiati in *Aen.* 7, 797. Fanno la loro comparsa anche l'Aniene (*Aen.* 7, 683) e il Farfarone (*Aen.* 7, 715). La Nera, propriamente menzionata al di fuori del catalogo, è nominata con il lago di Aricia in *Aen.* 7, 516-517; il *nemus Aricinum*, vicino al quale scorre la Nera, ha una speciale menzione nell'elenco degli eserciti italici, perché sarà occasione, come anche in *Met.* 15, di un *excursus* sulla storia di Ippolito/Virbio. Solo l'Almone mancherebbe all'appello, ma così si chiama un guerriero in *Aen.* 7, 532 e 575.

assoluto, ma è conseguenza del suo amore per una sola donna, Canente. Rovesciando le attese che una simile presentazione del personaggio aveva creato nel lettore (bellezza, passione per le attività equestri, giovane età, disprezzo delle tante pretendenti), Pico si presenta diverso dai corrispettivi greci¹²⁷ incontrati precedentemente nelle *Metamorfosi*. L'oggetto della sua scelta è una ninfa nata nientemeno che sul colle Palatino da Giano e Venilia: il *dicitur* di sapore alessandrino conferisce alla notizia, di invenzione ovidiana, una patina di credibilità dal sapore un po' ironico. Riguardo alla scelta del Palatino, è significativo sottolineare come questo colle rappresenti sia il fulcro della romanità, il luogo in cui verranno allattati Romolo e Remo dalla lupa, sia un'antica colonia di esuli greci: gli Arcadi di Evandro, che qui fondarono Pallanteo, dal nome del figlio del re, Pallante. Ancora una volta, dunque, Ovidio allude ad uno spostamento dalla Grecia al Lazio.

Dopo aver introdotto Pico, l'ancella passa a descriverne la consorte:

Ov. *Met.* 14, 335-340

Haec ubi nubilibus primum maturuit annis,
 praeposito cunctis Laurenti tradita Pico est,
 rara quidem facie, sed rarior arte canendi,
 unde Canens dicta est: silvas et saxa movere
 et mulcere feras et flumina longa morari
 ore suo volucresque vagas retinere solebat.

Come si può notare, la menzione del nome di Canente è posticipata al v. 338, con un procedimento opposto rispetto a quello usato per Pico, il cui nome era stato svelato all'inizio della sua presentazione. Più importante dell'identità della ninfa sembra essere il reciproco amore che la lega al re di Laurento: non solo questi sceglie proprio la figlia di Giano, ma anche la ninfa antepone Pico agli altri pretendenti (*praeposito cunctis*, che fa da *pendant a spretis* [...] *omnibus*). Pare di capire, anzi, che il loro amore li avesse legati fin da fanciulli, e che i due abbiano atteso che Canente raggiungesse un'età adatta per il matrimonio (*nubilibus* [...] *maturuit annis*).¹²⁸

Quando la *famula* arriva finalmente a pronunciare il nome della *coniunx* di Pico, si scopre che ella, più che una persona, è una 'abilità': il suo nome è un

¹²⁷ Unica eccezione è quella finemente individuata da Davis 1983, pp. 125ss. nella figura di Cefalo, che è sia cacciatore che sposo fedele. Sulle analogie tra queste due figure si avrà modo di ritornare.

¹²⁸ Anche in questo passo continuano le sottili allusioni all'*Eneide*: in *Aen.* 7, 53 si dice che Lavinia era *iam matura viro, iam plenis nubilis annis*. Per ulteriori analogie tra Canente e Lavinia, vd. Ellsworth 1986, pp. 27-32, Baier 1999, pp. 451-453, Hardie A. 2010, pp. 31-32.

participio,¹²⁹ che indica quanto brava fosse a cantare. Di certo era anche bellissima, ma ciò che la rendeva veramente speciale (*rarior*) era la forza e la potenza del suo canto. La ripetizione – per di più al comparativo – di *rarus* non passa inosservata. Come attributo della bellezza, infatti, esso non si incontra di frequente nella poesia di Ovidio,¹³⁰ mentre più interessante è l'uso che ne fa Propertio. Cinzia viene definita *rara* in Prop. 1, 8b, 42 (*Cynthia rara mea est*) e 1, 17, 16, dove il poeta ammette che, per quanto insensibile e fredda nei suoi confronti, la sua donna era speciale, unica (*quamvis dura, tamen rara puella fuit*). In sostanza, dunque, il termine – concordemente al suo significato – mette in luce, dell'amata, l'eccezionalità. Tuttavia, nel caso di Canente, da più parti¹³¹ è stato notato come l'attributo sembri alludere alla trasformazione finale della ninfa, alla sua rarefazione.

Era veramente eccezionale il canto di Canente? A tutta prima, parrebbe di sì: la ninfa sapeva trascinare la natura intera con la sua voce, smuovere i sassi, arrestare i fiumi; ammansiva addirittura le belve, gli uccelli si fermavano a sentirla. I parallelismi più frequenti che vengono proposti¹³² sono quelli con Orfeo o Arione, i primi cantori dell'umanità. Basti riportare, all'interno delle *Metamorfosi*, i passi in cui viene descritto lo straordinario pubblico di Orfeo, o i versi con cui Orazio descrive la sua abilità di condizionare il corso dei fiumi:

Ov. *Met.* 10, 143-144

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
concilio medius turba volucrumque sedebat.

Ov. *Met.* 11, 1-2

Carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit

Hor. *Carm.* 1, 12, 7-12

Unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae,
arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celerisque ventos,
blandum et auritas fidibus cancris
ducere quercus.

¹²⁹ Anche Hardie A. 2010, pp. 39-40 e 52-57 sottolinea come non esistano divinità latine che abbiano come nome un participio (al massimo si tratta di epiteti che si accompagnano al nome proprio), ma pensa che Ovidio stia facendo un calco dal greco, dove ninfe con nome participiale erano frequenti, soprattutto tra le Muse (Melpomene).

¹³⁰ Si incontrano solo due occorrenze con *facies*: Ov. *Her.* 17, 93 (*facies tibi rara*) e Ov. *Ars* 3, 261 (*rara tamen mendo facies caret*).

¹³¹ Vd. Myers 2009, p. 117, Hardie A. 2010, p. 50 e Hardie 2015, p. 414.

¹³² Vd. Roscher I, 1, 850-851, Myers 2009, p. 117, Hardie 2015, p. 414, Hardie A. 2010, Guittard 2011, pp. 8-9, Videau 2011, pp. 4-6, Vial 2011, p. 11.

Quanto ad Arione, significativo è un passo dei *Fasti*, in cui si vede bene come il suo dominio, per quanto non violento, si configuri come una sospensione delle leggi di natura, un addomesticamento *contro* natura degli animali selvatici, che dimenticano chi sono, chi devono fuggire, chi inseguire:

Ov. *Fast.* 2, 83-90
 Quod mare non novit, quae nescit Ariona tellus?
 Carmine currentes ille tenebat aquas.
 Saepe sequens agnam lupus est a voce retentus,
 saepe avidum fugiens restitit agna lupum;
 saepe canes leporesque umbra iacuere sub una,
 et stetit in saxo proxima cerva leae,
 et sine lite loquax cum Palladis alite cornix
 sedit, et accipitri iuncta columba fuit.

Le analogie con le abilità attribuite da Ovidio alla sposa di Pico sono tanto evidenti che non stupisce abbiano condizionato la percezione di Canente quale figura metapoetica,¹³³ simbolo degli straordinari poteri della poesia, incarnati da figure come Orfeo e Arione. Tuttavia, non erano in grado di produrre simili prodigi anche Medea, anche Circe?

Normalmente si risponde affermativamente a questa domanda, aggiungendo, però, che, mentre la magia di Medea e di Circe consiste in un atto di violenza sulla natura, capace di recare solo distruzione e caos, quella di Canente (sulla scia di Orfeo) porta armonia e pace. Una simile opposizione mi pare riduttiva e un po' troppo netta, soprattutto se si pensa all'estrema poliedricità dei poteri di Circe e Medea. Leggendo, ad esempio, la preghiera che la figlia di Eeta rivolge alle divinità ctonie per avere la loro assistenza durante un rito magico, o la descrizione che della rivale fa Ipsipile nelle *Heroides*, si capisce come le abilità legate tradizionalmente alla cosiddetta 'magia nera' si uniscano, nella Medea ovidiana, ad un controllo della natura, trascinante ed ammaliatore, che non è diverso da quello esercitato da Orfeo o Arione:

Ov. *Met.* 7, 199-206
 Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes
 in fontes rediere suos, concussaue sisto,
 stantia concutio cantu freta, nubila pello
 nubilaue induco, ventos abigoque vocoque,
 vipereas rumpo verbis et carmine fauces,
 vivaque saxa sua convulsaue robora terra
 et silvas moveo iubeoque tremescere montes
 et mugire solum manesque exire sepulcris.

¹³³ Riferimenti bibliografici precisi verranno dati allorché si affronterà la parte terminale dell'episodio, dedicata a Canente.

Ov. *Her.* 6, 85-90

Illa reluctantem cursu deducere lunam
 nititur et tenebris abdere solis equos;
 illa refrenat aquas obliquaque flumina sistit;
 illa loco silvas vivaque saxa movet.
 Per tumulos errat passis discincta capillis
 certaue de tepidis colligit ossa rogis.

Dunque, Canente condivide le sue abilità magiche con Medea e Circe: semplicemente, queste abilità sono state ‘depurate’ del potenziale negativo che appartiene a Circe sola. Ciò non significa, però, all’inverso, che il potenziale positivo sia andato tutto a Canente e nulla sia rimasto a Circe, come si legge normalmente negli studi¹³⁴ dedicati alle due figure. La polivalenza della Circe omerica, cioè, non è stata appiattita da Ovidio al solo versante crudele della figlia del Sole: così si spiega come mai la versione delle *Metamorfosi* mantenga la contro-metamorfosi degli uomini di Ulisse raccontata da Macareo stesso e il dato del loro lungo soggiorno presso la dea. Circe non doveva poi essere così terribile! Almeno non sempre e non in tutte le strade della tradizione.

Alla luce di questa considerazione, dunque, le affinità tra Circe e Canente appaiono maggiori di quanto possa sembrare: Canente è un aspetto di Circe, non il suo opposto. Un particolare può, forse, aiutare ulteriormente a capire i punti di contatto tra le due figure. Tutte le abilità magiche di Canente, come si è visto per Orfeo e Arione, si possono ridurre, in sostanza, alla sua capacità di immobilizzare, sedurre, ‘sedare’ la natura. In particolar modo, ella addomestica le fiere, analogamente a Circe, che trasforma gli uomini in animali scodinzolanti; sa rallentare il corso dei fiumi,¹³⁵ anzi, li fa fermare (*morari*), lo stesso vocabolo che Macareo utilizza per esprimere l’indolenza e la pigrizia che portano Ulisse e i suoi ad indugiare presso Circe per un anno; infine, trattiene gli uccelli erranti, tra i quali, tra poco, si potrà annoverare anche suo marito, ‘uno spirito libero’ che ella è riuscita ad addomesticare, e che Circe intrappola nella sua rete e trasforma in uccello.

Ritorniamo, dunque, alla domanda da cui eravamo partiti: è veramente raro, eccezionale, il canto di Canente? Non del tutto: ella lo condivide con Circe. O meglio, è Circe che lo condivide con lei.

¹³⁴ Per la già citata opposizione tra le abilità magiche di Circe e Canente, si rimanda ancora a Fränkel 1945, p. 105, Segal 1968, p. 439 e 2002, pp. 26ss., Leach 1974, pp. 127-128, Nagle 1988, p. 88, Myers 2004-2005, p. 97 e 2009, p. 117, Papaioannou 2005, pp. 123ss., Hardie A. 2010, pp. 24-25 e 47ss., Vial 2011, p. 11, Hardie 2015, p. 414.

¹³⁵ Questa, in particolare, è una caratteristica che si ritrova spesso tra le competenze delle maghe: vd. Tib. 1, 2, 46 (*fluminis haec rapidi carmine vertit iter*), Ov. *Am.* 1, 8, 6 (*inque caput liquidas arte recurvat aquas*) e *Am.* 2, 1, 26 (*inque suos fontes versa recurrit aqua*).

5.3 L'incontro tra Pico e Circe

Proprio sul canto della sposa di Pico si apre la sequenza che ci fa entrare nel vivo del racconto:

Ov. *Met.* 14, 341-345
 Quae dum feminea modulatur carmina voce,
 exierat tecto Laurentes Picus in agros
 indigenas fixurus apros; tergumque premebat
 acris equi laevaue hastilia bina ferebat
 poeniceam fulvo chlamydem contractus ab auro.

Canente che diffonde la sua bella voce per le stanze del palazzo è un motivo manifestamente sottratto a Circe (vd. Hom. *Od.* 10, 221 e *Aen.* 7, 11-12). In conseguenza di ciò, c'è stato chi ha postulato che tale traslazione non faccia altro che rimarcare il contrasto tra le due figure,¹³⁶ l'appiattimento del personaggio omerico al suo solo 'versante negativo': Circe, in Ovidio, non canta più. In realtà, però, *carmina* ricorre qui in riferimento alla ninfa tanto quanto nei versi successivi in riferimento a Circe: che in quest'ultimo caso essi siano propriamente degli incantesimi non significa affatto, come si è già avuto modo di notare in precedenza, che la dea non li stia cantando. Quanto a *modulatur*, lo stesso verbo ricomparirà al momento della morte di Canente, al v. 428. Si tratta di un termine che evoca un'atmosfera bucolica:¹³⁷ in Ovidio, infatti, si ritrova solo in *Met.* 11, 154, per il canto di Pan, e in *Rem.* 181, per il canto di un pastore. Anche in Virgilio l'uso del verbo è limitato a due sole occorrenze, non a caso nelle *Bucoliche*: in *Ecl.* 5, 14 e 10, 51, dove è Cornelio Gallo a esprimere il suo proposito di rifugiarsi in campagna e dedicarsi alla poesia pastorale. Ciò conferisce ai *carmina* della ninfa un tono delicato e insieme malinconico, che sembra preannunciarne la fine, ma suggerisce anche che le sue melodie erano ritmate. Tale aspetto sembra nuovamente avvicinarli all'ambito della poesia elegiaca, ma soprattutto a quello della magia: Canente, col suo canto, *incanta*.

Lasciata la consorte nel palazzo, Pico va a caccia. L'opposizione interno/esterno si fa molto forte: mentre la sposa rimane al sicuro nell'ambiente protetto del palazzo, il re 'sfugge' al suo controllo ammaliante e si dedica all'attività da lui preferita, la caccia, che, come si sa, oltre ad essere potenzialmente pericolosa per i rischi che comporta, è un'occasione ideale per la nascita di nuovi amori.¹³⁸ Finemente Bömer¹³⁹ nota come l'intero periodo sia costruito tramite l'utilizzo di *Hintergrundstempora* che creano nel lettore un senso di attesa, tutto proiettato

¹³⁶ Vd. Galasso 2000, p. 1525: "l'insistenza sul canto di Canente corrisponde all'assenza di questa qualità in Circe, che invece la esibiva sia in Omero che in Virgilio".

¹³⁷ Così Myers 2004-2005, p. 98 e 2009, p. 117.

¹³⁸ Vd. Parry 1964, pp. 269-274 e Davis 1983.

¹³⁹ Bömer 1986, p. 120.

verso l'*obstipuit* finale di Circe, vero motore d'azione del racconto. Non altrettanto condivisibile, invece, è che *feminea* [...] *voce* e *indigenas* [...] *apros* siano inutili espansioni del discorso, che mirano ad aumentare la *suspense* per l'entrata in scena di Circe. Se *feminea* [...] *voce* marca la contrapposizione tra l'ambiente domestico (tipicamente femminile) e l'attività della caccia (tipicamente maschile), *indigenas* [...] *apros*, insieme con *Laurentes* [...] *agros*, sottolinea l'ambientazione laziale dell'episodio, che viene rimarcata con insistenza per tutta la durata del racconto. Pico sta andando a caccia a casa sua, nel suo territorio: è Circe che sconfinava.¹⁴⁰

L'abbigliamento di Pico vuole sottolinearne lo *status* regale. Lo sfarzo dell'oro e della porpora erano stati sottolineati anche da Virgilio nella scena in cui Didone, un'altra regina,¹⁴¹ viene presentata in tenuta da caccia:

Verg. *Aen.* 4, 136-139
 Tandem progreditur magna stipante caterva
 Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
 cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
 aurea purpuream subnectit fibula vestem.

La costruzione del passo risente anche dell'influsso dei versi dedicati alla statua del re nell'*Eneide*: in particolare, *premebat* riecheggia il *sedebat* di Verg. *Aen.* 7, 187, mentre *laevaque hastilia bina ferebat* evoca *laevaue ancile gerebat* di Verg. *Aen.* 7, 188.¹⁴² Alla fissità della statua, a cui si ricollegavano questi termini nel modello, Ovidio sostituisce l'immagine, per quanto sempre 'monumentale', di un Pico in movimento. La celerità, anzi, è un aspetto del personaggio che verrà sottolineata nel corso dell'episodio e che sarà mantenuta anche nella descrizione della metamorfosi in picchio. Similmente, i colori sgargianti del mantello e della fibbia presagiscono il variopinto piumaggio dell'animale.

Ben meno solenne, invece, è la scena in cui viene introdotta Circe nel racconto:

Ov. *Met.* 14, 346-357
 Venerat in silvas et filia Solis easdem,
 utque novas legeret fecundis collibus herbas,
 nomine dicta suo Circaea reliquerat arva.
 Quae simul ac iuvenem virgultis abdita vidit,
 obstipuit: cecidere manu quas legerat herbae,
 flammaque per totas visa est errare medullas.
 Ut primum valido mentem collegit ab aestu,
 quid cuperet fassura fuit: ne posset adire,
 cursus equi fecit circumfususque satelles.
 "Non" ait "effugies, vento rapiare licebit,

¹⁴⁰ Sul contrasto esterno/interno negli aggettivi usati in riferimento a Circe e in riferimento a Pico, vd. Hardie A. 2010, pp. 23-24.

¹⁴¹ Vd. Papaioannou 2005, pp. 120-123.

¹⁴² L'osservazione è di Hardie 2015, p. 414.

si modo me novi, si non evanuit omnis
herbarum virtus nec me mea carmina fallunt”.

La dea, chiamata per antonomasia *filia Solis* (con leggera *variatio* rispetto al *Solis filia* di Verg. *Aen.* 7, 11), si reca negli stessi boschi in cui si trova Pico. Mentre il re, però, è a caccia di cinghiali nel suo territorio, Circe è alla ricerca di *novae herbae*, per procurarsi le quali affronta un viaggio, uno sconfinamento:¹⁴³ Ovidio sottolinea che ella aveva lasciato i *suoi* campi, chiamati Circei dal *suo* nome, per introdursi nella fertile regione (*fecundis collibus*) del vicino di casa.

Come la caccia, anche la raccolta di fiori, nel poema, segnala sempre l'avvicinarsi di un imprevisto, l'accendersi di un amore. In contesti di questo tipo, però, lo schema classico prevede che sia la fanciulla colei che, ignara di non essere sola, viene sorpresa da un dio invaghitosi del suo bel sembiante: il caso più celebre è quello di Proserpina in *Met.* 5. Qui, invece, la situazione è rovesciata, poiché è Circe che, durante la raccolta, vede, non vista, Pico e rimane impressionata dalla sua bellezza (*vidit / obstipuit*).¹⁴⁴ Altra differenza fondamentale è che la dea non sta raccogliendo innocentemente dei fiori, ma delle erbe, segno del suo stato di maga pericolosa: in una simile attività, infatti, il lettore aveva già visto Medea in *Met.* 7, 224-232.

Come Proserpina (*Met.* 5, 399, *collecti flores tunicis cecidere remissis*), anche Circe fa cadere dal grembo ciò che aveva raccolto.¹⁴⁵ Questo gesto, però, non è la conseguenza di un incontrollato terrore,¹⁴⁶ bensì di un'incontrollata passione, che divampa subitanea nella regina fin nelle midolla (*per [...] medullas*)¹⁴⁷ e che la lascia per qualche istante impietrita, nascosta tra la folta vegetazione, a rimarcare la sua condizione di intrusa. La potente dea si comporta come qualsiasi mortale in

¹⁴³ Sulla novità di questa Circe che si muove, vd. Segal 1968, p. 441, Simon 2011, p. 126 e Aresi 2013, p. 159.

¹⁴⁴ Lo stupore che segue al primo contatto visivo con l'altro/a è la classica avvisaglia dell'amore (vd. il caso di Mercurio ed Erse in *Met.* 2, 726-729).

¹⁴⁵ La sequenza dei verbi *videre*, *obstipuere*, *cadere* (nel composto *excidere*) si ritrova, identica, in Prop. 4, 4, 19-22, in riferimento a Tarpea che scorge Tarconte: *vidit harenosis Tatum proludere campis / pictaque per flavas arma levare iugas: / obstipuit regis facie et regalibus armis, / interque oblitus excidit urna manus*.

¹⁴⁶ Come accade di solito (per ulteriori occorrenze oltre a quella di Proserpina, vd. Bömer 1986, pp. 121-122 e Hardie 2015, p. 415).

¹⁴⁷ Il termine viene spesso usato per indicare la profondità con cui l'amore penetra nel corpo: basti citare il primo *ardor* del poema, quando Cupido trafigge Apollo e lo fa innamorare di Dafne (*Met.* 1, 473, *laesit Apollineas traiecta per ossa medullas*), o la scena dell'*Eneide* in cui si descrive come la passione si insinui lentamente nell'animo di Didone (Verg. *Aen.* 4, 66, *est mollis flamma medullas*). Fin da ora si anticipa che lo stesso capiterà a tutti i protagonisti di cui ci si occuperà nelle prossime sezioni: Vertumno, Ifi, Fedra. In particolare, l'innamoramento di Ifi per Anassarete verrà descritto come un colpo di fulmine che il giovane avvertirà fin nelle ossa: *viderat et totis percepit ossibus aestum* (*Met.* 14, 700).

preda alle fiamme d'amore: significativo, da questo punto di vista, che a caderle di mano siano proprio le preziose erbe di cui ella si serve per le sue pozioni. Una volta ripresasi dall'ardente stordimento che la vista di Pico le ha procurato (*mentem collegit ab aestu*), la dea sarebbe sul punto di confessargli la propria passione (*fassura*), ma è impedita dalla presenza dei compagni del re, che lo circondano a formargli un'inconsapevole cinta di protezione (*circumfusus satelles*).

È la seconda volta, che, nel giro di poche centinaia di versi, il lettore si trova di fronte all'accendersi delle repentine passioni di Circe. Nel caso di Glauco, il poeta aveva cercato quasi di giustificare un simile comportamento, chiedendosi se un'indole così focosa fosse espressione della vera natura di Circe o conseguenza della punizione inflitta da Venere ai discendenti del Sole, colpevole di aver riferito a Vulcano la relazione della dea con Marte (*Met.* 14, 25-27). Ora lo stesso modello viene riproposto senza che sia necessario fornire spiegazioni, ma concentrandosi sulla descrizione della nascita di una passione che, quando Circe si era innamorata di Glauco, il lettore aveva appreso direttamente dalle parole con cui ella si era dichiarata. Qui, invece, dove questo tramite diretto è reso impossibile dalle circostanze esterne, la dea è costretta ad esitare, ma ciò permette di riflettere meglio sull'importanza di *fassura*, forma scelta dal poeta per esprimere l'intenzione – solo rimandata – di Circe. *Fateor* è il verbo che Ovidio usa per introdurre le dichiarazioni d'amore. Significativo, però, è che proprio *fassura* si ritrovi anche in bocca a Biblide, un altro dei rari casi di donna che, nelle *Metamorfosi*, si dichiara: ella implora il fratello di avere pietà di un amore che mai avrebbe confessato se non fosse stato così grande (*Met.* 9, 561-562, *miserere fatentis amorem, / et non fassurae, nisi cogeret ultimus ardor*). Pure Biblide, dunque, nota per la sua audacia, giunge a rendere noto il proprio sentimento dopo aver lottato a lungo con la ragione. Circe, invece, non conosce nessuno di questi freni, e questo la avvicina ad un altro personaggio delle *Metamorfosi*: Salmacide. Così, infatti, viene descritto l'innamoramento della ninfa per Ermafrodito:

Ov. *Met.* 4, 315-319

[*scil.* Salmacis] saepe legit flores. Et tum quoque forte legebat,
cum puerum vidit visumque optavit habere.
Nec tamen ante adiit, etsi properabat adire,
quam se composuit, quam circumspexit amictus
et finxit vultum et meruit formosa videri.

Anche Salmacide sta cogliendo fiori quando scorge Ermafrodito, ed è presa da un'improvvisa passione; anche lei non si fa avanti immediatamente, ma riesce a dominare l'istinto per studiare una 'tattica' di avvicinamento e di conquista. Evidentemente, però, mentre questa tattica, per Circe, consiste nell'isolare Pico dai suoi compagni, la vanitosa Salmacide si prende del tempo per farsi bella. Pur rappresentando due tipi di donna molto differenti, sia l'una che l'altra sono accomunate da una caratteristica piuttosto rara: innamoratesi, non sono trattentate da alcuno scrupolo, ma si devono addirittura frenare per non slanciarsi sulla 'preda'.

Salmacide e Circe, dunque, sono gli unici personaggi femminili – prima di Fedra, sulla quale torneremo approfonditamente in seguito – a dare prova di un comportamento che, pur essendo del tutto analogo a quello di tanti altri dèi ed eroi rappresentati da Ovidio nelle *Metamorfosi*, si rivela inconsueto per una donna: non solo innamorarsi repentinamente ed avere il coraggio di confessare apertamente la propria passione, ma anche rivelarla senza nutrire il minimo dubbio circa la convenienza di un simile atto.

Di certo, il fatto che Circe condivida questo primato con Salmacide non le ha giovato nella considerazione della critica, perché ha reso molto difficile l'individuazione della differenza fondamentale che la distingue dalla ninfa. Tale differenza emerge nella breve frase con cui la figlia del Sole, rivolta più a se stessa che non a Pico, ancora troppo lontano, svela i suoi propositi. “*Non effugies*”, esclama Circe, esattamente come Salmacide, che, avvinghiatasi ad Ermafrodito, così gli dice: “*pugnes licet, improbe [...] / non tamen effugies*”. In entrambe le situazioni, la locuzione, di derivazione epica, e che dovrebbe segnalare il rovesciamento di una posizione di debolezza in una di potere, si carica di una sfumatura ironica. Nel caso di Salmacide, infatti, gli dèi esaudiranno anche troppo letteralmente¹⁴⁸ la sua richiesta ed eterneranno in un essere doppio, maschile e femminile insieme, l'unione tra i due corpi, spegnendo, però, il soddisfacimento erotico;¹⁴⁹ nel caso di Circe, invece, se è vero che la dea riuscirà a raggiungere Pico, ne sarà però respinta. Al contrario di Salmacide, che, a quel punto, si prenderà l'amato con la forza, Circe trasformerà Pico in un animale che, per sua natura, potendo volare, le sfuggirà per sempre, letteralmente rapito da quel vento che proprio Circe ritiene insufficiente per portarle via l'amato (*vento rapiare licebit*). Anche questo ci permette di intuire come tutta questa storia sia un'invenzione ovidiana, non del tutto coerente con la cornice fornita al racconto: se è vero che la dea avrebbe continuato ad amare Pico, tanto da tributare un culto alla sua statua, perché mai trasformarlo in un animale libero e indipendente, invece di imprigionarlo nella sua reggia insieme agli altri? E ancora a monte: se la forza della sua magia era tanto grande, perché non usarla per ammaliare Pico?

Ritorniamo ad una nota constatazione: la magia è inefficace in questioni di cuore,¹⁵⁰ e la Circe che, in un'altra vita, era stata la *coniunx* di Pico lo sapeva bene. Più difficile è riuscire a capire se lo sapesse anche questa Circe. Apparentemente, sembrerebbe di no, e così hanno inteso tutti i commentatori. Nell'accingersi ad

¹⁴⁸ Vd. Labate 1993, che nella fusione dei corpi di Ermafrodito e Salmacide riconosce il modo ovidiano di ‘risolvere’, attraverso una metamorfosi, una situazione di alta tensione conflittuale.

¹⁴⁹ Come nota Labate 1993, pp. 59-60.

¹⁵⁰ Vd. Fränkel 1945, pp. 104-105, Tupet 1976, pp. 379ss., Brunelle 2002, pp. 1ss. (la quale, però, inserisce l'inefficacia dei filtri amorosi di Circe nel più completo quadro del fallimento dell'eloquenza in genere in questioni amorose), Segal 2002, pp. 3-4, Bettini/Franco 2010, pp. 270-271, Vial 2011, pp. 10ss., Simon 2011, pp. 122ss., Aresi 2013, pp. 145ss.

entrare in azione, infatti, la figlia del Sole accompagna al sicuro *non effugies* la compiaciuta esaltazione dei propri poteri: *si modo me novi, si non evanuit omnis / herbarum virtus nec mea carmina fallunt*. Da più parti è stato notato¹⁵¹ che *si modo me novi* sembra riprendere *si bene me novi* di Hor. *Sat.* 1, 9, 22, che, a sua volta, varia scherzosamente la formula colloquiale *si bene te novi*; ad adottarla è un uomo importuno che, nel cantare le proprie lodi di poeta e danzatore, si introduce con questa formula ad Orazio nella speranza di poter ottenere da lui una raccomandazione. La sicumera dello scozziatore oraziano sarebbe la stessa di Circe, che si illude – così argomenta Hardie –¹⁵² di poter ridurre Pico in suo potere grazie all’efficacia delle sue erbe (che ha appena lasciato cadere) e dei suoi incantesimi. Sulla stessa linea di pensiero si pone Myers,¹⁵³ che richiama *Met.* 14, 34: anche in quell’occasione, Circe, dichiarandosi a Glauco, gli aveva confessato di desiderarlo nonostante fosse una dea e una maga così abile (*carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim*). Secondo la studiosa, già allora Circe aveva mostrato di riporre una grande fiducia – illusoria – nelle proprie arti.

Il parallelismo, però, non è del tutto corretto, anzi. Con quelle parole, infatti, la dea aveva risposto alla pretesa un po’ ingenua di Glauco: far innamorare di lui Scilla con l’ausilio della magia. Questo, gli aveva lasciato intendere Circe, era impossibile, tanto è vero che lei stessa, sebbene tanto potente nell’uso dei filtri, si era ridotta a supplicarlo. Se in quel caso, dunque, Circe aveva sconfessato, non esaltato, i poteri della magia in ambito amoroso,¹⁵⁴ pare che con Pico, invece, ella ricada nell’ingenuità che era stata propria di Glauco e si illuda che le sue abilità magiche siano sufficienti a conquistare l’amato.

Ad un’analisi più attenta, però, non si può non notare come la frase sia costruita in modo volutamente ambiguo. Circe si dice sicura che Pico non gli sfuggirà, e questo è vero: ella riuscirà ad isolarlo dai suoi compagni e ad intrappolarlo. Per conquistarlo, però, anche lei non potrà far altro che utilizzare la supplica, come aveva fatto con Glauco. Di conseguenza, l’amara ironia che abbiamo riconosciuto prima nel testo vale se si intende *non effugies* in senso assoluto, come “tu, Pico, non mi sfuggirai e sarai mio per sempre”, ma non se lo si riferisce unicamente al tranello che Circe si appresta a tendere al re. Proprio in virtù del precedente discorso fatto a Glauco, nonché di quello che poi rivolgerà a Pico, pare di dedurre, insomma, che la figlia del Sole fosse consapevole dei limiti della sua magia: a far innamorare il sovrano con un incantesimo, infatti, Circe non ci proverà neanche.

Dopo essersi così espressa, la dea non esita a passare dalle parole ai fatti:

Ov. *Met.* 14, 358-364
 Dixit et effigiem nullo cum corpore falsi
 finxit apri praeterque oculos transcurrere regis

¹⁵¹ Vd. Bömer 1986, p. 123 e Hardie 2015, p. 416.

¹⁵² Hardie 2015, p. 416.

¹⁵³ Myers 2009, p. 119.

¹⁵⁴ Vd. Aresi 2013, pp. 141-142.

iussit et in densum trabibus nemus ire videri,
 plurima qua silva est et equo loca pervia non sunt.
 Haud mora, continuo praedae petit inscius umbram
 Picus equique celer spumantia terga relinquit
 spemque sequens vanam silva pedes errat in alta.

Obiettivo di Circe è che Pico si addentri da solo nella foresta, luogo solitario e pericoloso per eccellenza. Per questo ella crea l'immagine di un cinghiale, che, passando di fronte agli occhi del re, lo inviti a seguirlo nella fitta vegetazione, dove di necessità bisogna recarsi a piedi: così fa Pico, ingannato dalla falsa visione e dalla speranza di poter mettere alla prova la sua abilità di cacciatore.

Il passo si caratterizza per l'abbondanza di termini che rimandano al mondo dell'inganno e della finzione,¹⁵⁵ in un gioco in cui l'ingannatore si rivela più beffato dell'ingannato stesso. Numerosi, infatti, i vocaboli con cui si insiste sulla falsità dell'ombra creata da Circe: *effigies*, *nullo cum corpore*, *falsus*, *fingere* si susseguono nel giro di pochi versi a creare una serie di pleonasmi. *Effigiem finxit*, in particolare, è una figura etimologica che si rivela di notevole pregnanza: l'atto del creare non può che portare ad una creazione, ma questo corto circuito linguistico raddoppia d'intensità l'operazione fallace di Circe. Similmente, *videri* sarebbe pleonastico, ma rafforza il senso generale di illusione,¹⁵⁶ così come l'inconsistenza del corpo del cinghiale viene rimarcata da *nullo cum corpore*, più forte dell'usuale *sine corpore*.

Parrebbe, a tutta prima, che la dea organizzi e padroneggi perfettamente questo complicato marchingegno di realtà apparenti: così suggeriscono *dixit*, *finxit*, *iussit*, i perfetti che, all'inizio di tre versi consecutivi, scandiscono con precisione la realizzazione rapida e decisa del piano magico di Circe. Sapendo, però, come andrà a finire la storia, non si può che ripetere quanto si è appena constatato: bravissima ed efficiente la dea nel creare il suo castello di finzioni, inerme e illusa nel credere (se veramente ci crede) che così facendo potrà non solo intrappolare Pico, ma anche averne l'amore. La sua abilità la porterà a creare l'occasione per un incontro a due, ma tale occasione non sarà sufficiente a convincere l'amato a contraccambiarla.

Da notare, inoltre, come questa sia una magia piuttosto inusuale¹⁵⁷ nel repertorio della figlia del Sole, che, solitamente, trasforma uomini veri in bestie in carne ed ossa. In generale, anzi, il poema presenta sempre corpi che vengono trasformati

¹⁵⁵ Vd. Tupet 1976, p. 400, che parla di una "illusion visuelle" e Rosati 1983, pp. 152-153, che ricollega l'illusionismo di Circe (assente in Omero, aspetto su cui si tornerà tra poco) al meccanismo del *mirum*. Per Vial 2011, pp. 9-10, questo illusionismo sarebbe una metafora metapoetica dell'attività di Ovidio stesso, che costruisce, nel poema, storie vane e inconsistenti.

¹⁵⁶ L'osservazione già in Myers 2009, p. 119.

¹⁵⁷ L'osservazione già in Bömer 1986, pp. 123-124. Anche questa potrebbe essere una spia dell'intervento originale da parte di Ovidio nella creazione dell'episodio.

in altri corpi, materia che si trasforma in materia: così, anche quando Ovidio usa espressioni come *falsi sub imagine cervi* per il nuovo aspetto di Atteone in *Met.* 3, 250 o per il travestimento di Bacco in *Met.* 7, 360, si riferisce sempre ad entità che hanno una loro consistenza. Perfino in *Met.* 14, 10, allorché il poeta descrive gli *atria* di Circe come *vanarum plena ferarum*, i lettori sanno benissimo che queste fiere sono *vanae* non perché fantasmi, ma perché uomini con fattezze d'animale. Il cinghiale creato da Circe, invece, assomiglia di più ad una visione, o alla materia inconsistente di cui sono fatti i sogni, contribuendo a rendere la scena emblematica della doppia illusione di cui sono vittime i protagonisti: illusa Circe se crede di conquistare Pico, illuso Pico che si slancia su una fittizia *imago*.

Vi è un episodio del poema virgiliano che ricorda molto da vicino la situazione qui descritta,¹⁵⁸ ovvero quando Giunone crea un fantasma del tutto simile ad Enea per allontanare Turno dal campo di battaglia e allungargli di poco la vita:

Verg. *Aen.* 10, 636-642
 Tum dea nube cava tenuem sine viribus umbram
 in faciem Aeneae (visu mirabile monstrum)
 Dardaniis ornat telis, clipeumque iubasque
 divini adsimulat capitis, dat inania verba,
 dat sine mente sonum gressusque effingit euntis,
 morte obita qualis fama est volitare figuras
 aut quae sopitos deludunt somnia sensus.

Questa ben misera vittoria sul destino ineluttabile del suo protetto era stata concessa a Giunone da Giove stesso, che, però, l'aveva messa in guardia: se con le sue preghiere credeva di modificare il fato di Turno, coltivava una vana speranza (*Aen.* 10, 627, *spes pascis inanis*), perché nulla di più che quella breve proroga poteva essere accordata all'eroe rutulo. Anche in questo caso, dunque, chi inganna e chi subisce l'inganno vengono entrambi beffati da una speranza fallace, *iunctura* chiave che, dopo essere stata riferita a Giunone, torna in riferimento a Turno stesso che si slancia all'inseguimento del falso Enea:

Verg. *Aen.* 10, 643-648
 At primas laeta ante acies exsultat imago
 inritatque virum telis et voce lacessit.
 Instat cui Turnus stridentemque eminus hastam
 conicit; illa dato vertit vestigia tergo.
 Tum vero Aenean aversum ut cedere Turnus
 credit atque animo spem turbidus hausit inanem.

Nel nostro episodio, la stessa *iunctura*, leggermente variata, si ritrova in riferimento a Pico, che, come Turno, insegue un'ombra che è sia un'illusione dei sensi

¹⁵⁸ Vd. Hardie 2015, p. 416.

che un'illusione mentale, la 'concretizzazione'¹⁵⁹ in un oggetto inesistente delle sue aspirazioni. Circe, perciò, è molto abile nel sfruttare la passione venatoria dell'amato per indurlo a scendere da cavallo e a proseguire nella folta vegetazione a piedi.

In quest'atto si può quasi intravedere un passaggio di genere: Pico abbandona il suo *status* eroico, epico – ben rappresentato dalla solenne perifrasi *equi [...] spumantia terga* per indicare il destriero del sovrano – e si abbassa da tutti i punti di vista a quello dell'amante' elegiaco (sebbene egli, in realtà, sia propriamente l'inconsapevole amato), che vaga alla ricerca dell'oggetto delle proprie brame come farà Canente. È indubbio, di conseguenza, che il linguaggio venatorio qui utilizzato si colora anche di una connotazione erotica, in cui il gioco delle illusioni di Circe e Pico continua: questi crede di essere il cacciatore, e in realtà è la preda, che si aggira senza meta (*errat*) in un bosco in cui non sa (*in scius*)¹⁶⁰ di essere inseguito; ella, dopo aver teso un così astuto tranello, sarà costretta a supplicare e infine a dare la libertà al suo 'bottino di caccia'.

È passata stranamente inosservata, poi, la cura con cui Ovidio evidenzia la velocità di Pico: appena visto il cinghiale, egli si slancia senza esitazioni (*haud mora, continuo*) e smonta *celer* dal cavallo. Può sembrare scontato che un cacciatore si comporti così, ma la rapidità è un tratto importante della figura di Pico, che verrà ulteriormente rimarcata nel particolare del suo veloce volo una volta trasformato in picchio. Tale caratteristica si carica di valore se si considera, all'opposto, la capacità 'rallentante', incantatoria, che è prerogativa sia di Circe che di Canente. Pico è un uomo d'azione: le donne che lo circondano riescono momentaneamente a trattenerlo, a farlo indugiare, ma poi sono costrette a restituirgli quella libertà che è la sua vera vocazione. Lo stesso accade ad Ulisse e ai suoi, che, trattenuti dalla figlia del Sole in un'innaturale pigrizia, *resides et desuetudine tardi*, riprenderanno, infine, il loro viaggio (*Met.* 14, 436-437).

Nella molteplicità e varietà delle creazioni magiche della figlia del Sole non pochi hanno scorto un riferimento metapoetico alla figura di Ovidio, o, quantomeno, al processo creativo e inventivo che sottostà al poema. Come si è appena avuto modo di sottolineare, però, le *Metamorfosi* sono un'opera in cui i più incredibili mutamenti riguardano corpi 'esistenti', che acquistano nuove forme: in questa tipologia di trasformazioni si collocano anche gli esperimenti magici di Circe. La creazione del cinghiale, dunque, è un'anomalia su cui il poeta pare voler insistere particolarmente per mezzo di quel *effigiem finxit*. Sarebbe interessante poter intravedere una spia dell'operazione che il poeta ha condotto con Canente: l'ha

¹⁵⁹ Si ha qui, dunque, l'utilizzo di un nome astratto al posto del concreto: similmente, anche in *Met.* 2, 719, il nibbio volteggia sopra "la sua speranza", ovvero la preda che spera di ghermire (*spemque suam motis avidus circumvolat alis*).

¹⁶⁰ La situazione ricorda quella di un altro inconsapevole spiato, Ermafrodito, che, prima di essere letteralmente agguantato da Salmacide, gioca con l'acqua *vacuis ut inobservatus in herbis* (*Met.* 4, 341).

creata dal nulla, ha indotto Pico a seguirla, a innamorarsi di lei, e poi l'ha fatta scomparire nel nulla.

L'abilità magica di Circe, però, non si esaurisce nella creazione del fantasma del cinghiale:

Ov. *Met.* 14, 365-371
 Concipit illa preces et verba precantia dicit
 ignotosque deos ignoto carmine adorat,
 quo solet et niveae vultum confundere Lunae
 et patrio capiti bibulas subtexere nubes.
 Tum quoque cantato densetur carmine caelum
 et nebulas exhalat humus, caecisque vagantur
 limitibus comites, et abest custodia regis.

Perché la dea riesca a parlare con Pico, è necessario che i suoi compagni non lo seguano nella foresta. Per questo ella fa sì che il cielo si copra di nuvole e che dalla terra esali una nebbia, che fa vagare alla cieca i compagni del re: egli, così, si ritrova solo, come accade spesso a giovani e fanciulle concupiti da un qualche dio.¹⁶¹

La narrazione ci presenta qui una Circe molto più maga che dea: ella, che pure è una divinità, prega altre divinità, *concipit [...] preces et verba precantia dicit*. La ripetizione è piuttosto fastidiosa e ciò può spiegare come mai alcuni manoscritti riportino la lezione *verba venantia*.¹⁶² Tuttavia, un parallelo si ritrova in *Met.* 2, 482, quando Giunone sottrae a Callisto l'uso della parola, affinché non possa rivolgere suppliche ad anima viva (*neve preces animos et verba precantia flectant*). Hardie¹⁶³ obietta che, se in quel caso la ripetizione è accettabile, perché vuole enfatizzare come la ninfa sia stata privata proprio dell'uso della parola, essa non sembra altrettanto calzante nel nostro caso. Tuttavia, una certa enfasi è da intravedere anche qui. Se le ripetute preghiere di Circe riescono a sconvolgere tanto potentemente la natura, esiti ben diversi avranno le *preces* con cui ella supplicherà Pico di contraccambiare la sua passione. Quelle preghiere risulteranno inefficaci, perché l'amato le respingerà (v. 377, *ille ferox ipsamque precesque relinquit*), e il suo cuore sarà più irremovibile degli astri del cielo.

¹⁶¹ Vd. Myers 2009, p. 120, che richiama gli esempi di Callisto in *Met.* 2, 422 (*Iuppiter ut vidit fessam et custode vacantem*) e di Narciso in *Met.* 3, 379 (*forte puer comitum seductus ab agmine fido*).

¹⁶² Myers 2009, p. 119, però, osserva come *verba precantia* sia *iunctura* frequente in Ovidio (lo stesso non si può dire di *verba venantia*). In più, Bömer 1986, p. 125 nota sottilmente come le due azioni non siano esattamente le stesse, ma in successione: la dea formula nella sua mente le preghiere (*concipit preces*) e poi le esprime verbalmente (*verba precantia dicit*).

¹⁶³ Hardie 2015, p. 417.

Quanto al fatto che sia gli incantesimi che gli dèi invocati da Circe vengano definiti ignoti, questo non deve indurre a pensare che *ignotus* significhi “sconosciuto” nel senso di “straniero, non autoctono”, in opposizione ai cinghiali indigeni che si reca a cacciare Pico. Evidentemente un’antitesi di questo tipo rientrerebbe bene nel discorso che stiamo portando avanti, ma da più parti è stato sottolineato come spesso Ovidio si soffermi sulle qualità misteriose delle magie di Circe: si ricordino *Met.* 14, 57 (*obscurum verborum ambage novorum*) e 299 (*spargimur ignotae sucis melioribus herbae*). È probabile, dunque, che il termine debba essere inteso semplicemente come “misterioso, incomprensibile”.¹⁶⁴

Le preghiere di Circe si ripercuotono sul Sole e sulla Luna, secondo un *topos* tipico nella descrizione dei poteri delle streghe.¹⁶⁵ Normalmente, però, in simili contesti, si parla della capacità dei *carmina* di trarre giù dal cielo la Luna, di far impallidire il Sole o modificarne il corso: non così in questo caso, dove la Luna rimane al suo posto, tingendosi di un colore fosco, e al padre divino viene ‘solo’ impedito di osservare che cosa stia facendo la figlia. Sebbene usi dei mezzi già estremamente potenti, dunque, Circe ancora ‘si contiene’: crea un cinghiale fittizio, addensa nuvole e vapori, ma il tutto conserva ancora i contorni di una certa *ars*, che verrà meno nella trasformazione dei compagni di Pico.

Non si è usato il termine *ars* a caso: nel passo ricorrono termini appartenenti alla sfera della tessitura, di matrice lucreziana, che danno l’impressione di una Circe che tesse il cielo di nuvole.¹⁶⁶ L’esempio più evidente si riscontra in *bibulas subtexere nubes*, che riprende *Lucr.* 5, 465-466 (*in alto / corpore concreto subtexunt nubila caelum*) e 6, 482 (*et quasi densendo subtexit caerulea nimbis*).¹⁶⁷ In *Lucr.* 6, 503-505, inoltre, la capacità assorbente propria delle nuvole, chiamate da Ovidio *bibulae*, è paragonata a quella della lana (v. 504, *vel uti pendentia vellera lanae*). Per quanto nel *De rerum natura* non si trovi esplicitamente *bibo*, il verbo

¹⁶⁴ Così anche Bömer 1986, pp. 125-126 e Myers 2009, p. 119.

¹⁶⁵ Vd. *Medea* in *Ov. Her.* 6, 85-86 (*illa reluctantem cursu deducere lunam / nititur et tenebris abdere solis equos*) e *Met.* 7, 207-209 (*te quoque, Luna, traho, quamvis Teme-saea labores / aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro / pallet avi, pallet nostris Aurora venenis*), *Dipsas* in *Ov. Am.* 1, 8, 12 (*purpureus Lunae sanguine vultus erat*), la descrizione del potere degli incantesimi in *Ov. Am.* 2, 1, 23-24 (*carmina sanguinea deducunt cornua lunae, / et revocant niveos solis euntis equos*) e in *Verg. Ecl.* 8, 69 (*carmina vel caelo possunt deducere lunam*).

¹⁶⁶ Vd. Hardie 2015, p. 418. Anche Myers 2009, p. 120 riscontra la derivazione da Lucrezio ma ritiene che sia da spiegarsi con il gusto ovidiano, tipicamente alessandrino, per i tecnicismi.

¹⁶⁷ La metafora si ritrova anche in *Verg. Aen.* 3, 582 (*caelum subtexere fumo*).

può essere usato, metaforicamente, sia per indicare la lana che assorbe una tintura,¹⁶⁸ sia per le nuvole e per l'arcobaleno¹⁶⁹ che si imbevono di umido. Infine, per quanto riguarda *cantato densetur carmine*, si può notare come lo stesso verbo sia usato allorché, nei *Fasti*, Pallade insegna alle fanciulle a percorrere l'ordito e a infittire con il pettine i fili radi (*Fast.* 3, 819-820, *illa etiam stantes radio percurrere telas / erudit et rarum pectine denset opus*). A così breve distanza da *subtexere*, poi, *cantato [...] carmine* ci conferma che Circe non ha perso la prerogativa del canto a vantaggio della rivale, della quale, anzi, si sottolinea ancora, in tal modo, la subalternità. Se *carmina modulari*, infatti, è l'attività preferita di Cante, che abbiamo lasciato a cantare nel palazzo, *carmina texere* è quella di Circe, che proprio mentre tesse e canta era rappresentata nell'*Eneide*.

In definitiva, pare aver ragione Hardie nel sostenere che sarebbe in atto una compensazione del tessere letterale della Circe omerico-virgiliana con un tessere metaforico del paesaggio, che, a sua volta, si accompagna al canto. Canto e tessitura, attività che ogni brava *coniunx* svolge a casa, e a cui Circe si è sempre dedicata nel suo palazzo, vengono ora trasportati all'aria aperta. Il boschetto in cui si addentra Pico, e dal quale egli, trasformato in animale, non uscirà più, assomiglia molto alla reggia di Circe, la gabbia dorata, risonante di canti, in cui le vittime della dea, intrappolate come nella tela di un ragno, hanno perso la loro forma umana. Questa Circe ovidiana, della quale a torto si è tanto appiattita la complessità al ruolo di donna libidinosa,¹⁷⁰ si mantiene più fedele al suo personaggio di quanto si sia creduto: certo ella, presa alla sprovvista dalla passione, si deve creare una ragnatela lì per lì anziché aspettare la preda, ma la costruisce intessendo canti, concordemente alla versione omerica di se stessa e al significato del suo nome.¹⁷¹

5.4 La dichiarazione e il rifiuto

Una volta riuscita ad isolare Pico, Circe così gli si propone:

Ov. *Met.* 14, 372-376
 Nacta locum tempusque "Per o, tua lumina," dixit
 "quae mea ceperunt, perque hanc, pulcherrime, formam,
 quae facit ut supplex tibi sim dea, consule nostris
 ignibus et socerum qui pervidet omnia Solem
 accipe, nec durus Titanida despice Circen".

¹⁶⁸ Vd. Ov. *Ars* 3, 187 (*lana tot aut plures sucos bibit*), *Met.* 6, 9, dove, significativamente del padre di Aracne, si dice che *Phocaico bibulas tingebat murice lanas*, e Plin. *nat.* 8, 193 (*lanarum nigrae nullum colorem bibunt*).

¹⁶⁹ Per occorrenze, vd. Bömer 1986, p. 127.

¹⁷⁰ Vd. soprattutto Segal 1968, 1969, 1991 e 2002 e Yarnall 1994. Per una trattazione più specifica dell'argomento, vd. Bettini/Franco 2010 e Aresi 2013.

¹⁷¹ Alla stessa radice del nome Κίρκη si può ricondurre, infatti, anche κερκίς, "spola".

Il lettore è già abituato alle audaci dichiarazioni di Circe: soltanto poche centinaia di versi indietro la figlia del Sole aveva rivolto una simile preghiera a Glauco (*Met.* 14, 28-36).¹⁷² Tuttavia, se andiamo a confrontare i due passi da vicino, ci accorgiamo che, nel breve discorso a Pico, rimane solo la parte centrale della preghiera che era stata fatta al dio marino:

Ov. *Met.* 14, 32-35
 neu dubites absitque tuae fiducia formae,
 en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis,
 carmine cum tantum, tantum quoque gramine possim,
 ut tua sim, voveo.

Il discorso, dunque, non viene solo concentrato, ma anche decurtato: Circe elimina la parte iniziale e centrale del suo appello a Glauco, ovvero quella sull'inutilità del voler ottenere a tutti i costi (e invano) l'amore di chi non ci ama. Si potrebbe obiettare che ciò avviene per ovvie ragioni situazionali, dal momento che Pico non si è rivolto a Circe per chiederle aiuto in amore, ma è lei che lo ha avvicinato come Glauco aveva fatto con Scilla. Se ciò è sicuramente vero, si può aggiungere, però, che la dea non può servirsi dei capisaldi teorici del suo precedente discorso perché Pico ama ed è riamato, di già. Mentre Glauco era un amante sfortunato quanto lei, il re italo appartiene alla fortunata categoria di coloro che possono godere della piena reciprocità del sentimento amoroso. All'ideale dell'*amor mutuus*, dunque, Circe non può appellarsi: di conseguenza, è costretta ad omettere la 'parte forte' della sua perorazione e a sperare che Pico si innamori di lei al solo contatto visivo. Per questo la sua dichiarazione è così breve, per questo non può che dire al re la verità: è caduta vittima di un colpo di fulmine, abbia pietà di chi lo ama! Ma la figlia del Sole sa benissimo che non per pietà Pico la potrà contraccambiare: se questo accadrà, sarà solo per il fascino 'naturale' di lei.

Alla luce di ciò, il breve discorso della dea si colora di una tinta patetica che lo allontana dalla proposta di Salmacide ad Ermafrodito in Ov. *Met.* 4, 320-328. Lì, dopo una sorta di *captatio benevolentiae* lusinghiera, la ninfa aveva proposto senz'altro ad Ermafrodito di congiungersi sessualmente con lei, non lo supplica. E, infatti, una volta rifiutata, si prende con la forza quello che non aveva ottenuto spontaneamente. Circe no: ella crea l'occasione con grande destrezza, ma poi si ritrova a pergere Pico con un lessico intessuto di rimandi al mondo elegiaco.

In primo luogo, si osservi *nacta locum tempusque*. La *iunctura* ricorda Ov. *Ars* 2, 367, quando il *magister amoris*, raccomandando al suo discepolo di non lasciar troppo sola l'amata per non renderle facile il tradimento, chiama in causa l'esempio di Elena, che egli scusa, così dicendo: *cogis adulterium dando tempusque locumque*. Circe, quindi, viene presentata come la seduttrice che non solo sfrutta il tempo e il luogo, ma li crea, sconvolgendo addirittura le condizioni meteorologiche. Una tale abilità, però, è da considerarsi quasi con una certa ironia, proprio per

¹⁷² Vd. Aresi 2013, pp. 141ss.

il contrasto tra l'ingegnoso marchingegno escogitato per ottenere l'incontro e il tono dimesso con cui la dea si rivolge al sovrano.

Le prime parole pronunciate da Circe sono un appello agli occhi dell'amato che hanno rapito i suoi: *per tua lumina*. Frequentemente le suppliche d'amore presentano simili invocazioni. Basti pensare ad *Am.* 3, 11, 48, dove il poeta chiede alla sua donna di perdonarlo *perque tuos oculos, qui rapuere meos*. La supplica viene fatta in nome del rapimento visivo che ha scatenato la fiamma dell'amore, motivo che ha nella poesia elegiaca una particolare risonanza, e che qui viene esplicitamente ripreso. Con questa apertura di discorso, infatti, la figlia del Sole sta citando quasi alla lettera il *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* di Prop. 1, 1, 1, nonché allude ad un motivo che avrà uno sviluppo fondamentale nell'episodio di Pomona e Vertumno. Ciò che ella cerca, dunque, è la reciprocità della passione amorosa, ben espressa dallo sguardo d'amore, che ha bisogno di essere accolto e contraccambiato dagli occhi dell'altro: ciò conferma come l'innamoramento di Circe non sia da accostarsi alla *libido* di una Salmacide.

Sembra strano, di conseguenza, che nell'innamoramento di Circe si sia vista per lo più solo lascivia¹⁷³ o boria,¹⁷⁴ e che si sia affermato che la sua arroganza si paleserebbe nella chiusa del discorso, quando ella svela la propria natura divina e la discendenza dal Sole. È proprio la condizione di dea, invece, che, per contrasto, dà più valore a quella di supplice: *ut supplex tibi sim dea* è una costruzione ossimorica, in cui *dea* si carica di un valore concessivo. Circe, insomma, vuole sottolineare come il suo *status* non la metta al riparo dalla potenza dell'amore. Similmente si era comportata con Glauco in *Met.* 14, 33-34 (e con Ulisse in *Rem.* 275-276), laddove i commentatori avevano preso la menzione dei natali divini per un moto orgoglioso, quasi minatorio, così come la rivendicazione da parte di Circe dei propri poteri di maga. Si è avuto modo di mostrare¹⁷⁵ che, più di orgoglio, si tratta di umiltà: in particolare, proprio come *dea* nella nostra frase, anche lì il potere dei *gramina* era inserito all'interno di una concessiva, tesa a sminuirne l'importanza più che ad accentuarne il valore. Ancora più significativo, allora, che, al cospetto di Pico, Circe questi poteri magici neanche li menzioni. Si può capire facilmente il perché: Glauco aveva chiamato in causa la sua esperienza in ambito magico credendo che potesse servirgli in amore, e la dea si era vista costretta a liberarlo da questa illusione; Pico, invece, nulla sa dei suoi incantesimi, e Circe non glieli nomina, perché sa che sono ininfluenti.

L'insistenza sulla discendenza dal Sole può nascondere anche un altro motivo. Non può sfuggire, infatti, che l'astro solare viene menzionato come proprio illustre avo non solo da Circe, ma anche da altre eroine innamorate sue discendenti: in *Her.* 4, 159-160 in bocca a Fedra (*quod sit avus radiis frontem vallatus acutis, / purpureo tepidum qui movet axe diem*) e in *Met.* 7, 96 in bocca a Giasone, quando

¹⁷³ In particolar modo in Bömer 1986, p. 18, che accosta la dea ad una *meretrix*.

¹⁷⁴ Vd. Myers 2009, p. 121.

¹⁷⁵ Vd. Aresi 2013, pp. 144-146.

promette a Medea di portarla con sé (*perque patrem soceri cernentem cuncta futuri*). Nel secondo caso, come nel nostro *pervidet omnia*, particolare attenzione viene data al fatto che il Sole tutto può vedere, sottile riferimento all'amore furtivo di Venere e Marte, che il Sole denunciò a Vulcano dopo averne visto il connubio. Fu questa delazione, infatti, che indusse Venere a vendicarsi sul Sole, sia facendolo innamorare violentemente di Leucotoe, come Ovidio stesso racconta in *Met.* 4, 190-270, sia condannando le sue discendenti – *ergo*, Fedra, Circe e Medea – a passioni rovinose.

È proprio la capacità di vedere tutto *troppo* bene, quindi, che induce il Sole e le sue discendenti alla condanna di amori smodati, focosi, tutti riconducibili ad un fatale primo sguardo.¹⁷⁶ Senza volerlo, dunque, Circe menziona a Pico la causa della sua stessa rovina, che pure Ovidio non aveva mancato di rammentare al lettore (*Met.* 14, 26-27) quando aveva raccontato del repentino innamoramento di Circe per Glauco.¹⁷⁷

Imparentarsi con la stirpe del Sole, in breve, significa non solo acquisire onore e prestigio, ma anche accettare un amore estremo, passionale. È di fronte a questa difficile scelta che Circe pone Pico, una scelta ben espressa dalla coppia *accipere/despicere*:¹⁷⁸ i due termini, insieme a *durus*,¹⁷⁹ rimandano al mondo elegiaco, ma non esauriscono il loro significato nell'ambito amatoriale di chi viene rifiutato o accettato in amore. Qui Pico è chiamato ad una decisione dalla quale dipende il 'futuro' di Circe, e sappiamo già per che cosa opererà, costretto dal 'corso omerico' della narrazione in cui si trova:

Ov. *Met.* 14, 377-381

Dixerat; ille ferox ipsamque precesque relinquit
et "Quaecumque es," ait "non sum tuus; altera captum
me tenet et teneat per longum, comprecor, aevum,
nec Venere externa socialia foedera laedam,
dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem".

¹⁷⁶ In questa direzione sembra andare anche Galasso 2000, p. 1526, che sottolinea come la metafora dei *lumina* di Circe catturati da quelli di Pico possa essere stata scelta proprio per richiamare l'immagine dell'avo.

¹⁷⁷ Correggo, dunque, quanto avevo affermato in Aresi 2013, p. 141, n. 13, quando avevo sostenuto che questo 'passaggio di colpa' dal Sole alle sue discendenti fosse da ritenere poco probabile.

¹⁷⁸ Vd. Polifemo in *Met.* 13, 839 (*nec munera despice nostra*). *Despicere* si alterna a *spernere*, che si incontrerà per Anassarete in *Met.* 14, 714 (*spernit et inridet*) e in bocca a Fedra in *Her.* 4, 168, allorché la regina si augura che ad Ippolito non capiti mai di amare una donna che non lo corrisponda (*sic numquam, quae te spernere possit, ames*). Si ricordi, infine, *spernentem sperne* di *Met.* 14, 35.

¹⁷⁹ Così sarà chiamata innumerevoli volte Anassarete, *dura puella* elegiaca per eccellenza, nel prossimo episodio.

La risposta di Pico alle preghiere di Circe non si fa attendere. Se la dea lo aveva implorato di non essere *durus*, quello viene subito designato come *ferox*. Entrambi i vocaboli sono tipici del linguaggio della ripulsa amorosa. In particolare, *ferox* verrà detto anche di Anassarete in *Met.* 14, 715 (*verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem*) e di Ippolito in *Her.* 4, 165 (*flecte, ferox, animos*): i rimandi lessicali tra questi episodi sono continui.

Il rifiuto del giovane re, concordemente alla rapidità che lo caratterizza in ogni ambito, è determinato e veloce, e per descriverlo il poeta si serve di una costruzione di ardita *brevitas*, ovvero *ipsamque precesque relinquit*. Si sostiene generalmente che si tratti di una sillessi,¹⁸⁰ ma, a rigore, neanche al solo *ipsam* si potrebbe riferire propriamente *relinquit*, dal momento che Pico non si allontana subito da Circe, ma le risponde. Si può capire come mai, dunque, una piccola parte della tradizione legga *repellit*,¹⁸¹ nel tentativo di regolarizzare una *iunctura* che, invece, va apprezzata proprio perché anomala, a rendere quasi fisicamente la totale indifferenza di Pico, il suo distacco, di fronte alle preghiere della dea.

Ce lo conferma la risposta secca e quasi provocatoria con cui il re controbatte alle profferte ricevute. Intendendo le parole di Circe in merito alla sua discendenza divina solo come un tentativo di alletterarlo (e non come un modo per mostrare quanto il suo *status* non la protegga dalla passione), Pico la apostrofa con una formula di sprezzo e sfida: *quaecumque es*, seguita dal perentorio *non sum tuus*, che sembra rispondere al *ut tua sim, voveo* indirizzato a Glauco in *Met.* 14, 35. Come il dio marino, anche Pico non manca di sottolineare la sua indiscussa fedeltà all'amata:

Ov. *Met.* 14, 37-39

Talia temptanti "prius" inquit "in aequare frondes"
Glaucus "et in summis nascentur montibus algae,
sospite quam Scylla nostri mutentur amores".

Se Glauco aveva utilizzato la figura retorica dell'*adynaton* per rendere la propria dedizione a Scilla, Pico oppone alla preghiera di Circe un'altra preghiera (*comprecator*), ma di segno opposto. Sembra quasi, cioè, che egli voglia sadicamente ribattere alla proposta di lei utilizzandone le stesse parole e gli stessi concetti, ma applicati ad un'altra persona. Così, come gli occhi di Circe erano stati catturati da quelli del re (*ceperunt*), ora Pico professa di essere stato sì catturato, ma da un'altra (*captum*, che pare alludere al *capta cupidine* virgiliano). Come Circe, discendente di Titano (*Titanida Circen*), gli prospetta un'unione in cui potrà avere come suocero il Sole, così quello ribatte di essere legato a Canente, discendente di Giano (*Ianigenam Canentem*). Non solo: il suo augurio, a differenza di quello di Glauco, non è un *adynaton* dal sapore un po' ingenuo, tipico di coloro che, come il dio

¹⁸⁰ Vd. Rosati 1983, p. 154 e Myers 2009, p. 121.

¹⁸¹ Così Bömer 1986, p. 129.

marino, si sono appena innamorati, ma la ripetizione della promessa del matrimonio, che lega i due sposi fino alla morte (*me tenet et teneat per longum, comprecor, aevum*). Una situazione analoga si riscontra nell'episodio di Cefalo, che, rapito da Aurora proprio durante una battuta di caccia, mostra un'incrollabile fedeltà per la sua Procri:

Ov. *Met.* 7, 704-710
 Liceat mihi vera referre
 pace deae: quod sit roseo spectabilis ore,
 quod teneat lucis, teneat confinia noctis,
 nectareis quod alatur aquis, ego Procrin amabam;
 pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore.
 Sacra tori coitusque novos thalamosque recentes
 primaque deserti referebam foedera lecti.

Nel caso di Cefalo, però, ad una donna e moglie umanissima si oppone una dea splendente che, nella sua bellezza ed immortalità, vincerebbe il confronto con Procri se non fosse per il grande amore che il consorte nutriva per la sposa; sembra quasi, quindi, di ritrovarsi di fronte ad una situazione del tipo Ulisse/Calipso,¹⁸² o perché no, Ulisse/Circe. Per quanto riguarda Pico, invece, l'opposizione riguarda due dee ugualmente e straordinariamente dotate, sia per natali sia, soprattutto, per poteri. Si consideri meglio, a questo proposito, l'affermazione di Pico *altera captum / me tenet*. Oltre ad essere una *iunctura* dalla chiara connotazione erotica, l'espressione *captum tenere*, ovvero "tenere avvinto, prigioniero", non può non ricordare Circe, che così si comportava con i suoi ospiti, e che, con il suo fascino, poté trattenere per un certo periodo, ma non per sempre, persino Ulisse (Ov. *Ars* 2, 103-104, *Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Ulixem, / si modo servari carmine posset amor*). Continuano, dunque, le analogie tra le due figure, entrambe ammaliatrici ed entrambi perdenti.

Un'ultima questione, sulla quale soprattutto si è concentrata l'attenzione della critica, riguarda il senso da attribuire al sintagma *Venere externa*, che si contrappone a *socialia foedera*.¹⁸³ Non è difficile constatare che *externus*, in Ovidio,¹⁸⁴ sia spesso utilizzato come sinonimo di *adulterinus*, mentre *socialis* come sinonimo di *coniugalis*. *Socialia foedera* si incontra ancora (e soltanto) in Ov. *Her.* 4, 17, dove Fedra scrive ad Ippolito che non romperà per scostumatezza i legami coniugali (ma, intanto, li vuole rompere): *non ego nequitia socialia foedera rumpam*. Anche lì, dunque, la *iunctura* è usata in un contesto in cui la fedeltà matrimoniale rischia di essere messa in discussione dalle fiamme di una passione illecita.

¹⁸² Si rimanda per questo aspetto a Labate 1975, pp. 110ss., dove viene mostrato come il passo ovidiano sia volutamente costruito sul rimando all'episodio odissiacco di Ulisse e Calipso.

¹⁸³ Vd. Papaioannou 2005, p. 122.

¹⁸⁴ Vd. Hardie 2015, p. 419.

Spesso, però, questa passione illecita, oltre a violare i vincoli del matrimonio, si configura anche come un ‘valicamento’ dei confini territoriali, e a ciò potrebbe alludere *Venere externa*. La doppia valenza di *externus* – che verrebbe a significare, dunque, tanto “adulterino” quanto “straniero” –¹⁸⁵ sembrerebbe confermata, ancora una volta, dal parallelismo con l’*Eneide*, dove spesso il futuro sposo di Lavinia viene definito come *gener externus*, o con altre simili perifrasi che contengono l’aggettivo.¹⁸⁶ Se ciò ha portato alcuni a sostenere che Ovidio voglia istituire un confronto tra Enea e Circe,¹⁸⁷ a mio parere, invece, il rimando a Virgilio sottolinea un’analogia situazionale che mette in forte rilievo la scelta di Pico. Partendo dalla constatazione che egli, nell’*Eneide*, è lo sposo di Circe, la sua professata fedeltà per la laziale Canente – e quindi, per ‘l’opzione interna’ piuttosto che per quella ‘esterna’ – risulta innovativa: il lettore sa, infatti, che Pico, nel poema virgiliano, si era lasciato tentare da un amore esterno, per una straniera, esattamente come avrebbe poi fatto Latino, nello scegliere per la figlia il troiano Enea anziché il rutulo Turno.

Il contrasto tra indigeno e allogeno si ripete, infine, nell’*hapax* ovidiano *Ianigena* [...] *Canentem*, che fa il paio con il precedente *Titanida Circe*:¹⁸⁸ due accusativi di forma greca sono sostituiti da due accusativi latinissimi, a rimarcare la preferenza di Pico per le origini autoctone¹⁸⁹ di Canente.

Iniziato con il dispregiativo *quaecumque es*, il breve intervento di Pico termina con il nome di Canente: un ultimo, amaro rovesciamento del discorso di Circe, che con gli occhi di Pico e con il suo proprio nome aveva rispettivamente aperto e chiuso la vana preghiera rivolta all’amato. Questa la reazione della figlia del Sole:

Ov. *Met.* 14, 382-385
 Saepe retemptatis precibus Titania frustra
 “non impune feres neque” ait “reddere Canenti,
 laesaque quid faciat, quid amans, quid femina disce
 [rebus” ait “sed amans et laesa et femina Circe”]

¹⁸⁵ Propende per questa doppia valenza Myers 2009, p. 121. Singolare la tesi di Haupt-Ehwald 1966, p. 384, secondo la quale l’aggettivo indicherebbe l’estraneità di Circe dal *pantheon* delle divinità autoctone.

¹⁸⁶ Vd. Verg. *Aen.* 6, 93-94 (*causa mali tanti coniunx iterum hospita Teucris / externique iterum thalami*), 7, 98 (*externi venient generi*), 7, 255-256 (*hunc illum fatis externa ab sede profectum / portendi generum*), 7, 270 (*generos externis adfore ab oris*), 7, 367 (*si gener externa petitur de gente Latinis*) e 7, 424 (*externusque in regnum quaeritur heres*).

¹⁸⁷ Vd. Casali 1995, pp. 70-71, la cui posizione viene riportata sia da Galasso 2000, p. 1526 sia da Hardie 2015, p. 419.

¹⁸⁸ La stessa *iunctura* si trovava anche in *Met.* 13, 968, allorché Glauco decide di recarsi da Circe (*prodigiosa petit Titanidos atria Circes*).

¹⁸⁹ Così Myers 2009, p. 121. Ovviamente, nel caso di un Giano *Ionius*, tale autoctonia non sarebbe pura al cento per cento.

A tutta prima, ella non si dà per vinta: è proprio Circe, qui, colei che non riesce ad applicare su di sé il consiglio che aveva dato a Glauco (*spernentem sperne*), ritrovandosi ad inseguire chi non la vuole. Le preghiere, risultate tanto efficaci nello scatenare la potenza della magia sulla natura, vengono ripetute (*saepe retemptatis*) invano (*frustra*):¹⁹⁰ in questa insistenza di Circe che tenta e tenta ancora sembra quasi di intravedere il destino a cui va incontro la figura della dea nelle *Metamorfosi*, condannata ad esporsi e ad essere continuamente rifiutata.

Abbandonata ogni speranza, non rimane a Circe che un'unica via: quella della vendetta. *Non impune feres*: così ella esordisce, con un altro modulo di stampo solenne (come il precedente *non effugies*), che inserisce la scena nella lunga tradizione epico-tragica che vede all'azione donne ferite in amore. Il pensiero non può non andare a Fedra, a Medea, a Didone stessa. In particolare, si consideri il seguente passo virgiliano:

Verg. *Aen.* 5, 4-7
 Quae tantum accenderit ignem
 causa latet; duri magno sed amore dolores
 polluto, notumque furens quid femina possit,
 triste per augurium Teucrorum pectora ducunt.

Appena partiti da Cartagine, gli uomini di Enea vedono un gran fumo sollevarsi dalla città. Non sanno che si tratta della pira su cui brucia il corpo di Didone, ma, consapevoli di che cosa possa arrivare a compiere una donna furiosa, presagiscono oscuramente la sventura che è accaduta. Non sembra azzardato affermare che Ovidio abbia espanso il virgiliano *furens quid femina possit* nell'assai più patetico *laesaque quid faciat, quid amans, quid femina*, ulteriormente e retoricamente ripreso nel verso seguente.

A questo proposito, è necessario occuparsi di una questione che riguarda l'autenticità del v. 385, che viene espunto da Tarrant¹⁹¹. Di certo il verso, così com'è, non è sano.¹⁹² Due sono i principali problemi che, nonostante i tentativi di difesa di Bömer,¹⁹³ ne rendono difficile l'accettazione: la funzione da attribuire a *rebus*, che non appare molto convincente come dipendente da *disces* ("imparerai dai fatti"), nonché, soprattutto, la fastidiosa e ingiustificata ripetizione di *ait*, appena usato al v. 383.

¹⁹⁰ Myers 2009, p. 121 accenna qui al motivo del fallimento della retorica, che, per Brunelle 2002, è il vero fallimento di Circe-amante. Su questo tema si tornerà approfonditamente in relazione all'episodio di Pomona e Vertumno.

¹⁹¹ Tarrant 2004, p. 426. Un riassunto della questione viene dato da Bömer 1986, p. 130: addirittura vi fu chi (Merkel) volle eliminare anche il v. 384.

¹⁹² Così Myers 2009, p. 122 e Hardie 2015, pp. 419-420.

¹⁹³ Bömer 1986, p. 130. Per una critica puntuale alle sue argomentazioni, vd. Kenney 1988, p. 248.

Per quanto la soluzione rimanga oscura, bisogna sottolineare, però, che l'incertezza riguarda solo le prime parole dell'esametro, e non ne compromette affatto il senso complessivo: il nucleo *amans et laesa et femina Circe* è testimoniato concordemente da tutta la tradizione,¹⁹⁴ e non c'è motivo di sospettarne l'autenticità. Esso si inserisce benissimo, anzi, nell'*usus scribendi* ovidiano, come potrebbe essere testimoniato, ad esempio, da *Her. 2, 65*, quando Fillide dice: *sum decepta tuis et amans et femina verbis*. Se si rinunciasse al verso, invece, si sacrificerebbe una parte fondamentale della dichiarazione della dea, compromettendo tutto il delicato sistema di corrispondenze interne al testo che Ovidio è andato costruendo.

Iniziamo dal v. 384. Se la triplice ripetizione di *quid* e la posizione a metà verso di *faciat* caricano di un *pathos* acceso l'argomentazione, dividendo – almeno a livello visivo – *laesa* da *amans* e da *femina*, il v. 385 riconduce ad un unico referente, Circe, le tre unità: è proprio Circe la donna, colei che ama, colei che è ferita! Questa specificazione è tanto più importante quanto Circe manca di nominare gli attributi suoi tradizionali, ovvero quelli di dea e maga. Sicuramente ella si servirà della magia per vendicarsi, ma non è questo l'importante nella definizione del suo stato: Circe si comporterà così solo in quanto donna innamorata e ferita.

Se, come si è detto, Ovidio diminuisce in qualcosa la complessità del personaggio omerico di Circe, questa diminuzione non si esplica nell'aver reso la dea una figura totalmente negativa, dominata dalla *libido*, bensì nell'aver fatto di lei semplicemente una donna, una donna offesa in amore. Normalizzandone e spiegandone le stranezze, Ovidio ha reso Circe 'prevedibile', meno misteriosa ed enigmatica.¹⁹⁵ I vv. 384-385, e il 385 in particolare, rendono questa prevedibilità palese: per questo hanno raccolto dei giudizi negativi,¹⁹⁶ o sono stati sospettati di inautenticità. Ma vi è un aspetto che li rende più interessanti di quanto si possa credere.

È stato notato¹⁹⁷ come Circe ripeta enfaticamente il nome di Canente alla fine del v. 383, specularmente a quanto aveva fatto Pico al v. 381. A ben vedere, però, non è solo il nome di Canente ad essere ripetuto due volte in questa posizione, ma anche quello di Circe: l'alternanza tra il nome di Circe e quello di Canente, sempre a fine verso, si protrae, infatti, già dal v. 376. Si viene a formare, così, una struttura chiasmatica, in cui il nome di Canente compare nel mezzo, quello della figlia del Sole all'inizio e alla fine della scena della dichiarazione e del rifiuto: *Circen* (v. 376) – *Canentem* (v. 381) – *Canenti* (v. 383) – *Circe* (v. 385). Se si elidesse il v. 385,

¹⁹⁴ Così Bömer 1986, p. 130, che, a partire da questa giusta considerazione, vuole salvare a tutti i costi il verso *in toto*.

¹⁹⁵ In questo mi trovo d'accordo con Segal 1968, pp. 437-438.

¹⁹⁶ Vd. Galasso 2000, p. 1526, che afferma che la ripetizione della stessa "formulazione retorica ai vv. 384sg., con la sua insistenza forte su un unico punto, è sintomatica della perdita di quel delicato equilibrio tra generosità e imprevedibile malvagità che si aveva nella figura omerica".

¹⁹⁷ Vd. Myers 2009, p. 121.

invece, questo gioco di specchi incrociato tra le due figure complementari verrebbe meno.

“Non infrangerò mai i vincoli matrimoniali”, afferma Pico, e il verbo che usa è *laedere*. Circe, nel rispondergli, gli ricorda che quella *laesa*, la donna che ama, spodestata dal suo legittimo ruolo di sposa, è lei, non Canente, e che lui, da quella sostituita, non tornerà più (*neque [...] reddere Canenti*). Interpretati in questo modo, forse, i vv. 384-385 possono offrirci una lettura di Circe meno banale.

5.5 La metamorfosi di Pico e dei suoi compagni

Il dialogo tra Circe e Pico è l'inevitabile premessa dello scatenarsi della furia vendicativa della dea. Dopo l'analoga scena in cui è respinta da Glauco, non stupisce che tale furia si espliciti attraverso il ricorso alla magia:

Ov. *Met.* 14, 386-396

Tum bis ad occasus, bis se convertit ad ortus,
 ter iuvenem baculo tetigit, tria carmina dixit.
 Ille fugit, sed se solito velocius ipse
 currere miratur: pennas in corpore vidit,
 seque novam subito Latiis accedere silvis
 indignatus avem, duro fera robora rostro
 figit et iratus longis dat vulnera ramis;
 purpureum chlamydis pennae traxere colorem;
 fibula quod fuerat vestemque momorderat aurum
 pluma fit, et fulvo cervix praecingitur auro,
 nec quidquam antiquum Pico nisi nomina restat.

Rispetto al caso di Circe e Glauco, qui sorprende una novità: se, respinta da Glauco, Circe aveva scatenato i suoi terribili poteri su Scilla, ora ella sceglie di punire Pico, non Canente. In questo caso, dunque, la figlia del Sole rovescia il comportamento che aveva tenuto allorché si era vendicata del dio marino: *indignata dea est et laedere quatenus ipsum / non poterat (nec vellet amans), irascitur illi, / quae sibi praelata est* (*Met.* 14, 40-42). Il verbo *laedere* – che abbiamo appena incontrato nel nostro episodio – dimostra tutta l'impotenza di Circe, che non può¹⁹⁸ fare del male a Glauco, né, amandolo, potrebbe mai recargli un danno: alla

¹⁹⁸ Generalmente si spiega questo *non poterat* con la natura divina di Glauco: Circe non poteva fare del male ad un dio come lei. La stessa considerazione potrebbe essere avanzata ora per Pico: la dea si vendica su di lui perché Canente era immortale. In definitiva, dunque, si potrebbe affermare che Circe si vendichi sull' 'elemento umano' a sua disposizione. Sicuramente, però, un dio può trovare dei modi per vendicarsi su un altro dio, soprattutto se ci si muove nell'ambito di divinità minori come quelle dei nostri episodi, e in particolar modo le ninfe: basti pensare a Giunone che condanna Eco a ripetere solo le parole finali dei discorsi degli altri (*Met.* 3, 365-369).

dea non rimane altro, dunque, che infierire su Scilla. Come mai, allora, ella non si comporta così anche con Canente? Perché si vendica sull'amato? Nell'universo della mitologia, si tratta di un'eccezione: in presenza di un rivale, è lui, solitamente, che viene colpito. Basti pensare a Polifemo, che si scaglia su Aci ma non tocca Galatea; o alla stessa Medea, che, pur volendo punire Giasone, non lo fa direttamente su di lui, ma uccide la rivale.

La vendetta ricade sull'amato solo nel caso in cui non vi sia un terzo che gode già dei favori che si vorrebbero per sé, ovvero quando il rifiuto non abbia altra causa se non il disprezzo dell'amato stesso. Così si comporta, ad esempio, Fedra: ella denuncia Ippolito e ne desidera la rovina, ma non ha rivali nel cuore del giovane. Il responsabile di un amore non corrisposto, in sostanza, è colui che si ama solo se non ha un *partner*; se ce lo ha già, allora diventa quello il 'nemico', il 'colpevole'.

Perché, dunque, Circe infierisce su Pico e non su Canente? La risposta è facilmente deducibile da quanto si è argomentato fin qui: perché l'introduzione di Canente è venuta a modificare una situazione originale che prevedeva la coppia Pico/Circe, senza che si ponesse il problema di una rivale. Nessun motivo di gelosia aveva scatenato la metamorfosi di Pico in picchio; questa, però, è la strada intrapresa da Ovidio, che riapplica lo schema usato nei triangoli amorosi Polifemo/Aci/Galatea e Circe/Glauco/Scilla.

Di certo, però, non può sfuggire che il procedimento magico per mezzo del quale Circe trasforma Pico è piuttosto 'gentile': nessun veleno per lui, nessuna pozione. Semplicemente, dopo essersi girata due volte in direzione dell'oriente, due dell'occidente, la dea tocca tre volte¹⁹⁹ Pico con la bacchetta, pronunciando degli incantesimi. L'agire della dea sarebbe in perfetto parallelismo con quello dell'*Eneide*, se i *venena* citati in Verg. *Aen.* 7, 190 (*aurea percussum virga versumque venenis*) si intendono semplicemente come "incantesimi";²⁰⁰ in caso contrario, Ovidio avrebbe addirittura 'addolcito' il modello virgiliano.

Per spiegare questa stranezza, si è detto che le azioni della dea devono rimanere avvolte in un'aura di mistero, senza che vi sia da individuare né un senso né un procedimento sempre uguale e riconoscibile.²⁰¹ Non è necessario, dunque, che la figlia del Sole si serva sempre di tutti i mezzi magici a sua disposizione. Anzi, sembra addirittura che Ovidio si diverta a presentarceli in combinazioni diverse: torsione del corpo, canto e bacchetta, come qui; veleno e bacchetta, come in *Met.* 14, 277-278, nella trasformazione dei compagni di Ulisse, e come, in questo episodio, nella metamorfosi del seguito di Pico; veleno, canto e bacchetta, come in *Met.* 14, 299-301, nella riconversione in uomini di Macareo e compagni; veleno e

¹⁹⁹ Riguardo alla presenza costante del numero tre nei riti di magia, vd. Myers 2009, pp. 65 e 122 e Bömer 1986, pp. 25 e 131. Anche nella trasformazione di Scilla Circe *ter noviens carmen magico demurmurat ore* (*Met.* 14, 58).

²⁰⁰ Così Papaioannou 2005, pp. 118-119, sulla scorta del parallelismo con Didone in Verg. *Aen.* 1, 688, dove Venere ordina a Cupido: *occultum inspires ignem fallasque veneno*.

²⁰¹ Su questo aspetto insiste Bömer 1986, p. 131.

canto, come in *Met.* 14, 55-58, nella contaminazione delle acque in cui si immergerà Scilla. Non può sfuggire, tuttavia, che esclusivamente nella metamorfosi di Pico mancano le erbe, le famose erbe che cadono di mano a Circe quando vede l'amato.

Si può obiettare che ciò accade perché ella viene presa alla sprovvista: non ha pozioni già pronte con sé fuori dal suo palazzo e deve necessariamente farne a meno. Se tutto questo potrebbe essere vero, sta di fatto che, se Ovidio avesse voluto che Circe usasse un qualche tipo di veleno, glielo avrebbe fatto usare. Che la pozione manchi, invece, ci fa capire come, nella trasformazione di Pico, ci sia qualcosa di anomalo, uno strano riguardo.

Toccato dalla verga della dea, il giovane, spaventato, inizia a correre, ma nota, stupefatto (*miratur*),²⁰² di correre più veloce del solito: *solito velocius*. La *iunctura* è una brachiologia, che sembra quasi rendere anche sul piano testuale la velocità della scena. In accordo con quella rapidità che era stata la sua caratteristica più spiccata, Pico è trasformato in un istante e corre mentre viene trasformato, corre fino a prendere il volo: la sua è una metamorfosi di velocità (*subito*) e in velocità (*fugit, currere*). La fauna dei boschi del Lazio, nei quali fino ad un momento prima il re si era inoltrato come cacciatore, è accresciuta di una nuova specie.

Novam [...] *avem*, iperbato di eccezionale estensione, permette al poeta di creare un accostamento visivo molto efficace: quello tra *avis* e *indignatus*. Trovandosi fianco a fianco, *indignatus* anticipa una caratteristica che, propria del Pico-uomo nel momento della metamorfosi, sarà prerogativa perenne del Pico-uccello: l'ira (*iratus*). Così si spiega la furia con cui il picchio infligge violenti colpi di becco al tronco degli alberi: *duro fera robora rostro / figit*. Da più parti è stato sottolineato²⁰³ come sia inusuale che le querce vengano chiamate *fera*. Molto più appropriato sarebbe che fossero dette *dura*, e che *ferus* fosse, piuttosto, il becco. Da qui Myers e Hardie²⁰⁴ hanno ipotizzato la presenza di una doppia enallage, che si potrebbe spiegare con la volontà di fare dei *fera robora* le nuove fiere (*ferae*) su cui si avventa il cacciatore Pico; da questo punto di vista, non sarebbe casuale che *figit* ricordi *fixuros apros* del v. 343, e che con la nuova arma costituita dal suo becco il picchio infligga delle ferite alle piante (*dat vulnera*). Tuttavia, per Pico la caccia era una passione: qui, invece, egli sembra infierire sugli alberi solo per trovare sfogo alla propria rabbia. Il suo atteggiamento ostile, dunque, non pare abbia nulla a che vedere con il suo carattere precedente. Lo stesso, del resto, era già accaduto a Scilla, creatura mite e timida che, per vendicarsi di Circe, aveva colpito la flotta di Ulisse al suo passaggio per lo Stretto di Messina (*Met.* 14, 71,

²⁰² Per lo stupore come classica reazione alla metamorfosi (sia da parte di chi la sperimenta sia di chi l'assiste), vd. Rosati 1983, p. 143. Per ulteriori occorrenze, vd. Bömer 1986, p. 131.

²⁰³ Vd. Bömer 1986, p. 132 e Myers 2009, pp. 122-123.

²⁰⁴ Myers 2009, p. 123 e Hardie 2015, p. 420.

in *Circes odium sociis spoliavit Ulixen*). Sia Pico che Scilla perpetuerebbero, dunque, nella loro nuova identità, il loro odio per Circe, differenziandosi, in questo, dalla tradizione omerica,²⁰⁵ secondo la quale le creature metamorfizzate dalla dea svilupparono nei suoi confronti un atteggiamento servile e quasi adulante (così anche in *Met.* 14, 255-259).

Ancora una volta, però, non si può fare a meno di osservare che, se il nuovo aspetto di Scilla era orribile, il nuovo Pico è un volatile agile e variopinto. Già in Virgilio la descrizione della metamorfosi del re si caratterizzava per una certa grazia: *sparsitque coloribus alas* (Verg. *Aen.* 7, 191) sembra quasi suggerire l'idea di una Circe pittrice, che screzia di colori la sua tela. Ovidio si inserisce in questa linea, ampliando il modello e presentando in atto ciò che nell'*Eneide* era l'immagine statica di un'opera d'arte. Così, il nostro testo vuole precisare meglio da dove derivino, al picchio, i colori indicati genericamente da Virgilio: ecco allora che il piumaggio della nuova creatura si riveste del rosso del mantello, mentre l'oro della fibbia che teneva fissa la veste si tramuta in una striscia dello stesso colore, intorno al collo. Il risultato è la creazione di un animale dal piumaggio vivace, che non corrisponde ad alcun picchio esistente.²⁰⁶ Il dato coloristico è così importante che vengono passati sotto silenzio gli elementi più tipici di una metamorfosi in uccello, sui quali l'autore si concentra normalmente nella descrizione di trasformazioni *in avem*:²⁰⁷ la crescita del piumaggio, la mutazione delle braccia in ali, della bocca in becco *etc.* Tali particolari vengono omessi, e ciò che rimane è la velocità e la bellezza della nuova creatura, quasi Circe avesse voluto conservare, nel Pico uccello, le qualità del Pico uomo, e non deturparle. Si è già sottolineato come la *famula* inviti Macareo a considerare l'avvenenza della statua del re, e a immaginarne da lì la *forma* originaria. Nel realizzare la metamorfosi del giovane la figlia del Sole compie un'opera d'arte nella natura, e la riproduce poi in una scultura.²⁰⁸

Il resoconto della trasformazione termina con la spiegazione eziologica del nome del picchio, unica cosa rimasta al re della sua antica identità umana. Pico, dunque, ha perso coscienza ed intelletto; per questo motivo, egli non reagisce alle invocazioni dei compagni, né cerca di farsi riconoscere:

Ov. *Met.* 14, 397-402
 Interea comites, clamato saepe per agros
 nequiquam Pico nullaque in parte reperto,

²⁰⁵ Vd. Hom. *Od.* 10, 212-219.

²⁰⁶ Vd. Bömer 1986, p. 133, Myers 2009, p. 122 e Álvarez Morán/Iglesias Montiel 2009, p. 20.

²⁰⁷ Vd. la trasformazione delle Ematidi in Ov. *Met.* 5, 670-676 e quella di Acmon e compagni in Ov. *Met.* 14, 498-507.

²⁰⁸ Si richiamano ancora le considerazioni di Hardie 2002b, pp. 62ss. sulla funzione monumentale ed eternatrice dell'opera d'arte e della metamorfosi, che hanno entrambe il compito di fissare il ricordo della persona scomparsa, mantenendone alcune caratteristiche, ma riportandole in una nuova forma (pp. 81-82).

inveniunt Circen (nam iam tenuaverat auras
 passaque erat nebulas ventis ac sole recludi)
 criminibusque premunt veris regemque repositum
 vimque ferunt saevisque parant incessere telis.

La scorta del re si mette alla ricerca di Pico, chiamandolo per nome, ma a questo nome non corrisponde più alcuna persona. La futilità di questi tentativi, espressa da *nequiquam*, riecheggia il *nec quidquam* del v. 396:²⁰⁹ è inutile chiamare Pico, Pico non è più. Evidente il contrasto con Atteone, che, dopo essere stato trasformato in cervo, aveva voltato il capo ai richiami dei suoi compagni (*Ov. Met.* 3, 242-246), ma, soprattutto, con gli stessi compagni di Ulisse, che avevano mantenuto la propria antica coscienza umana.²¹⁰ Ciò è funzionale alla transitorietà della metamorfosi che si constata sia nella storia di Atteone che in quella delle vittime della magia di Circe. La persistenza del pensiero, infatti, là serviva a rendere meglio la tragicità della situazione dei personaggi,²¹¹ ma, insieme, permetteva al narratore di mantenere il *focus* del racconto su di essi: la metamorfosi non costituiva la fine della loro storia. Non è così, invece, nel caso di Pico: è normale – succede così nella maggior parte dei racconti del poema – che la metamorfosi faccia calare il sipario su di lui; meno normale, invece, è che la storia, apparentemente senza uno scopo, continui, e continui con Circe.

La narrazione, infatti, torna, a sorpresa, sulla figlia del Sole: il passaggio è ben espresso dalla struttura chiasmica dei vv. 398-399, in cui i compagni di Pico, invece che nel re, si imbattono nella dea (*Pico nullaque in parte reperto e inveniunt Circen*),²¹² che è intenta a dissipare l'aria e a permettere che le nuvole siano disperse dal sole e dal vento. Questo breve inciso non è stato tenuto in grande considerazione: al più, si è constatato semplicemente come Circe capovolga quanto aveva

²⁰⁹ L'osservazione è di Hardie 2015, p. 420.

²¹⁰ Si rimanda a Rosati 1983, pp. 110-114, dove si elencano i pochissimi casi di metamorfosi in animale nel poema (Io, Callisto, Atteone), in cui il trasformato mantiene la sua coscienza umana (vd. *mens [...] pristina mansit* di *Met.* 3, 203). In tutti questi casi, però, coloro che hanno subito la metamorfosi non sono i primi esemplari di una specie animale che con la loro trasformazione viene ad essere costituita (come accade normalmente nel poema), ma si trovano nel corpo di un animale già esistente, che fa quasi da maschera (transitoria) alla loro identità, che si mantiene intatta. Di questo problema si occupa diffusamente Frécaut 1985.

²¹¹ Nel caso di Atteone, il mantenimento dell'intelletto umano è fondamentale per rappresentare il dramma dell'afasia del personaggio, che si ritrova in un corpo da cervo ed è incapace di dare voce ai propri pensieri, ma emette solo i suoni inarticolati di un animale (vd. Schwindt 2016, pp. 72-79). Lo stesso dramma si può ritrovare nei compagni di Ulisse metamorfizzati da Circe.

²¹² Hardie 2015, p. 421 nota come la scena rappresenti un rovesciamento di *Hom. Od.* 10, 321-322, poiché non è Ulisse che viene in soccorso – e con successo – dei suoi compagni, ma sono i compagni che tentano di aiutare – invano – il loro re.

artificialmente creato ai vv. 369-370.²¹³ Tuttavia, il passo si presta a due importanti osservazioni. In primo luogo, non è la prima volta che la dea inverte un suo precedente incantesimo: basti pensare alla contro-metamorfose degli uomini di Ulisse in Hom. *Od.* 10, 391-397 e Ov. *Met.* 14, 299-305. In secondo luogo, in *tenuaverat auras* è contenuta una chiara allusione al destino di Canente:²¹⁴ la ninfa, *rarior arte canendi*, finirà per dissolversi nell'aria: *tenues liquefacta medullas / tabuit inque leves paulatim evanuit auras* (vv. 431-432). Come il marchingegno magico creato da Circe, alla fine, si rarefà e scompare, così accadrà per l'invenzione ovidiana di Canente. Non solo: questi pochi versi ci provano come la magia di Circe possa andare in tutte le direzioni, perché la dea sa sconvolgere la natura e sa riportarla alla normalità, sa annuvolare il cielo e far tornare il sereno:²¹⁵ la magia di Canente è del tutto superflua, assorbita dalla poliedricità dei poteri di Circe.

Ciononostante, si può facilmente capire perché questa azione 'benefica' della dea sulla natura sia passata inosservata. I versi che seguono, infatti, ci mostrano la Circe più sfrenata e 'stregonesca' che mai sia stata raccontata:

Ov. *Met.* 14, 403-411

Illa nocens spargit virus sucosque veneni
 et Noctem Noctisque deos Ereboque Chaoque
 convocat et longis Hecaten ululatus orat.
 Exsiluere loco (dictu mirabile) silvae,
 ingemitque solum, vicinaque palluit arbor,
 sparsaque sanguineis maduerunt pabula guttis,
 et lapides visi mugitus edere raucos
 et latrare canes et humus serpentibus atris
 squalere et tenues animae volitare silentum.

Circe dà prova delle più terrificanti magie, e senza che ce ne sia bisogno: le vittime su cui si scaglia, infatti, sono relativamente insignificanti, ed ella avrebbe potuto trasformarle senza sconvolgere la natura intorno.²¹⁶ Siamo di fronte a quella che Bömer chiama la "discordanza degli elementi":²¹⁷ il momento più importante del racconto – nonché causa della sua esistenza – è quello della metamorfosi di Pico, ma è sul paesaggio surreale che accompagna l'ininfluente trasformazione dei *comites* che si concentra la *famula*. Il suo punto di vista è probabilmente un fattore di non scarso rilievo nel capire come mai Ovidio si dilunghi tanto. Raccontando nei dettagli le prodigiose magie di Circe, ella riesce a dimostrare la potenza della

²¹³ Vd. Myers 2009, p. 123.

²¹⁴ Non concordo con Hardie 2015, p. 421, che si limita ad osservare come l'espressione sia quasi ossimorica, "dato che *tenues* è un epiteto convenzionale di *aurae*".

²¹⁵ Vd. Tupet 1976, pp. 399-400.

²¹⁶ Così anche Galasso 2000, p. 1527 e Hardie 2015, p. 421. Già Fränkel 1945, p. 223, n. 91 parla di una sorta di *anticlimax* per il lettore, che ha visto altre numerose metamorfosi portate a compimento dalla dea senza bisogno di accessori tanto spettacolari.

²¹⁷ Bömer 1986, p. 135.

sua padrona, distraendo contemporaneamente Macareo (e con lui il lettore del poema) dal dato di fatto fondamentale che emerge dalla narrazione: i mezzi magici dispiegati da Circe sono conseguenza di un suo fallimento, non di una sua vittoria.

Lo sconvolgimento della natura viene solitamente²¹⁸ descritto come il compimento della trasformazione della *dea* Circe nella *maga* Circe: se ancora si avesse avuto qualche dubbio a riguardo, la vera indole della figlia del Sole e la sua sfrenata sensualità verrebbero ora chiaramente alla luce, in una sorta di *climax* crescente di malvagità con la quale, significativamente, ella esce di scena. Il passo, in effetti, è un concentrato di 'magia nera', e di tutti gli espedienti tradizionalmente usati da streghe e fattucchiere nel mondo antico non ne manca nessuno. Si ha quasi l'impressione, anzi, che Ovidio stia costringendo Circe ad un *tour de force*, terminato il quale ben poco rimane dell'originario personaggio omerico.

In primo luogo, la figlia del Sole ritorna ai suoi filtri, che ella diffonde nell'ambiente circostante come aveva già fatto quando aveva inquinato le acque in cui si era bagnata Scilla (*Met.* 14, 55-57). In quel caso, però, il lettore aveva potuto seguire la dea nella preparazione del veleno (*Met.* 14, 43-44); qui, invece, i malefici succhi compaiono all'improvviso. Ciò ci conferma che Circe non aveva usato pozioni con Pico non perché non le avesse, ma perché con lui non le aveva volute usare. Parola chiave, da questo punto di vista, è *nocens*: con i compagni del re la dea non ha alcun riguardo, e sfoga su di loro quell'ira cieca che sull'amato, nonostante le dichiarazioni, non era riuscita a riversare fino in fondo. È come se la vendetta di Circe imperversasse in ritardo e obliquamente, sull'oggetto sbagliato.

In secondo luogo, ella invoca le divinità infernali, atto che conferisce alla scena un *pathos* sproporzionato sia al momento sia allo *status* di Circe. Ella, infatti, è la figlia del Sole, e nessun dio ne chiama altri in aiuto quando è in azione, perché non ne ha bisogno. Qui, però, è 'necessario' creare un'atmosfera cupa, surreale, che faccia dimenticare la grazia leggera con cui Circe aveva trasformato Pico: questa sì che è la dimostrazione di cosa sia capace di fare una donna innamorata e ferita (*amans et laesa et femina*)!

Dal punto di vista testuale, sono state ritrovate riprese incrociate al testo virgiliano, dalla scena in cui la maga massila, consultata da Didone, prega l'Erebo, la Notte ed Ecate (*Aen.* 4, 510-511), a quella in cui la Sibilla invoca tali divinità all'ingresso dell'Averno (*Aen.* 6, 247). A ciò si potrebbe aggiungere anche Medea che si rivolge alla Notte e a Ecate in *Met.* 7, 192 e 194. In pochi versi, dunque, sono contenuti rimandi a testi in cui divinità infernali vengono chiamate in aiuto in situazioni molto diverse, ma sempre cruciali: ancora una volta, non si può che constatare la futilità di una simile invocazione, nel nostro episodio, a questo punto della narrazione.

²¹⁸ Vd. Galasso 2000, p. 1527, Segal 1968, p. 438 e 2002, p. 24, Simon 2011, p. 126.

Quanto agli ululati, spesso associati ad Ecate²¹⁹ e ai rituali di stregoneria,²²⁰ si può osservare che, in Verg. *Aen.* 7, 18, Enea e compagni sentono ululare i lupi tenuti in cattività dalla dea (*magnorum ululare luporum*). In contrasto con l'immagine omerica di Circe, di così misterioso *charme*, ella si è trasformata in una figura demoniaca, e riproduce in se stessa il medesimo slittamento verso il brutale e il violento che Virgilio ha applicato ai prigionieri della dea. La stessa immagine è ripresa poco dopo, nel latrato dei cani infernali, che ricorda quello dei musi canini con cui Circe aveva deturpato il ventre di Scilla (*Met.* 14, 60-61, *sua foedari latrantibus inguina nostri / adspicit*): anche in quel caso si era avuta un'anticipazione della 'deriva stregonesca' a cui sarebbe andato incontro il personaggio.

Terminata l'invocazione agli dèi e la contaminazione del bosco laziale – nel quale, lo si ricorda, Circe era una straniera – viene descritta la devastante reazione della natura circostante: gli alberi quasi schizzano dalle loro sedi, geme il suolo, impallidisce la vegetazione, i pascoli sudano gocce di sangue; muggiscono le pietre, latrano cani, brulica di serpenti la terra e si aggirano anime leggere. Difficilmente si potrebbe immaginare un concentrato più completo degli accadimenti prodigiosi che, tradizionalmente, erano capaci di scatenare Medea o Dipsas, la maga massila o Canidia.

La tendenza ad affiancare la nostra scena ai numerosi passi in cui queste figure compaiono in azione induce a credere che sia Circe colei che produce direttamente un tale sconvolgimento dell'ordine naturale, analogamente a quanto aveva fatto prima, in portata assai più limitata, per isolare Pico dai suoi compagni. Una rilettura più attenta del testo, invece, induce a credere che sia la natura che, di fronte alla potenza e all'ira di Circe, risponde empaticamente ai sentimenti nutriti da lei, facendosi specchio del suo animo.

Potrebbe sembrare una sottigliezza chiedersi se Circe abbia voluto esplicitamente o meno modificare così la natura circostante, e se questa, di contro, sia stata comandata o abbia risposto spontaneamente all'orrore con l'orrore: a conti fatti, si può obiettare, è sempre la magia di Circe la responsabile della metamorfosi del paesaggio. Tuttavia, la stessa domanda si ripropone, a ben vedere, anche per la magia di Orfeo: il suo canto vuole indurre animali, piante e sassi a seguirlo, o li seduce in modo inconsapevole? Produce un miracolo sulla natura (di per se stessa inerte), o un miracolo della natura (che risponde a chi la sa sollecitare)?

In un poema come le *Metamorfosi*, dove piante, animali e pietre hanno quasi tutti alle spalle una 'storia umana', si sarebbe indotti a credere che la natura venga vista come un organismo sensibile e senziente, di per sé vivo. Accogliendo questa

²¹⁹ Nonché ad una sessualità selvaggia, propria di una meretrice: ciò ha rafforzato l'immagine negativa di Circe quale donna libidinosa, *lena* di se stessa (si rimanda per questo argomento a Myers 1996; l'affinità tra Circe, Medea e le *lenae* della poesia elegiaca, dotate di poteri magici, viene affrontato, in particolare, a pp. 6-10).

²²⁰ Vd. Theocr. 2, 35 (ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὀρούονται, "le cagne latrano per la città"), Verg. *Aen.* 4, 609 (*nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes*) e 6, 257 (*visaeque canes ululare per umbram*), Ov. *Met.* 7, 190-191 (*ternisque ululatus ora / solvit*).

ipotesi, si potrebbe sostenere che questi versi raccontino la reazione spaventata ed inorridita di foreste e campi all'incontrollabile ira della figlia del Sole, che si rivela capace, come Canente, di entrare in contatto con la natura e di trascinarla a sé. Non è Circe, dunque, che modifica la natura: è la natura che risponde, a suo modo, a Circe.

Non è un caso, del resto, che gli eventi descritti non si ritrovino esclusivamente nei cataloghi delle magie compiute da streghe e fattucchiere. I sintomi di sofferenza e terrore di cui è affetto il paesaggio ricordano quegli accadimenti miracolosi che annunciano l'avvicinarsi di una terribile sciagura, e che sembrano rendere la partecipazione emotiva con cui il mondo della natura si prepara alla catastrofe. Un simile orizzonte di riferimento sembra segnalato lessicalmente dalla presenza del verbo *videor*, ricorrente nelle descrizioni dei prodigi.²²¹ Basti pensare, ad esempio, ai prodigi funesti che annunciano la morte di Cesare, che così sono descritti nelle *Metamorfosi* (e già sul modello di Verg. *Georg.* 1, 351-514):

Ov. *Met.* 15, 787-798

Saepe faces visae mediis ardere sub astris,
 saepe inter nimbos guttae cecidere cruentae;
 caerulus et vultum ferrugine Lucifer atra
 sparsus erat, sparsi lunares sanguine currus;
 tristia mille locis Stygius dedit omina bubo,
 mille locis lacrimavit ebur, cantusque feruntur
 auditi sanctis et verba minantia lucis.
 Victima nulla litat, magnosque instare tumultus
 fibra monet, caesumque caput reperitur in extis,
 inque foro circumque domos et templa deorum
 nocturnos ululasse canes umbrasque silentum
 erravisse ferunt motamque tremoribus urbem.

Anche questo testo, come il nostro, si conclude con l'inquietante aleggiare delle anime dei morti, la cui presenza, nel *pathos* barocco a cui si abbandona Ovidio, ha l'unico scopo di rendere ancora più infernale la scena, sul modello virgiliano dell'approssimarsi all'Ade di Enea e della Sibilla (Verg. *Aen.* 6, 290-294).

Dopo un simile pannello infernale, l'unico modo per tornare alla narrazione è di descrivere la reazione dei compagni di Pico, che, sopraffatti dalla paura, vengono subitaneamente trasformati dalla dea:

²²¹ Mi sembra da respingere, invece, la tesi di quanti credono (Tupet 1976, pp. 400-401 e Nagle 1988, p. 88) che lo scenario apocalittico descritto non sia reale, ma consti di una serie di allucinazioni visive indotte da Circe nella mente dei compagni di Pico. Una simile interpretazione pare essere frutto di una sensibilità forse un po' troppo moderna: nell'introdurre la visione del fantasma del cinghiale, infatti, il testo ovidiano, poco prima, era stato esplicito, e già quella si trattava di un'innovazione nell'usuale procedere magico di Circe, normalmente sempre molto 'concreto'.

Ov. *Met.* 14, 412-415
 Attonitum monstris vulgus pavet; illa paventum
 ora venenata tetigit mirantia virga.
 Cuius ab attactu variarum monstra ferarum
 in iuvenes veniunt: nulli sua mansit imago.

Considerato isolatamente, questo passo ci restituisce la più omerica delle Circe, e ce la descrive all'azione con i più omerici dei suoi espedienti: filtri e bacchetta. A Pico era stata riservata solo la *virga*, al suo seguito una *virga* che, seppure avvelenata, agisce con rapidità e precisione. Ovidio si riappropria all'improvviso di uno stile conciso: *attactu* varia il *tetigit* di poco prima, e sintetizza in modo estremo il momento della trasformazione in quanto tale; la presenza dei veleni, poi, si intuisce dal solo *venenata*. Il tutto avviene e si conclude con grazia, quasi con freddezza: l'inizio e la fine dell'episodio metamorfico si riallacciano, isolando nella sua ingombrante presenza la scena infernale che sta nel mezzo.

Immaginandosi lo svolgimento logico dei fatti, si potrebbe argomentare che, poiché i compagni di Pico erano armati e pronti ad attaccarla, Circe doveva renderli inoffensivi per sfuggire al loro tranello, e perciò reagisce nel modo che si è visto. Un simile dispiegamento di mezzi, però, non era certo necessario: ma dove sarebbe andata a finire la dimostrazione della *potentia* di Circe?

L'intermezzo 'apocalittico' serve a sviare l'attenzione del lettore, per presentargli la vendetta di Circe – quella vendetta che si era manifestata in modo così attenuato con Pico – e farla passare per 'normale', perché, in fondo, anche nel poema omerico la dea trasforma meccanicamente uomini innocenti. Così, dopo un crescendo di prodigi straordinari che, oltre ai compagni di Pico, lascia attoniti e frastornati anche i lettori, ci si ritrova con la rassicurante certezza di una Circe malvagia che trasforma dei giovani in *variarum monstra ferarum*. In *Met.* 14, 10, descrivendo la reggia della figlia del Sole come *variarum plena ferarum*, si era avuta la prima menzione delle bestie tenute in cattività dalla dea; questa è l'ultima, e viene espressa con le stesse, identiche parole:²²² cala il sipario su Circe così come era salito, e lo strano caso di Pico, adorato in un tempietto e trasformato in un animale agile e variopinto, è già dimenticato.

5.6 Il dolore e la dissoluzione di Canente

Senza curarsi più del destino di Circe, la narrazione torna ad occuparsi di Canente, che, per tutto il tempo, non si è mossa dalla sua reggia:

Ov. *Met.* 14, 416-422
 Sparserat occiduus Tartessia litora Phoebus,
 et frustra coniunx oculis animoque Canentis

²²² Così Hardie 2015, p. 422.

expectatus erat: famuli populusque per omnes
 discurrunt silvas atque obvia lumina portant.
 Nec satis est nymphae flere et lacerare capillos
 et dare plangorem (facit haec tamen omnia); seque
 proripit ac Latios errat vesana per agros.

I due personaggi sembrano darsi il cambio: appena esce di scena Circe, ricompare Canente, come se, a teatro, un unico attore interpretasse due ruoli che, di necessità, non possono interagire durante lo spettacolo.

Il periodo inizia con un'indicazione temporale precisa, espressa tramite un linguaggio solenne e il riuso di moduli epici. Il poeta non si accontenta di dire che il Sole stava tramontando, ma lo chiama, in modo altisonante, *occiduus* [...] *Phoebus*, e specifica, con un dettaglio erudito, che i suoi ultimi raggi sono per le terre bagnate dal Tartesso. *Iunctura* epica, inoltre, è *spargere [lumine] litora*, che Ovidio non manca di variare. Se di solito, infatti, è l'Aurora che sparge di luce le terre che si trovano ad oriente, qui l'espressione è adottata per il fenomeno opposto, quello del calar del Sole. La mancanza di *lumine* a completare il senso del verbo, dunque, è intenzionale, perché suggerisce l'idea del tramonto, quando la luce, a poco a poco, viene meno.²²³ Tra le varie occorrenze dell'espressione, significativa è quella che si incontra nell'*Eneide*, allorché, alle prime luci dell'alba, Didone si accorge che la flotta troiana è salpata:

Verg. *Aen.* 4, 584-591
 Et iam prima novo spargebat lumine terras
 Tithoni croceum linquens Aurora cubile.
 Regina e speculis ut primam albescere lucem
 vidit et aequatis classem procedere velis,
 litoraue et vacuos sensit sine remige portus,
 terque quaterque manu pectus percussa decorum
 flaventisque abscissa comas "Pro Iuppiter! Ibit
 hic", ait, "et nostris inluserit advena regnis?"

La regina osserva la flotta allontanarsi, e, realizzato l'abbandono, si percuote il petto e si strappa i capelli, come Canente. Alla sposa di Pico, però, non è concesso neanche il vedere, il sapere che cosa è successo: caso raro se non unico nelle *Metamorfosi*, ella ci viene rappresentata mentre piange non una morte, né un abbandono, ma una scomparsa. Di fatto, Canente non verrà mai a sapere che cosa è successo al consorte: rispetto a Didone, le manca quella nitida consapevolezza dei fatti che alla regina cartaginese era venuta insieme con la luce del giorno.

Di conseguenza, non pare casuale che una formula epica riferita all'Aurora venga modificata ed applicata al Sole, e che la scena sia spostata 'dalla mattina

²²³ Così Bömer 1986, p. 139.

alla sera'. Più volte si è avuto modo di segnalare, all'interno dell'episodio, la presenza di metafore relative alla luce, particolarmente appropriate per descrivere gli amori 'abbaglianti' della figlia del Sole: si ricordi quanto si è argomentato in relazione ai vv. 372-373 (*per, o, tua lumina, [...] / quae mea ceperunt*). Accecanti sono gli amori di Circe, che si vede costretta ad oscurare lo sfavillio di suo padre per isolare Pico e raggiungerlo inosservata; qui, invece, occiduo è il Sole, calante la luce del giorno, che, anzi, manca già, sia nel verso, dove Ovidio appositamente la omette, sia nella realtà del racconto. Canente fruga con gli occhi alla ricerca del marito, ma invano, ché quello non tornerà e presto sarà notte, e lei neanche saprà che gli è successo. Cala la tenebra sul mondo e nel cuore di Canente, sulla fortuna luminosa e sulla storia del suo fragile amore: verrebbe quasi da commentare, con Catullo, *fulsere quondam candidi tibi soles* (Catull. 8, 3).

Che la condanna di Canente sia quella di non venire mai a sapere la verità (che è diverso dal tipico motivo ovidiano del non sapere la verità perché ingannati), è confermato anche da un parallelismo interno al poema, suggerito dall'espressione *oculis animoque*. La *iunctura* ricorre identica in *Met.* 4, 129, allorché Tisbe, uscita dal suo nascondiglio, cerca l'agonizzante Piramo (*oculis animoque requirit*). Si tratta di una efficace sillessi, che, come è stato ben notato, consente, con la sua "logica doppia [...], non solo di descrivere il gesto, ma anche di esprimere l'ansia della ricerca".²²⁴ Questa ricerca, si sa, avrà ben presto fine, perché la giovane scopre quasi subito il corpo dell'amato:

Ov. *Met.* 4, 137-141
 Sed postquam remorata suos cognovit amores,
 percutit indignos claro plangore lacertos
 et laniata comas amplexaque corpus amatum
 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori
 miscuit et gelidis in vultibus oscula figens

Riconosciuto Piramo, Tisbe, lei sì, può abbandonarsi a manifestazioni di dolore: si percuote il petto, si strappa i capelli dalla disperazione, piange, ma può almeno avvicinarsi all'amato, abbracciarlo, baciarlo. Quello, dall'altra parte, non può reagire, e Tisbe si ritrova a 'conficcare' baci su un volto freddo (*oscula figens*), ma almeno saprà, almeno sarà guardata da lui prima che egli muoia;²²⁵ la consapevolezza della tragedia avvenuta la porterà a togliersi la vita, a sua volta. A Canente, invece, tutto questo è negato, e così anche a Pico: mentre questi ferisce col suo becco le piante, da solo, quella, da sola, si macera nel dubbio, cercando con gli occhi quelli di Pico. La reciprocità dello sguardo d'amore, nel nome del quale Circe aveva iniziato la sua preghiera, diventa, anche per Canente, impossibile. La

²²⁴ Rosati in Barchiesi/Rosati 2007, p. 167.

²²⁵ *Met.* 4, 145-146, *ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa*. Su questi versi si avrà occasione di tornare commentando l'episodio della morte di Ifi.

ninfa aspetta invano (*frustra*) il ritorno di Pico, come Circe invano (v. 382, *frustra*) ne aveva chiesto l'amore.

In mancanza della celebrazione di un 'funerale di Stato' – quale si avrà, invece, nell'episodio di Numa ed Egeria – la partecipazione del popolo alle sventure della casata regnante si esprime attraverso l'amplificazione corale dello stato d'animo d'ansiosa e inquieta ricerca proprio di Canente. Così, se ella cerca lo sposo con gli occhi, e poi si mette a cercarlo di persona, i *famuli* e il popolo organizzano delle spedizioni per trovare il re, così come avevano già fatto i compagni di Pico, e sempre invano (*nequiquam*). Da notare che, per aiutarsi nell'impresa notturna, quelli si fanno strada con delle torce, chiamate, non a caso, *lumina*: ma il Sole è ormai tramontato e non vi è alcuna speranza di 'gettare luce' sulla vicenda. Sembra quasi che da scene come questa l'Ariosto si sia lasciato ispirare per architettare gli inseguimenti a catena di cui è pieno l'*Orlando furioso*. In questo caso, tutti non fanno altro che cercare Pico, riproducendo senza saperlo lo stesso destino che era stata causa della sua rovina: vagare in un bosco rincorrendo una vana speranza (*spemque sequens vanam silvam pedes errat in alta*).

Da ultima, ad addentrarsi nel bosco (di nuovo *errat*), è proprio la giovane sposa di Pico. Non le sono sufficienti, dice Ovidio, le tipiche esternazioni di dolore con cui si sfoga una donna che affronta un lutto, o un abbandono. Pur non potendo fare a meno di struggersi, Canente ha bisogno di risposte, e si getta all'inseguimento (*se proripit*),²²⁶ lasciando l'ambiente protetto del suo palazzo.

Ancora una volta, le analogie con Circe²²⁷ sono spiazzanti: entrambe escono dalla dimensione domestica a loro abituale e si immergono nel di per sé pacifico paesaggio laziale (si noti *per Latinos [...] agros*, spezzato dall'inserzione di *vesana*), spinte dall'amore per uno stesso uomo, che le rende pazze. *Vesana*: così è descritta Canente. È un aggettivo molto forte, mai usato nel poema, che si ritrova per ben due volte nell'elegia degli *Amores* in cui Ovidio si rimprovera di aver colpito Corinna: pazza è stata la sua mano (*Am. 1, 7, 4, flet mea vaesana laesa puella manu*), pazza la sua violenza (*Am. 1, 7, 25, in mea vaesanas habui dispensidia vires*). Non a caso, anche in Catullo e in Propertio *vesanus* è attribuito della passione incontrollabile.²²⁸

²²⁶ Riportando le occorrenze di *proripere*, Bömer 1986, p. 140 nota come l'uso riflessivo del verbo si incontri solo qui in Ovidio. Potrebbe essere un modo per rendere meglio l'idea di una Canente che si slancia d'impulso fuori dalla reggia.

²²⁷ Ma anche con Didone accecata dall'amore. Si pensi a Verg. *Aen. 4, 68-69*, dove la regina vaga come impazzita per la città: *uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens*.

²²⁸ Vd. Catull. 7, 9-12 (*tam te basia multa basiare / vesano satis et super Catullost, / quae nec pernumerare curiosi / possint nec mala fascinare lingua*), Catull. 100, 5-7 (*cui fa-veam potius? Caeli, tibi: nam tua nobis / perspectast igni tum unica amicitia, cum ve-sana meas torreret flamma medullas*), Prop. 2, 15, 29-30 (*errat, qui finem vesani quae-rit amoris: / verus amor nullum novit habere modum*).

Canente, dunque, non è solo la docile sposa di Pico: è letteralmente pazza d'amore per lui, e in questa pazzia mostra la profondità del suo amore. Non c'è bisogno di dire quanto una simile passione assottigli l'opposizione tra una Canente 'apolli-nea' e una Circe 'dionisiaca' fino a renderla una mera, e comoda, convenzione.²²⁹

Il vagabondaggio di Canente dura per giorni, finché ella, spossata, non sopraggiunge alle rive del Tevere:

Ov. *Met.* 14, 423-434

Sex illam noctes, totidem redeuntia solis
lumina viderunt inopem somnique cibique
per iuga, per valles, qua fors ducebat, euntem;
ultimus adspexit Thybris luctuque viaque
fessam et iam longa ponentem corpora ripa.
Illic cum lacrimis ipso modulata dolore²³⁰
verba sono tenui maerens fundebat, ut olim
carmina iam moriens canit exequialia cycnus;
luctibus extremum tenues liquefacta medullas
tabuit inque leves paulatim evanuit auras.
Fama tamen signata loco est, quem rite Canentem
nomine de nymphae veteres dixere Camenae".

Nel suo complesso, il passo è stato accostato²³¹ all'episodio delle *Georgiche* in cui Orfeo, disperato per aver fallito nell'impresa di salvare Euridice, vagabonda senza meta e, infine, si rifugia in un antro, da dove emette tristi canti:

Verg. *Georg.* 4, 507-515

Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
flesse sibi, et gelidis haec evoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus:
qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat, et maestis late loca questibus implet.

²²⁹ Solo Papaioannou 2005, p. 137 nota che la rappresentazione di Canente che erra pazza di dolore come una Baccante porta la ninfa ad assomigliare moltissimo a Circe: "Canens, in short, is Circe's double, a femina who once *laesa* becomes *furens*". Questa considerazione, di per sé vicinissima alla presente interpretazione del personaggio, non porta Papaioannou a postulare l'identità di Circe e Canente: Canente rimane l'ideale di sposa a cui aspirerebbe Circe (e Didone).

²³⁰ Mi distacco qui, come verrà argomentato nelle pagine seguenti, dalla lezione testuale scelta da Tarrant 2004, p. 427.

²³¹ Vd. Segal 2002, pp. 27-28 e Hardie 2015, p. 423.

In particolare, *sex illam noctes* riandrebbe a *septem illum totos perhibent ex ordine mensis*, mentre il paragone con l'usignolo sarebbe variato attraverso quello del cigno. In entrambi i passi, poi, viene ripetuto *maerens*, che ben si accorda sia allo stato d'animo dei personaggi sia alla melodia triste del canto del cigno e dell'usignolo, immagini del canto poetico.²³² Tutto ciò ha rafforzato ulteriormente l'opinione diffusa di una Canente quale 'Orfeo al femminile':²³³ la sua figura sarebbe il simbolo della Musa italica, come emerge dalla menzione delle Camene quale ultima parola dell'episodio.

Tuttavia, vi è un dato che non si ritrova nella raffigurazione del dolore di Canente: la natura non partecipa alla sua sofferenza né alcuno prova a consolarla. La condivisione simpatetica della tristezza di Orfeo da parte di animali, piante o ninfe dei dintorni, che si è appena visto essere costante in Virgilio, si ritrovava anche nella scena in cui lo stesso Ovidio aveva rappresentato la morte del cantore:

Ov. *Met.* 11, 44-53

Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,
te rigidi silices, te carmina saepe secutae
fleverunt silvae, positis te frondibus arbor
tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt
increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo
naides et dryades passosque habuere capillos.
Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque
excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis, respondent flebile ripae.

Ma non ci si deve limitare a Orfeo per constatare la differenza con lo strazio solitario di Canente. Come si avrà modo di analizzare in seguito, anche Egeria, rifugiata nel bosco di Aricia in seguito alla morte di Numa, impedisce i riti di Diana con i suoi gemiti di dolore, attirando l'attenzione delle ninfe del luogo e di Ippolito (Ov. *Met.* 15, 487-493).

Per quanto riguarda Canente, invece, il paesaggio circostante assiste con indifferenza al suo strazio, a partire dal cielo fino ad arrivare al Tevere. Il Sole sorge e tramonta per ben sei volte senza curarsi di lei: ma non era l'astro che vedeva tutto? E di certo non gli sfugge quello che sta succedendo: non è un caso, infatti, che i giorni vengano chiamati *lumina*, termine-chiave che rimanda a Circe e al suo in-

²³² Vd. ad es., Hor. *Carm.* 2, 20, 10 (*album mutor in alitem*). In Ovidio, la si ritrova anche in *Fast.* 2, 109-110 per Arione e in *Trist.* 5, 1, 11-14 per se stesso. Per un'analisi dettagliata del valore elegiaco del canto del cigno in riferimento a Canente, vd. Hardie A. 2010, pp. 40-44; per i cigni e la poesia ovidiana, vd. Hinds 1987a, pp. 44-48 e Keith 1992, pp. 137-146. Infine, per le connessioni tra la figura del cigno e quelle di Orfeo e di Apollo nella mitologia greco-romana, vd. Ahl 1982.

²³³ Vd. Leach 1974, pp. 127-128 e Papaioannou 2005, pp. 132-137.

namoramento per Pico, ma anche all'ansiosa ricerca della ninfa. Similmente il Tevere guarda, *adspexit*, ma non interviene: viene solo menzionato, spettatore muto e ultimo testimone dell'esistenza della ninfa. Eppure Canente era capace di trattenere il corso dei fiumi, eppure essi si erano ingrossati per le lacrime alla morte di Orfeo! Dove è finita l'immensa empatia della sposa di Pico con il mondo delle foreste, la sua capacità trascinate, ammaliatrice? Sembra che nessuno la noti, come se già non esistesse più: pare lecito chiedersi se fosse mai esistita.

Dal punto di vista lessicale e sintattico, il passo si caratterizza per le sue *iuncturae* ardite, in particolar modo le sillessi: Canente viene descritta prima *inopem somnique cibique*, e poi *luctuque viaque / fessam*. Queste scelte stilistiche vogliono sottolineare il tracciato irregolare seguito dalla ninfa, che erra a caso *per iuga e per valles*, e che, infine, si lascia cadere in un punto imprecisato delle rive del Tevere. Numerevoli parallelismi, oltre a quelli già citati, potrebbero essere menzionati: basti pensare a Cerere che, alla ricerca di Proserpina, *non udis veniens Aurora capillis / cessantem vidit, non Hesperus* (*Met.* 5, 440-441) e che *natam / solis ab occasu solis quaerebat ad ortus* (*Met.* 5, 444-445), o alla peregrinazione di Io:

Ov. *Met.* 1, 728-733

Ultimus immenso restabas, Nile, labori;
quem simulac tetigit, positisque in margine ripae
procubuit genibus resupinoque ardua collo,
quos potuit solos, tollens ad sidera vultus
et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu
cum Iove visa queri finemque orare malorum.

Anche Io, già trasformata in vacca, vaga senza meta fino ad abbandonarsi sfinita sulle rive di un fiume, il Nilo, che assiste indifferente ai suoi lamenti.²³⁴ Il suo viaggio, però, come quello di Cerere, avrà esito positivo: se Io andrà incontro ad una nuova metamorfosi riparatrice, in costellazione, la dea delle messi apprenderà finalmente dov'è sua figlia. Entrambe, in sostanza, troveranno una spiegazione al loro dolore. Lo strazio di Canente, invece, continua ad essere solitario e senza esito, e questo ci porta ad assimilare il suo caso a quelli di amanti rifiutati come Narciso o Clizia. Astenersi dal sonno e dal cibo, infatti, sono i classici sintomi dello struggimento per un amore infelice, come si legge di Narciso in *Met.* 3, 437-438 (*non illum Cereris, non illum cura quietis / abstrahere inde potest*) o di Clizia in *Met.* 4, 262-263 (*perque novem luces expers undaeque cibique / rore mero lacrimisque suis ieiunia pavit*).

Continua, dunque, la chiave di lettura che già si è proposta per i versi precedenti: il crescendo delle pene di Canente può intendersi secondo due filtri interpretativi diversi, entrambi validi perché, di fatto, coesistenti. La ninfa, cioè, si tortura sia perché ha perso il marito, sia perché è un'amante abbandonata: per quello

²³⁴ Sul parallelismo insistono Myers 2009, p. 126 e Hardie 2015, p. 424.

che ne sa lei, Pico potrebbe essere morto così come fuggito, e il motivo della perdita non le è né le sarà mai chiaro. Ben differente sarà il pianto di Egeria, che saprà perché piange, e non avrà mai il dubbio di essere stata lasciata.

Un'ultima osservazione merita una piccola questione testuale, che potrebbe rivelarsi piuttosto importante per l'interpretazione da dare a questi versi. Si tratta della scelta, al v. 427, tra le due varianti *longa ripa* o *gelida ripa*, che sono state entrambe difese con buone argomentazioni e che, di per sé, sono ugualmente plausibili.²³⁵ Un elemento potrebbe, però, far pendere la bilancia a favore di *longa*, ovvero la già citata indifferenza del Tevere. L'aggettivo, infatti, ci fa intuire che, dopo aver girovagato a caso, la ninfa si era imbattuta in un ostacolo: il corso del fiume. A quel punto, aveva cercato invano un guado, e per questo si era messa a costeggiare la riva, che le era dovuta sembrare molto lunga. Durante tutto questo tempo, il Tevere, per l'appunto, non si lascia commuovere. Assai diverso era stato il suo comportamento con Ilia, che il fiume aveva salvato insieme con i figli Romolo e Remo dopo che la donna era stata buttata nelle sue acque da Amulio.²³⁶ Il lettore ovidiano, abituato alla sollecitudine del Tevere nei confronti dei futuri fondatori della città di Roma, doveva, dunque, essere molto sorpreso che esso lasciasse morire di dolore nientemeno che la consorte di un re, e che non si adoperasse per permetterle di farsi oltrepassare.

Proprio questo è il punto che merita attenzione: il Tevere segnava il confine del Lazio con l'Etruria. È come se a Canente, a differenza che a Circe, non fosse data la possibilità di uscire dai territori che le sono familiari: ella appartiene unicamente al Lazio, per svolgere questo ruolo di 'indigena' è stata creata. Alla ninfa, conseguentemente, non è permesso avere vite alternative, né disporre di un futuro suo, autonomo sia da quello del marito che da quello di Circe, di cui ella è doppio. Per questo il Tevere non le porge alcun aiuto, lasciandola a piangere da sola.

²³⁵ In disaccordo con Anderson 1985, p. 343, che stampa *in gelida [...] ripa*, Tarrant 2004, p. 427 sceglie *in longa [...] ripa*, di tradizione decisamente minoritaria. Ritornando alla lezione di Anderson, Hardie 2015, p. 423 si avvale dei due paralleli virgiliani che abbiamo appena avuto modo di citare, in cui troviamo *gelidis [...] sub antris* (Verg. *Georg.* 4, 509) e *gelidi [...] saxa Lycaei* (Verg. *Ecl.* 10, 15) per accreditare *gelida*. Anche Myers 2009, p. 127 sembra propendere per questa lezione, pur precisando che *longa* non sarebbe una banalizzazione del testo, perché focalizzerebbe la lunghezza dell'errare di Canente. Bömer 1986, pp. 141-142, invece, sostenendo *longa*, afferma che l'attributo vuole indicare il lungo serpeggiare del Tevere a sud di Roma, e propone un parallelismo per contrasto con *Fast.* 3, 13-16, in cui Rea Silvia, stanca, raggiunge le rive del Tevere. Lì, mentre dorme, Marte la prenderà, e avverrà il concepimento di Romolo e Remo.

²³⁶ La storia ci viene raccontata da Porph. *ad Hor.* Carm. 1, 2, 17, Serv. *ad Aen.* 1, 273, Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1, 78. Pare che la vicenda fosse stata narrata da Ennio, e viene accennata anche da Ovidio in *Fast.* 3, 49-52. Una trattazione recente delle leggende che riguardano il Tevere e il suo ruolo di soccorritore nei confronti di Ilia e di Romolo e Remo si trova in Fantham 2009, pp. 69-75.

Il pianto è il denominatore comune dei vv. 428-430, e offre un'innegabile patina elegiaca – nel senso originario del termine, quale canto di sofferenza –²³⁷ all'intera scena. Un accumulo di termini legati alla sfera del lamento e del dolore si accompagna ad una disposizione non usuale delle parole, che si sarebbe tentati di definire, per rimanere in tema, 'a singhiozzo'; esse sono legate tra loro da una serie di liquide²³⁸ che ben suggeriscono sia l'idea del pianto sia la vicinanza del fiume presso il quale la ninfa si scioglierà in lacrime prima di dissolversi.

Al v. 428 si pone un'ulteriore questione testuale. La lezione preferita da Tarrant²³⁹ è *ipsos modulata dolores*, attestata da un gruppo di manoscritti più tardi, mentre Anderson²⁴⁰ riporta *ipso modulata dolore*. Se si accetta la prima variante testuale, si aprono due possibilità interpretative. La prima, sostenuta da Myers, è che *modulata* sia riferito a Canente: così si rafforzerebbe il parallelismo con il v. 341 (*quae [...] modulatur carmina*). La seconda, invece, è che *modulata* sia riferito a *verba* del v. 429: non sarebbe la ninfa, quindi, a modulare i propri dolori, ma le sue parole. Se si accetta la seconda variante testuale, invece, un'unica interpretazione è possibile: *modulata* non può che essere participio attributivo di *verba*, ma acquista un significato passivo, che, pur piuttosto raro, trova, tuttavia, alcune attestazioni.²⁴¹ Quest'ultima versione sembra la più plausibile. Solo in questo modo risulta motivata la presenza di *ipse*, che conferisce alla scena una sfumatura struggente: un conto è cantare i propri dolori, un altro è cantare parole scandite dal ritmo del dolore stesso. Pur perdendo il parallelismo con il v. 341, *ipso modulata dolore* pare, quindi, *difficilior*,²⁴² e ci fa capire come sia la sofferenza di Canente quella che la induce a cantare, e non l'esercizio del suo passatempo prediletto.

Man mano che si procede, il lessico della sofferenza si trasforma in un lessico di morte, il canto di sofferenza in un canto di morte: il mutamento è reso esplicito nel passaggio semantico da *maerens* a *moriens*, in paronomasia, e da *sono tenui e modulata dolore / verba* a *carmina [...] exequialia*. Nel momento della fine, Canente *carmina canit*: soggetto, oggetto e predicato della frase vengono a coincidere, e la ninfa si ritrova a riprodurre, specularmente, le azioni della rivale (si ricordi il *cantato [...] carmine* del v. 369).

La descrizione della metamorfosi si esaurisce nel giro di due versi, nei quali Ovidio si dimostra molto abile nel presentare un processo in cui stato d'animo e

²³⁷ Vd. Maltby 1991, pp. 201-202.

²³⁸ Così Fantazzi 1976, p. 287 e Bömer 1986, p. 142.

²³⁹ Tarrant 2004, p. 427. La sua scelta sembra essere condivisa da Myers 2009, p. 127.

²⁴⁰ Anderson 1985, p. 343. Per questa lezione propendono Bömer 1986, p. 142, Galasso 2000, pp. 652 e 1527, Hardie 2015, p. 424.

²⁴¹ Vd. Bömer 1986, p. 142, che cita Hor. *Carm.* 1, 32, 5: [scil. *barbite*] *Lesbio primum modulate civi*.

²⁴² Simili considerazioni si potrebbero portare a favore di *luctibus extremum*, quasi unanimemente accettata al posto di *luctibus extremis*. La prima variante impreziosisce il testo, trasformando una banale *iunctura* in un avverbio temporale che valorizza la *climax* patetica della lunga consunzione di Canente.

stato fisico si sovrappongono, grazie all'utilizzo di parole che si adattano all'uno e all'altro contesto.²⁴³ Ciò può avvenire grazie ad un espediente che nell'episodio di Ifi ed Anassarete vedremo portato fino alle sue estreme conseguenze: quello in cui la metamorfosi va a concretizzare una metafora poetica.²⁴⁴ Così, *tabescere* o *tabes*,²⁴⁵ in senso proprio, sono utilizzati nella descrizione di un corpo che si liquefa, come si osserva nell'episodio della morte di Ercole in *Met.* 9, 174-175 (*caecaque medullis / tabe liquefactis*). In senso metaforico, però, i due termini possono indicare lo struggimento dato dal dolore (Lucrezio, *Lucr.* 3, 911, *cur quisquam aeterno possit tabescere luctu*) o dall'invidia (Aglauro in *Met.* 2, 807, *lentaque miserissima tabe / liquitur*), nonché da un amore non corrisposto, come nei già citati casi di Narciso (*Met.* 3, 445, *qui sic tabuerit, longo meministis in aevo*) e Clizia (*Met.* 4, 249, *tabuit ex illo dementer amoribus usa*). Addirittura, nel descrivere gli effetti devastanti della passione, Lucrezio dice che gli amanti *usque adeo incerti tabescunt volnere caeco* (4, 1120), confermando la sua visione dell'amore come un'inutile sofferenza. Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare. Quello che è importante, qui, è che Canente si consuma per il dolore, e per amore, e nella realtà: lei, che non è altro che un'invenzione poetica, inverte la finzione metaforica delle parole nel concreto della sua morte.

La stessa molteplice valenza si riscontra anche in *liquefacta medullas*. Come accade a Ercole, le midolla di Canente si liquefanno sul serio; esse, però, costituiscono la sede del corpo privilegiata in cui serpeggiano, metaforicamente, le fiamme d'amore. Si ricordi il v. 351, in cui Circe, allo scorgere Pico, *flammaque per totas visa est errare medullas*. Il fuoco che scorre per le midolla di Circe diventa realtà in Canente, che, per la passione e il dolore, da quella fiamma si lascia letteralmente sciogliere.

Un'ambiguità di tipo un po' diverso, infine, riguarda l'interpretazione di *in leves [...] auras*. Le *aurae* possono indicare sia l'aria circostante in cui si dissipa Canente,²⁴⁶ sia il soffio d'aria emesso dalla ninfa nel cantare,²⁴⁷ nel quale si riduce la sua essenza una volta che la metamorfosi si è compiuta. Si tratta di una sottigliezza, perché il respiro va sempre a disperdersi nell'ambiente, ma è proprio questa l'eccezionalità della trasformazione avvenuta: il non poter più distinguere, ad un certo punto, tra l'aria-respiro e l'aria-atmosfera.

²⁴³ Vd. Bömer 1986, p. 142.

²⁴⁴ Il fenomeno per cui, nel poema ovidiano, la metamorfosi può essere vista come lo svolgimento narrativo di una metafora è stato studiato da Pianezzola 1999, pp. 29ss. Si concentrano su questo tema anche Barkan 1986, p. 23 (raccontare una metamorfosi "is to make flesh of metaphors") e Rosati 1983, pp. 166-169, 1998, 1999a, pp. 240-241. Relativamente alla presenza di questo espediente nel nostro passo, vd. Myers 2009, p. 128.

²⁴⁵ Per uno studio di *tabescere* come declinazione della nota similitudine elegiaca dell'amore come *morbus*, vd. La Penna 1951, p. 207.

²⁴⁶ Così Galasso 2000, p. 1527, che cita Ov. *Fast.* 2, 509 (*in tenues oculis evanuit auras*) e 5, 375 (*tenues secessit in auras*).

²⁴⁷ Per questa accezione del vocabolo, vd. *OLD aura*, 5.

Per questa ragione, non sarei d'accordo con Hardie,²⁴⁸ che, per evitare una ripetizione con *sono tenui* del v. 429, preferisce *teneras medullas* al *tenues medullas* della maggior parte dei *codices antiquiores*. Egli sostiene la sua tesi con il rimando a Ov. *Am.* 3, 10, 27 (*tenerae flammam rapuere medullae*), ma così si perderebbe la sottile corrispondenza tra *tenues medullas* e *leves auras*, l'insistenza su quell'idea di tenue, sottile, rarefatto, che è la caratteristica precipua di Canente (si ricordi *rarior arte canendi*) e l'unica 'cosa' che deve rimanere di lei. Non bisogna dimenticare, poi, le *tenues animae* che svolazzano nel paesaggio spettrale dei vv. 406-411, né il *tenuaverat auras* con cui Circe è descritta alleggerire l'atmosfera dopo la metamorfosi di Pico.

Non effugies [...] vento rapiare licebit, aveva minacciato la figlia del Sole rivolgendosi all'amato, *si non evanuit omnis / herbarum virtus*, aveva aggiunto: come il consorte, anche Canente verrà rapita dal vento, ma, a differenza sua, che pur sempre esisterà nelle fattezze del picchio, ella *in levesque paulatim evanuit auras*. Circe, invece, nella sua realtà di dea e nel mito, rimarrà eterna, così come nella forza delle sue passioni, più potenti di ogni magia: *ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes, / nec tamen est illis adtenuatus amor* (*Rem.* 287-288).

La transitorietà di Canente e del suo amore, dunque, è messa in rilievo da *in auras evanuer*, che si carica, così, di un ulteriore valore: la *iunctura*, infatti, ricorre spesso nell'esprimere il trapasso dell'anima al momento della morte, come si constata nelle parole di Giasone a Medea in *Her.* 12, 85-86: *spiritus ante meus tenues vanescet in auras / quam thalamo nisi tu nupta sit ulla meo!* Ci si trova di fronte ad un classico motivo della poesia elegiaca: "non ho motivo di esistere se tu sei di un altro (o di un'altra), morirò piuttosto che permettere che ciò succeda". È esattamente quello che si verifica con Canente, che, nello sparire, concretizza un altro *topos*: esaurito il suo compito di sposa di Pico, ella, letteralmente, esala il suo spirito nell'aria.

Il dissolversi di Canente è lento, al contrario della subitanità con cui il marito si ritrova trasformato in uccello: lentezza e velocità, che avevamo già notato essere caratteristiche contrapposte dei due coniugi, si ritrovano anche nel loro destino finale. Se *paulatim* è tipica *iunctura* nella descrizione delle metamorfosi, *paulatim evanescere* è *iunctura* lucreziana:²⁴⁹ il poeta se ne serve in 2, 828, per spiegare come sia possibile sezionare ogni tipo di oggetto esistente fino ad arrivare agli atomi, che sono privi di qualità. Se Pico, dunque, diventa un uccello variopinto, che mantiene la brillantezza del suo mantello rosso nel piumaggio purpureo, Canente, invece, perde consistenza e colore fino a smaterializzarsi.

Una simile possibilità, però, nel mondo del poema ovidiano, dove tutto è materia e i corpi si trasformano in corpi (*Met.* 1, 1-2, *in nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*), non è, a rigore, concepibile. Hardie²⁵⁰ nota come le altre

²⁴⁸ Hardie 2015, p. 424. Non così Bömer 1986, p. 143 e Galasso 2000, p. 652.

²⁴⁹ Sul richiamo lucreziano insiste Hardie A. 2010, p. 48.

²⁵⁰ Hardie 2015, p. 424.

metamorfosi per consunzione si risolvano, comunque, in un oggetto fisico: Egeria o Biblide, ad esempio, si trasformano in fonte.²⁵¹ Ma così non accade per Canente, che, “alla lettera, svanisce nel nulla, senza lasciare neppure la voce che sopravvive di Eco”:²⁵²

Ov. *Met.* 3, 393-401
 sprete latet silvis pudibundaque frondibus ora
 protegit et solis ex illo vivit in antris;
 sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;
 extenuant vigiles corpus miserabile curae
 adducitque cutem macies et in aera sucus
 corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:
 vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
 Inde latet silvis nulloque in monte videtur,
 omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.

Eco era nota per essere ciarliera, e solo la voce sopravvive di lei, ma sopravvive; pure la testa mozzata di Orfeo continua a cantare dopo la sua morte (*Met.* 11, 52, *fleBILE lingua / murmurat exanimis*). Di Canente, invece, non rimane neanche quello che era stato il suo unico attributo, la bella voce. La metamorfosi traduce “Coei-che-canta” in qualcosa di ancora più impalpabile del canto: la fama. Così, almeno, sembra di poter dedurre dal testo ad una prima lettura: il luogo in cui la ninfa si è dissolta recherà per sempre il suo ricordo, poiché le Camene²⁵³ decisero di chiamarlo, dal nome di lei, “luogo che canta”.

La menzione delle Muse italiche ha indotto i più a ritenere che Ovidio chiuderebbe il racconto con un *aition* dal sapore alessandrino, volto a spiegare l’origine del culto delle Camene presso il boschetto di Porta Capena istituzionalizzato da Numa.²⁵⁴ Tuttavia, questo boschetto era – secondo la tradizione – il luogo in cui il

²⁵¹ Su questi due casi e sul confronto con la metamorfosi di Canente si tornerà approfonditamente – segnalando le dovute differenze – quando si affronterà l’episodio di Numa ed Egeria.

²⁵² Hardie 2015, p. 424 (la stessa osservazione già in Porte 1985, p. 178). Non così secondo Männlein-Robert 2007, p. 331, che affianca i due casi come analoghi.

²⁵³ Accetto, dunque, la lezione *Camena*, scartando l’ipotesi di Hardie A. 2010, pp. 28-31, che ha perorato la lezione *coloni*. Egli riprende la tesi di Michalopoulos 2001, p. 48, che parla di una serie di “etymological-aetiological markers”, e che annovera tra questi la lezione *coloni*. Sul concetto di marcatore etimologico, vd. Cairns 1996. Il nesso *veteres Camenae*, inoltre, si ritrova già nel *carmen Priami*, così come ci viene testimoniato da Var. *ling.* 7, 28: *in carmine Priami quod est: “veteres Casmenas cascam rem volo profari”* (vd. Courtney 1993, p. 44).

²⁵⁴ La tesi, sostenuta da Haupt-Ehwald 1966, pp. 387-388 e presentata da Bömer 1986, p. 143 come probabile, viene appoggiata anche da Nagle 1988, p. 89 e Tissol 1997, pp. 213-214, secondo il quale il potere maligno di Circe sarebbe arrivato fino ad insidiare le porte di Roma. L’ipotesi è stata perorata anche da Myers 1994a, pp. 109-111 e 2005,

re si incontrava segretamente con Egeria stessa, una delle Camene, ed è a Egeria che deve la sua fortuna: è lei la ninfa a cui si deve collegare la tradizione della sacralità del luogo. Le fonti che vi scorrono, inoltre, nulla hanno a che vedere con la metamorfosi di Canente, come ha sostenuto Myers:²⁵⁵ Canente non è trasformata in una fonte come Egeria, né ha i poteri profetici, ispiratori, che alla sposa di Numa erano attribuiti. È sbagliato, dunque, vedere in lei una sorta di precursore delle funzioni e del ruolo che saranno, nel poema, delle Camene e di Egeria²⁵⁶ in particolare; se esiste una relazione tra le due ninfe, questa si configura – avremo modo di mostrarlo – come un’alterità, non come una somiglianza.

In che termini, dunque, deve essere visto il rapporto tra Canente e le Camene, escludendo la pista storico-eziologica?²⁵⁷ La risposta ci viene dal termine *fama*: le Camene non sono chiamate in causa in quanto figure ‘storiche’, come lo sarà Egeria, ma in quanto incarnazioni dello spirito poetico, analogamente a ciò che accade quando i poeti invocano le Muse. Di certo, il nome latino non è scelto a caso, considerato che siamo nella parte italica del poema; sicuramente, inoltre, non è un caso neppure che vi sia un gioco di parole tra *Canentem* e *Camenae*, che si richiamano tra di loro alla fine di due versi consecutivi. È da credere probabile, dunque, che le Camene siano presenti sul posto e lo onorino perché di Canente non rimane che la fama, e le uniche figure che possono eternare la fama di qualcuno sono le Muse, ovvero la Poesia.²⁵⁸ Ma è qui che si constata il paradosso: come eternare la fama di un personaggio che non esiste? Anzi, più precisamente, di un personaggio inesistente scomparso in un luogo imprecisato? Ancora una volta, il confronto con Circe mostra l’inconsistenza di Canente. In *Met.* 14, 358 si era detto che la figlia del Sole aveva lasciato i campi che dal suo nome venivano nominati Circei (*nominata dicta suo Circaea*); la regione del Circeo veniva localizzata senza difficoltà dal lettore dell’epoca, che, invece, doveva rimanere smarrito, forse divertito, di fronte a un mai udito “luogo che canta”.

Riassumendo: già il nome di Canente non è un vero nome, ma un participio che fa le veci di un personaggio senza identità (*Met.* 14, 338, *unde Canens dicta*

p. 97. Recentemente, sembrano ancora condividere tale teoria Papaioannou 2005, p. 115 e Guittard 2011, p. 5, mentre Hardie 2015, p. 425 la ritiene infondata.

²⁵⁵ Myers 1994a, p. 110.

²⁵⁶ Sulla somiglianza Egeria/Canente, invece, vd. Segal 2002, pp. 28-29 e Hardie A. 2010, pp. 17-18, 20-23 e 45-46. Secondo i due studiosi, Canente sarebbe, dunque, una sorta di miscela tra Orfeo ed Egeria, capace di mostrare il ‘lato buono’ della magia e, insieme, di morire per amore.

²⁵⁷ Come quella tentata da Hardie A. 2010, pp. 57ss., secondo il quale Ovidio si starebbe riferendo al culto delle Muse presso l’*Aedes Herculis Musarum* sulle rive del Tevere.

²⁵⁸ Concorda Vial 2011, p. 11, che, però, usa questa constatazione come prova dell’immortalità di Canente nella fama eternatrice della poesia, e Casanova-Robin 2011, che in questo vede il tentativo ovidiano (sicuramente presente in questa parte del poema) di costruire una mitologia italica in Lazio, popolandolo di creature mitiche e delle loro storie.

est). Tale nome-non nome diventa quello di una località sconosciuta (*quem rite Canentem / nomine de nymphae veteres dixere Camenae*) alla quale soltanto si lega la fama di Canente, onorata dalle Muse: *fama tamen signata loco est*. Un verbo come *signare*, che indica l'impronta indelebile di un sigillo, così come l'avverbio *rite*, che rimanda ad un contesto rituale-sacrale, stonano in un contesto così indeterminato, creando una contrapposizione che ha dell'ironico²⁵⁹ e del paradossale.²⁶⁰

La metamorfosi mette a fuoco il tratto dominante del carattere di un personaggio, estrinsecandone la natura e portandone a compimento lo sviluppo:²⁶¹ ebbene, nel caso di Canente, a rimanere eterna è la sua evanescenza, il suo non-essere, il non-essere esistita mai, l'aver preso il posto di un'altra. E il suo destino, la sua *fama*, è di essere dimenticata non appena esaurito il proprio ruolo.

6. La fama di Circe

Il dodicesimo libro delle *Metamorfosi* si apre, come è noto, con una lunga descrizione della casa della Fama. Si tratta di un palazzo le cui porte e finestre sono sempre spalancate ad accogliere la folla dei visitatori, ognuno dei quali reca una storia nuova, che viene spesso amplificata, variata o distorta:

²⁵⁹ Si noti il contrasto, molto probabilmente voluto, con l'episodio virgiliano degli onori funebri dati a Caieta, la nutrice di Enea, in Verg. *Aen.* 7, 1-5: *tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix, / aeternam moriens famam, Caieta, dedisti; / et nunc servat honos sedem tuus, ossaque nomen / Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat. / At pius exsequiis Aeneas rite solutis [...]*. Terminato il racconto di Macareo, anche Ovidio darà breve spazio all'episodio della morte di Caieta, nutrice di Enea, che venne seppellita nel luogo che da lei prese il nome, un nome a tutti noto come quello della città di Gaeta. Sulle riprese tra il nostro e l'episodio virgiliano, vd. Myers 2009, pp. 128-129, Hardie A. 2010, pp. 32-35 e Hardie 2015, p. 425.

²⁶⁰ Riagganciandosi a Nagle 1988, p. 89, che nota come la storia venga raccontata da un personaggio d'invenzione ovidiana (Macareo) ad uno d'invenzione virgiliana (Achemenide), la paradossalità della fama di questa storia inventata, che si conclude con la scomparsa di un personaggio inventato, si fa ancora più accentuata: quale garanzia di fama (= persistenza letteraria) si può assicurare ad una storia narrata e ascoltata da due personaggi che, a loro volta, sono senza fama? Riguardo alla fama come 'sinonimo' di tradizione letteraria, vd. Barchiesi 1993, p. 358: spesso la fama "becomes a mediator and an analogy for the literary tradition". Sullo statuto doppio e paradossale che la fama assume nel poema, vd. Rosati 2002, p. 299: "The frequent invocation in the poem of the *fama* and of the *vetustas* of a tradition has an ambiguous outcome: while it is sometimes intended as a guarantee of credibility, at other times it emphasizes the incredibility of what has been narrated".

²⁶¹ Così Rosati 1983, pp. 135-136: a questa osservazione dello studioso e a questo principio generale del poema avremo modo di fare riferimento nel dettaglio nel prossimo episodio.

Ov. *Met.* 12, 53-61

Atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, euntque
 mixtaque cum veris passim commenta vagantur
 milia rumorum confusaque verba volutant;
 e quibus hi vacuas implent sermonibus aures,
 hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti
 crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.
 Illic Credulitas, illic temerarius Error
 vanaque Laetitia est consternatique Timores
 Seditioque repens dubioque auctore Susurri.

Autorevoli studi²⁶² si sono occupati dell'episodio ovidiano, e non pochi²⁶³ vi hanno rintracciato delle analogie con il procedimento insito nel fare poesia: si raccoglie una tradizione – che altro non è se non la fama di un personaggio – e la si racconta di nuovo, spesso modificandola, aggiungendovi dei dettagli che la rendono sempre meno vicina al 'vero' originario. Per questo nel palazzo della Fama si aggirano, tra gli altri, anche la Credulità e l'Errore; per questo, infine, la Fama stessa non si vede, come se essa si riducesse alle voci vane e inconsistenti che riempiono la sua dimora, di cui è impossibile stabilire con certezza quanto siano affidabili.²⁶⁴ Alle Muse omeriche, garanti dell'attendibilità delle notizie riferite dal poeta – garanti, dunque, della fama degli eroi – si sostituisce, in Ovidio, la volubilità di un groviglio di informazioni che diventa sempre più voluminoso, e insieme, paradossalmente, più lacunoso, perché di una determinata storia, spesso, ci si concentra solo su un aspetto e lo si amplifica, dimenticando il resto.

Se ora si ritorna, dunque, alla chiusa del racconto dell'ancella di Circe, si può capire come la menzione della fama lasciata da Canente si carichi di un'ulteriore valenza. E non soltanto perché è privo di senso appellarsi a qualcosa di inconsistente come la fama per garantire l'esistenza di un personaggio e di una località mai attestati in precedenza. Vi è anche dell'altro, e, per scoprire di che cosa si tratti, basta procedere di pochi versi oltre la chiusura del racconto di Macareo, quando si descrive la flotta troiana in procinto di lasciare le terre di Circe:

Ov. *Met.* 14, 445-448

Solvitur herboso religatus ab aggere funis,
 et procul insidias infamataeque relinquunt
 tecta deae lucosque petunt, ubi nubilus umbra
 in mare cum flava prorumpit Thybris harena.

L'ultimo aggettivo che viene riferito alla dea prima che la sua figura sparisca per sempre dal poema è *infamata*. Si potrebbe intendere il termine come "malfamata",

²⁶² Si citano qui solo Zumwalt 1977, Tissol 1997, pp. 85-88 e 2002, pp. 307-310, Barchiesi 2002, pp. 195-196, Hardie 2012, pp. 150ss., Reed 2013, pp. 386-389.

²⁶³ Vd. Feeney 1991, pp. 247-249, Rosati 2002, pp. 297-299 e Hardie 2012, pp. 156ss.

²⁶⁴ Per un approfondimento di questo aspetto, vd. Hardie 2012, pp. 169-174.

“dalla cattiva fama”, e così per lo più è stato fatto; ma perché non pensare anche, invece, a “infamata”, “calunniata”? L’aggettivo, come il sostantivo corrispondente *infamia* e il verbo *infamare*,²⁶⁵ ha entrambe le valenze.

Si è appena argomentato che la fama di un personaggio non è qualcosa di oggettivo, non poggia su dati sicuri, ma su voci, su tradizioni, che spesso, addirittura, ribaltano la realtà: basti pensare al caso emblematico di Eco, che delle parole di disprezzo di Narciso ripete solo le ultime, andando consapevolmente a ribaltare il senso di ciò che tecnicamente ripete.²⁶⁶ Se la fama di Canente, dunque, non esiste, questo accade perché la sua fama, in realtà, appartiene a Circe. È alla figlia del Sole che è stato sottratto il ruolo di regina del Lazio, di moglie fedele e devota: è lei, propriamente, a sparire nel nulla, non Canente, perché del ruolo assunto da Canente al posto di Circe non rimane traccia nella letteratura dedicata alla figlia del Sole. Così, la dea rimane *infamata* (*in* indica un movimento oppositivo, che va contro la fama ufficiale) perché la tradizione poetica la relega alla sola variante negativa di se stessa, a quella immagine consolidata da Omero in poi che anche Ovidio ha scelto di seguire, e addirittura di amplificare, come accade ad ogni notizia che viene introdotta nella casa della Fama.

È il poeta stesso, dunque, che infama Circe; nella finzione narrativa, invece, è Macareo che si assume questo compito. Egli dissemina elementi che discordano con la rappresentazione classica che sta dando di Circe, ma li ignora deliberatamente. Si è già detto del tempio dedicato a Pico; per completare il quadro, però, è necessario risalire al momento in cui Macareo riferisce dell’arrivo presso Circe, il cui palazzo e il cui aspetto vengono così descritti:

Ov. *Met.* 14, 260-263
 excipiunt famulae perque atria marmore tecta
 ad dominam ducunt: pulchro sedet illa recessu
 sollemni solio pallamque induta nitentem
 insuper aurato circumvelatur amictu.

In Omero la dimora della dea non era affatto sontuosa²⁶⁷ e Circe accoglieva personalmente gli ospiti all’ingresso, interrompendo le sue attività quotidiane (la tessitura, il canto);²⁶⁸ in Ovidio, invece, il suo palazzo è di marmo, ed ella lascia che siano le ancelle ad introdurre i compagni di Ulisse. È riccamente vestita ed adornata, nessuna notazione è dedicata ai capelli sciolti sulle spalle, simbolo, nell’*Odissea*, del suo stato di vergine.²⁶⁹ Non è opportuno vedere in questo, come è stato affermato,²⁷⁰ solo il segno di un voluto e giocoso anacronismo ovidiano,

²⁶⁵ Vd. *OLD infamatus, infamia* 1 e 2, *infamo* 1 e 2.

²⁶⁶ Vd. Ov. *Met.* 3, 380-392.

²⁶⁷ Vd. Hom. *Od.* 10, 210-211 e 252-253.

²⁶⁸ Vd. Hom. *Od.* 10, 230-231, 256-257, 312-313.

²⁶⁹ Le differenze tra le due scene sono ben messe in luce da Bettini/Franco 2010, p. 258.

²⁷⁰ Vd. Galinsky 1975, p. 235.

che fa di Circe una moderna matrona circondata dalle sue schiave. Ovidio vuole suggerire, piuttosto, un'immagine regale di Circe, per quanto, questo sì, 'moderna' e priva di ogni patina arcaizzante: ella è diventata una sovrana, che accoglie i suoi ospiti nella propria reggia, assisa in trono, avvolta in un mantello splendente. La sua tenuta e la sua postura, perciò, appaiono identiche a quelle della statua di Pico in *Aen.* 7, 187-188, e ricordano la scena in cui Latino, seduto sul trono, accoglie Enea nel suo palazzo in *Aen.* 7, 192-193. Come non manca di notare Papaioannou,²⁷¹ inoltre, questa rappresentazione di Circe-regina è un altro dato che la accosta a Didone: ella, seduta in trono (*Aen.* 1, 506, *solioque alte subnixā resedit*), ascolta le richieste dei Teucri appena giunti a Cartagine, e si reca a cacciare vestita sontuosamente, in oro e porpora, come Pico. In sintesi, dunque, si può dire che l'abbigliamento e la residenza regali di Circe, che la accostano alla figura di Didone, costituiscano nuovi indizi, che, insieme con la statua di Pico, ci rimandano all'*altra* Circe, *coniunx* del re latino.

Alla luce di tutto ciò, ritornando alla *iunctura* ovidiana *infamatae* [...] *tecta deae*, si può dire che la cattiva fama della figlia del Sole coinvolga anche la sua dimora: se disonorata è la padrona di casa, lo saranno anche i *tecta* in cui abita. Il luogo incerto della scomparsa di Canente riceve risonanza eterna, ma la residenza di Circe – quella laziale – è condannata all'oblio. Fissata nella memoria rimane solo l'abitazione omerica, una modesta dimora trasformatasi in un palazzo di marmo. Infamata è Circe, infamata è la sua casa: altre regge splendenti, altre Circi regine vengono dimenticate.

7. Pallide figure di spose, pallide figure di amanti

Nel corso delle precedenti sezioni si è avuto modo di citare più volte il contributo di Papaioannou,²⁷² che è riuscita a mettere in luce brillantemente la fitta rete di corrispondenze esistenti tra la figura di Didone e quella di Circe. Un unico aspetto non appare convincente nella sua argomentazione, ovvero il tentativo di istituire un parallelismo tra la coppia Circe/Pico e quella Didone/Enea. L'errore nasce dall'interpretazione data a *coniunx* in *Aen.* 7, 189, che la studiosa intende, alla maniera serviana, come "aspirante sposa", affiancandolo a *coniugium* di *Aen.* 4, 172 e a *coniugii dotem* di *Met.* 14, 298.

Si è già avuto modo di osservare che, in quei contesti, *coniugium* viene utilizzato come nome dichiaratamente fittizio applicato a delle relazioni di tipo extraconiugale. È innegabile, però, che, per quanto riguarda Circe, esso permette di collegarsi alla tradizione secondo la quale la figlia del Sole avrebbe desiderato essere la sposa di Ulisse. Ciò non ci viene detto nel testo omerico, ad eccezione di un unico passaggio, in cui Ulisse estende a Circe le aspirazioni della sola Calipso:

²⁷¹ Papaioannou 2005, pp. 120-123.

²⁷² Papaioannou 2005.

Hom. *Od.* 9, 29-33

ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,
 ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·
 ὧς δ' αὐτῶς Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν
 Αἰαίῃ δολόεσσα, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·
 ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν.

Da una parte mi tratteneva Calipso, chiara tra le dee, nella cave spelonche, desiderosa di avermi per marito; così anche Circe mi tratteneva nel suo palazzo, insidiosa, ad Eèa, desiderosa di avermi per marito. Ma nessuna convinse mai nel petto il mio animo.

Parecchi studi hanno postulato che le figure di Circe e Calipso si debbano far risalire ad un unico personaggio originario, o che l'uno sia derivato dall'altro.²⁷³ Di certo, però, in età ellenistica si dovette sviluppare una tradizione che, accostando Circe a Calipso, immaginò una Circe amante abbandonata da Ulisse.²⁷⁴ Nel mondo latino, tale tradizione è raccolta da Orazio, e, ovviamente, da Ovidio:

Hor. *Carm.* 1, 17, 17-20

hic in reducta valle caniculae
 vitabis aestus et fide Teia
 dices laborantis in uno
 Penelopen vitreamque Circen.

Ov. *Rem.* 273-278

Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,
 iam precor, ut coniunx tu meus esse velis;
 et tamen, ut coniunx essem tua, digna videbar,
 quod dea, quod magni filia Solis eram.
 Ne properes, oro; spatium pro munere posco:
 quid minus optari per mea vota potest?

Il passo dei *Remedia* si rivela di particolare importanza, perché vi ricorre di nuovo la parola *coniunx*. Questa Circe ovidiana sembra spiegare quel breve *λιλαιομένη πόσιν εἶναι* dell'*Odisea*, mostrandocene – questa volta sì – il valore desiderativo. La *iunctura* omerica spiega perché *cupidine capta coniunx* possa essere stato inteso come *cupidine capta coniugii*: se Circe aveva desiderato invano essere la sposa di Ulisse, perché non immaginare lo stesso schema anche per Pico?

Si è già chiarito come *coniunx*, da solo e senza altre specificazioni, non possa essere inteso con il valore di “aspirante sposa”. E, ad aiutarci meglio a compren-

²⁷³ Per un breve riassunto della questione, vd. Crane 1988, p. 31.

²⁷⁴ Vd. Bettini/Franco 2010, p. 256.

dere come lo stesso personaggio possa essere *coniunx* di qualcuno e aspirante *coniunx* di qualcun altro, ci soccorre proprio il caso di Didone. Il passo dei *Remedia* sopra riportato, infatti, riprende esplicitamente i seguenti versi dell'*Eneide*:

Verg. *Aen.* 4, 431-434

Non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat
tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
dum mea me victam doceat fortuna dolere.

Didone implora Anna di recarsi da Enea e di chiedergli di rimandare la partenza: non perché spera ancora di poterne diventare la sposa, ma solo perché il tempo la aiuti ad accettare l'idea del distacco. Ella è divenuta ormai consapevole della vera natura della sua relazione con l'eroe. Si ricordi ancora una volta, a questo proposito, *Aen.* 4, 171-172, quando, dopo l'unione con Enea, la regina si era illusa che la loro relazione fosse un matrimonio, e così lo aveva chiamato: *nec iam furtivum Dido meditatur amorem / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*.

Su questa contrapposizione, già virgiliana, tra aspettative e realtà, Ovidio ha costruito l'intero personaggio di Didone²⁷⁵ nelle *Heroides*. La regina, all'inizio, si rivolge ad Enea come se fosse la sua sposa, una *coniunx* vendicativa e furente; gradualmente, però, arriva ad ammettere che il *coniugium* era un *concubitus*, e ad implorare l'eroe di chiamarla come vuole, purché non se ne vada:

Ov. *Her.* 7, 67-70

Protinus occurrent falsae periuria linguae,
et Phrygia Dido fraude coacta mori;
coniugis ante oculos deceptae stabit imago
tristis et effusus sanguinolenta comis.

Ov. *Her.* 7, 89-92

Fluctibus eiectum tuta statione recepi
vixque bene audito nomine regna dedi.
His tamen officiis utinam contenta fuissem,
et mihi concubitus fama sepulta foret!

²⁷⁵ Se ne serve anche per quello di Medea nelle *Metamorfosi*, allorché la fanciulla si immagina sposa di Giasone (*Met.* 7, 60-61, *coniuge felix / et dis cara ferar et vertice sidera tangam*) e poi si rimprovera per la propria autoillusione (*Met.* 7, 69-70, *coniugiumne putas speciosaque nomina culpae / imponis, Medea, tuae?*). Il poeta, dunque, sfrutta in diverse occasioni il contrasto tra *coniunx* reale e aspirante *coniunx*. Come Virgilio, però, Ovidio non usa mai *coniunx*, da solo, nella seconda accezione, ma, quando vuole rendere lo scarto tra aspirazione e realtà, inserisce sempre il vocabolo in contesti in cui si specifica che l'eroina si immagina come *coniunx* o fa finta di esserlo.

Ov. *Her.* 7, 167-168
 Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar;
 dum tua sit, Dido quidlibet esse feret.

Parallelamente, come già nell'*Eneide*, Didone riscopre chi è il suo vero sposo, che ella tuttora venera e che non esita a chiamare come tale:

Ov. *Her.* 7, 99-103
 Est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus:
 oppositae frondes velleraque alba tegunt.
 Hinc ego me sensi noto quater ore citari;
 ipse sono tenui dixit "Elissa, veni!"
 Nulla mora est, venio, venio tibi debita coniunx;

Ov. *Her.* 7, 113-116
 Occidit internas coniunx mactatus ad aras,
 et sceleris tanti praemia frater habet;
 exul agor cineresque viri patriamque relinquo,
 et feror in dubias hoste sequente vias.

Accortasi dell'illusione in cui era caduta, la regina specifica di essere la sposa dovuta a Sicheo, e si presenta con il suo vecchio nome, Elissa – sempre associato al primo marito e mai ad Enea –,²⁷⁶ come se la Didone *coniunx* e quella amante fossero due persone differenti.

Si può capire, allora, in che cosa sia consistita l'inesatta valutazione di Papaiouannou: Circe ricorda molto Didone, sì, ma è Ulisse colui che, in coppia con la figlia del Sole, riproduce lo schema Didone/Enea. Pico, semmai, deve essere accostato a Sicheo, al marito ormai scomparso e ancora devotamente riverito. Se per quanto riguarda Didone, però, il suo legame con Sicheo aveva effettivamente preceduto, nella 'biografia' della regina, la relazione clandestina con Enea, lo stesso non si può dire per Circe: si è già mostrato come la sua unione con Pico e quella con Ulisse appartengano a due tradizioni indipendenti l'una dall'altra, che Ovidio si è divertito a disporre in continuità cronologica, seppure sacrificando il profilo di Circe *coniunx* di Pico e sostituendolo con la controfigura di Canente.

Non è la prima volta, come è ormai ben noto,²⁷⁷ che Ovidio dà prova di questa sua passione per strade mitiche 'alternative'. Tuttavia, mi sembra che vi sia un solo altro caso, nel poema, in cui ci troviamo di fronte ad un personaggio che, nell'economia del racconto, pare avere la funzione di rappresentare un'intera tradizione scartata: si tratta dell'episodio di Aurora, Cefalo e Procri. Molteplici

²⁷⁶ Vd. Piazzì 2007, pp. 222-223.

²⁷⁷ Si rimanda a quanto presentato nell'introduzione.

studi²⁷⁸ hanno messo in luce l'incongruità tra la versione della vicenda presentataci da Ovidio in *Ars* 3, 687-746 e *Met.* 7, 690-862 e quella comunemente conosciuta dal pubblico colto dell'epoca. Senza scendere nei dettagli, si può dire, riassumendo, che Ovidio ha fatto di due coniugi infedeli e avidi un modello di fedeltà e devozione assoluta, una coppia ideale la cui fine tragica si deve al sospetto, solo al sospetto, di tradimento, prima di Procri e poi di Cefalo stesso. Vari contributi hanno già mostrato come il racconto di quest'ultimo, nelle *Metamorfosi*, sia reticente e come in alcuni punti della sua versione dei fatti vi siano dei 'cedimenti', che il lettore deve leggere come spie di un'altra versione dei fatti.²⁷⁹ Dell'intera, intricata trama del mito, a noi interessa l'inizio e l'epilogo: Cefalo sarebbe stato rapito da Aurora e, secondo quanto da lui stesso affermato nelle *Metamorfosi*, contro la sua volontà. Egli, infatti, avrebbe continuato ad amare Procri e a vantare i meriti di lei di fronte alla dea, che, alla fine, offesa, l'avrebbe lasciato tornare dalla sposa, non prima di avergli annunciato che, di questo ritorno, si sarebbe pentito:

Ov. *Met.* 7, 711-713

Mota dea est et "siste tuas, ingratae, querellas;
Procrin habe!" dixit, "quod si mea provida mens est,
non habuisse voles". Meque illi irata remisit.

In virtù di queste ultime parole, la maggior parte degli studiosi ha ritenuto che nella morte di Procri sia da riconoscere una vendetta di Aurora.²⁸⁰ Il tragico epilogo della storia è noto: Cefalo era solito invocare la brezza (*aura*) perché gli recasse sollievo dopo le fatiche sostenute nella caccia. Le sue parole, simili a quelle di un amante,²⁸¹ vengono riferite a Procri. Ella pedina Cefalo, che, sentendone i movimenti dietro la vegetazione in cui si era nascosta, la ferisce mortalmente credendola una fiera. La vendetta della dea, secondo la critica,²⁸² dovrebbe riconoscersi sia nella notazione del sorgere dell'Aurora ad indicare lo spuntare del giorno

²⁷⁸ La bibliografia a riguardo è immensa: per quella anteriore al 1975, si rimanda a Labate 1975, pp. 103ss. e 103, n. 1. Per la bibliografia più recente, vd. il riassunto fornito da Brenk 1999, pp. 166ss. e le note successive.

²⁷⁹ In particolare, vd. Tarrant 1995a. Recentemente, la stessa tesi è stata riproposta da Peek 2004.

²⁸⁰ Vd. Rosati 1983, p. 99, n. 14 e Kenney 2011, p. 303. Per Segal 1978, pp. 190-192, il ruolo di Aurora è solo simbolico: la vendetta divina altro non è che il motore esterno dei dubbi tutti interiori nutriti da Cefalo, e poi da Procri stessa. Per Labate 1975, pp. 113ss., invece, le parole della dea sono solo un'amara profezia del futuro.

²⁸¹ Vd. *Ars* 3, 697-698 ("*Quae*" que "*meos relevas aestus,*" *cantare solebat* / "*accipienda sinu, mobilis aura, veni*"), *Met.* 7, 813-815 ("*aura*" *recordor enim "venias" cantare solebam,* / "*meque iuves intresque sinus, gratissima, nostros, / utque facis, relevare velis quibus urimur aestus*") e 818-820 (*tu me reficisque fovesque, / tu facis, ut silvas, ut amem loca sola, meoque / spiritus iste tuus semper captatur ab ore*).

²⁸² Vd. Montuschi 1998, pp. 91ss. e Hardie 1999, p. 261.

fatale per Procri (*Met.* 7, 835, *postera depulerant Aurorae lumina noctem*), sia nell'assonanza tra *aura* e Aurora.

Tuttavia, l'elemento di cui quasi tutti trascurano l'importanza²⁸³ è che la versione tradizionale della storia fa di Cefalo l'amante di Aurora:²⁸⁴ non sempre è chiaro se egli fosse consenziente,²⁸⁵ ma come tale ce lo presenta Ovidio sia in *Am.* 1, 13, 39-40, in cui Aurora tiene tra le braccia Cefalo (*at si, quem mavis, Cephalum complexa teneres, / clamares: "lente currite, noctis equi!"*) sia in *Her.* 4, 93-95, in cui pare che Cefalo svolgesse bene i suoi doveri di amante (*clarus erat silvis Cephalus, multaeque per herbas / conciderant illo percutiente ferae; / nec tamen Aurorae male se praebebat amandum*). Anche in *Ars* 3, 84, proprio poche centinaia di versi prima del racconto dei falsi sospetti di Procri sulla fedeltà dello sposo, pare che Aurora possa dirsi soddisfatta dell'amante (*nec Cephalus roseae praeda pudenda deae*). Non solo: andando ad esaminare le testimonianze del mito anteriori o contemporanee ad Ovidio,²⁸⁶ appare chiaro che egli non inventò la storia del terribile equivoco in cui era caduta Procri, ma potrebbe essere stato il primo a chiamare "Aura" la finta amante;²⁸⁷ anche se così non fosse, solo in latino poteva

²⁸³ Con l'eccezione di Green 1979, pp. 18ss. e Gibson 2003, p. 358.

²⁸⁴ Cefalo viene indicato come amante di Aurora, e padre di suo figlio Fetonte, fin a partire da Hes. *Th.* 986-987 (αὐτάρ τοι Κεφάλῳ φιλύσατο φαίδιμον υἷόν, / ἴφθιμον Φαέθοντα).

²⁸⁵ Rimangono sul generico sia Ant. Lib. 41, 6-7 (ἐρασθεῖσα δὲ διὰ τὸ κάλλος ἤρπασεν αὐτὸν Ἥως καὶ ἐποιήσατο σύνοικον, "innamoratasi di Procri per la sua bellezza, Aurora lo rapì e ne fece il suo amante") che Paus. 1, 3, 1 (Κέφαλον, ὃν κάλλιστον γενόμενον φασιν ὑπὸ Ἡμέρας ἐρασθείσης ἄρπασθῆναι, "dicono che Cefalo, essendo bellissimo, fosse stato rapito dal Mattino che si era innamorato di lui").

²⁸⁶ Vd. Gibson 2003, p. 357 per le fonti perdute che sappiamo aver trattato del mito. Tra le testimonianze greche in nostro possesso, si soffermano sulla storia, raccontandone gli aspetti più scabrosi, Ferecide in *Schol. ad Hom. Od.* 11, 321, secondo il quale la misteriosa finta amante di Cefalo non sarebbe stata Aura, ma una Nuvola, invocata da Cefalo durante la caccia (ὃ νεφέλη παραγενοῦ) e Ant. Lib. 41, 6-7, che non nomina affatto l'uccisione di Procri per mano del marito e per gelosia. Tra le testimonianze latine, è interessante la versione di Igino, che, in *Fab.* 189, afferma che Procri avrebbe seguito Cefalo temendo che si incontrasse con Aurora (*timens Auroram*), ma senza conoscere il nome dell'amante. Infine, va menzionata per completezza la versione di Servio in *ad Aen.* 6, 445, che, però, appare totalmente dipendente dal testo ovidiano. Vale la pena sottolineare solo come il commentatore, resosi conto dell'assonanza tra *aura* e Aurora, abbia voluto trovare nelle preghiere di Cefalo ad *aura* il motivo per cui Aurora, credendosi invocata, si sarebbe invaghita del giovane: [scil. *Cephalus*] *cum venandi studio teneretur, labore fessus ad locum quendam [in silvis] ire consueverat et illic ad se recreandum auram vocare. Quod cum saepe faceret, amorem in se movit Aurorae [...]. Quod illa dolens cum audisset a rustico amare eum Auram, quam invocare consueverat, ad silvas profecta est et in fructectis latuit ad deprehendum maritum [cum paelice]. Qui cum more solito auram vocaret, Procris egredi cupiens fructecta commovit.*

²⁸⁷ Non così secondo Fowler 1993, p. 40, per il quale Ovidio avrebbe potuto riprendere una versione del mito in cui trovava già *aura*.

riuscire il gioco di parole tra Aurora e *aura*,²⁸⁸ che è più che plausibile attribuire all'ingegno ovidiano.

Che Cefalo, dunque, invochi una misteriosa *aura* proprio sull'Imetto, luogo in cui era avvenuto il suo rapimento da parte della dea,²⁸⁹ pare voler suggerire al lettore molto più che un fatale fraintendimento. In *Aur-ora*, non a caso, non è da riconoscere soltanto la presenza di *aura*, ma anche quella di *os*, che ricorre più volte a rimarcare le ambigue parole d'amore – versioni differenti della stessa storia – che vengono pronunciate da Cefalo.²⁹⁰ Così, egli parlava sempre ad Aurora di Procri (*Met. 7, 708, Procris mihi semper in ore*), ma è il nome di Aura che avrà sempre in bocca alla fine della storia; dalle labbra spera di accoglierne il benefico respiro (*Met. 7, 819-820, meoque / spiritus iste tuus semper captatur ab ore*), ma è quello di Procri morente che, infine, riceverà (*Met. 7, 860-861, in me / infelicem animam nostroque exhalat in ore*).²⁹¹ Chi ama Cefalo, Aurora o Procri? Chi invoca, l'amante o la moglie? Anche se il verbo *orare* non compare esplicitamente, si potrebbe affermare, con un gioco di parole, che Cefalo cripticamente chiami Aurora (*Auram orat*), come espressamente dice di amare ed invocare Procri sola (*Met. 7, 707-708, ego Procrin amabam; / pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore*).

Questo non significa, però, come parecchi hanno voluto sostenere,²⁹² che, nella finzione del racconto, il personaggio stia mentendo, e che egli stesse in compagnia di Aurora quando venne inseguito da Procri, magari pure uccidendola intenzionalmente.²⁹³ Questo Cefalo, che Ovidio ha tanto modificato rispetto all'originale, è veramente innocente e fedele, invoca veramente solo una brezza e non la sua

²⁸⁸ Vd. Gibson 2003, p. 358.

²⁸⁹ Vd. Green 1979, pp. 19-20 e 23. Per riconoscere nell'Imetto sia il luogo del rapimento di Cefalo che quello della morte di Procri, bisogna incrociare il testo delle *Metamorfosi*, dove si ottiene la prima informazione (*Met. 7, 701-704, cum me cornigeris tendentem retia cervis / vertice de summo semper florentis Hymetti / lutea mane videt pulsus Aurora tenebris / invitumque rapit*), con quello dell'*Ars*, dove si ha la seconda (*Ars 3, 687-688 e 695-696, est prope purpureos colles florentis Hymetti / fons sacer et viridi caespites mollis humus [...] Grata quies Cephalo: famulis canibusque relictis / lassus in hac iuvenis saepe resedit humo*).

²⁹⁰ Questi e altri giochi di parola sono richiamati da Ahl 1985, pp. 206-208.

²⁹¹ Su questo aspetto insiste particolarmente Hardie 1999, pp. 261-262. Se ne è recentemente occupata anche Thorsen in *Lo spirito e la bocca: Procri, Cefalo e Ovidio*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017.

²⁹² Vd. Otis 1970, pp. 180-181, Green 1979 (smentito da Fontenrose 1980), Ahl 1985, p. 208, Brenk 1999, Tarrant 1995a, Gibson 2003, p. 358, Peek 2004, Kenney 2011, pp. 290ss.

²⁹³ Così inferisce Green 1979, p. 22, a partire dalla versione di Ferecide in *Schol. ad Hom. Od. 11, 321*.

amante.²⁹⁴ Ciononostante, il poeta non rinuncia a far intravedere di essere a conoscenza dell'*altra* versione del mito, di averla consapevolmente cambiata. Da qui nascono tutte le incongruenze²⁹⁵ che sono state notate nel corso del racconto di Cefalo, e che non devono essere lette come prova delle sue menzogne, ma come piccoli segnali che Ovidio lancia al lettore per ricordargli di volta in volta le possibilità scartate. Questo scambio di conoscenze alluse culmina nella creazione della figura di Aura, l'amante inesistente, che, non a caso, come Canente, è vento, brezza leggera, e che, come Canente, con il suo nome, ricorda inequivocabilmente l'*altra* amante, quella vera, 'in carne e ossa', ovvero Aurora. Anche qui, dunque, Ovidio allude ad una tradizione parallela attraverso la creazione di un personaggio inconsistente come l'aria, che va ad occupare il posto di un altro, e che ha un nome molto simile all'originale 'rimpiazzato'. Nel nostro caso, però, non è l'amante fittizia la controfigura che sostituisce un'*amica* reale, ma il paradigma viene invertito: la sposa inventata, Canente, sostituisce la sposa esistente, Circe.

Spose e amanti si rincorrono in un gioco di specchi, di rimandi e di deviazioni, in cui ognuna rappresenta una soluzione possibile, una strada percorribile. L'ambigua compresenza di più varianti mitiche in un unico racconto è tipica dell'operato ovidiano: ogni volta che scarta un percorso, il poeta non vi rinuncia, ma continua a seguirlo 'in sordina'. Che egli arrivi addirittura, però, a fare di un personaggio fittizio il portavoce della tradizione respinta, è una suggestione nuova che il confronto con Aura-Aurora mi sembra possa comprovare. Tuttavia, non è solo a Canente che il poeta affida, nel nostro racconto, questo delicato compito allusivo: se la ninfa deve ricordare al lettore la *coniunx* di Pico che la figlia del Sole non poté interpretare, anche dietro la figura del picchio, forse, si cela un accesso segreto ad una storia alternativa, ad una Circe diversa.

8. La metamorfosi di Pico: una vera vendetta?

Analizzando le fonti che presentano la trasformazione di Pico in picchio, si è ipotizzato che il coinvolgimento di Circe nella vicenda debba essere considerato un'aggiunta posteriore al nucleo originale della storia, volta a motivare la doppia natura, umana ed animale, del re-dio. A partire dal *cupidine capta* virgiliano, poi, si è spiegato come la causa dell'agire della dea sia stato per lo più individuato in

²⁹⁴ Vd. Segal 1978, p. 177, che non parla di omissioni volute dal personaggio, ma ritiene che queste siano parte del "recasting" del mito fatto da Ovidio, nonché Labate 1975, pp. 125ss. e Rosati 1983, p. 100: la tragedia degli equivoci, di cui solo il pubblico ovidiano può essere a conoscenza, nasce dal fatto che Cefalo usa in senso proprio parole che nel linguaggio elegiaco (e nella finzione del racconto da Procri) sono intese in senso metaforico per indicare la vampa della passione. Sulla stessa linea di pensiero si colloca Tissol 1997, pp. 26-29.

²⁹⁵ Per le quali si rimanda a Tarrant 1995a e Kenney 2011, pp. 290ss.

un attacco di gelosia della figlia del Sole per una rivale. Tuttavia, questa interpretazione è, a ben guardare, un po' forzata: essa presuppone che la dea, presa da desiderio per il consorte e vistasi da lui respinta perché invaghito di un'altra, abbia provato gelosia, poi ira, e quindi si sia vendicata. Accortosi dell'anello mancante, Boccaccio sostituisce *cupidine capta* con *zelo commota*: di gelosia, però, Virgilio non parla, e nemmeno di vendetta; semmai, parla di passione.²⁹⁶

Si potrebbe obiettare che il salto logico presupposto nell'*Eneide* venga soppresso proprio da Ovidio, che, similmente a Boccaccio, 'svolge' il sintetico *cupidine capta* completandolo dei passaggi intermedi. Alla luce di quanto detto fin qui, però, dovrebbe risultare chiaro come l'operazione condotta dal poeta sia duplice: da una parte, egli si riaggancia alla breve menzione virgiliana e la sviluppa, facendo un'operazione 'interstiziale';²⁹⁷ dall'altra, però, trasporta il racconto del modello in una situazione ben diversa, che fa di Circe non più la sposa di Pico, ma la spasimante da lui respinta. L'episodio delle *Metamorfosi*, di conseguenza, deve essere visto come una creazione narrativa totalmente altra – di fatto, di ambientazione omerica –, da cui l'autore si diverte a 'gettare dei ponti' verso la tradizione parallela rappresentata dal poema virgiliano. Se uno di questi 'ponti' è Canente, l'altro non è la vendetta di Circe su Pico – elemento indispensabile affinché ella rimanesse nel mondo dell'*Odissea* –, ma il prodotto di tale presunta vendetta: il picchio.

Si è già avuto modo di osservare come sia piuttosto strano che la dea scelga di sfogare il proprio orgoglio ferito sulla persona amata e non sulla rivale, come aveva fatto con Scilla; ancora più anomalo, in aggiunta, è che Pico venga punito con la metamorfosi in picchio. È questo il 'ponte' al testo dell'*Eneide*, dove la trasformazione operata da Circe è presentata con poche parole, ma di raffinata bellezza: *sparsitque coloribus alas*. Il dato viene ripreso e ampliato da Ovidio, che è molto preciso nella menzione dei colori dell'uccello, il porpora e l'oro. L'autore, incurante di fornire una descrizione che corrispondesse ad un picchio esistente in natura, ha preferito porre l'accento sulla continuità tra la veste indossata da Pico nel momento della metamorfosi e il nuovo aspetto del re. Si è già sottolineato come rosso e ocra siano colori regali, e come sia decisamente insolito che Circe se ne sia servita per punire un uomo che l'ha disprezzata. Nel confronto con il testo virgiliano, dunque, l'impreciso ritratto di un uccello colorato, suggerito

²⁹⁶ È da sottolineare, infatti, che la stessa *iunctura* compare anche in riferimento ad Enea e Didone in Verg. *Aen.* 4, 194: *regnum immemores turpique cupidine captos*. Ciò induce a credere, dunque, che la *iunctura* non debba essere intesa come una repentina pulsione sessuale: essa indica – almeno nell'*usus scribendi* virgiliano – una passione che si prolunga nel tempo (così, significativamente, anche nell'episodio di Polifemo in *Met.* 13, 762-763, che *quid sit amor sentit validaque cupidine captus / uritur* e proprio nei consigli dati da Circe a Glauco in *Met.* 14, 27-28: *melius sequerere volentem / optantemque eadem parilique cupidine captam*).

²⁹⁷ Vd. Gioseffi 2011.

dall'*Eneide* e calzante per un comune picchio, viene specificato in un'immagine di maestosa bellezza, degna di un sovrano.

Alla luce di tutto ciò, pare difficile che il motivo originario della metamorfosi di Pico possa essere stato una punizione di Circe. Ovviamente, nel racconto, questa è la strada scelta da Ovidio, e Pico reagisce con profondo sdegno al cambiamento subito.²⁹⁸ Una vendetta così mite, però, stona, e si è visto come il poeta cerchi di distrarre l'attenzione del lettore presentandoci lo scatenarsi della terrificante ira di Circe dopo la trasformazione vera e propria di Pico. Ritorna, dunque, la domanda che ci eravamo già posti in precedenza: se l'*altra* Circe non muta l'amato per punirlo, perché lo fa? A che cosa allude il *cupidine capta* virgiliano?

Hardie, riagganciandosi a una nota teoria di Galinsky,²⁹⁹ afferma che la metamorfosi, nel poema ovidiano, sia "the memorialization of loss";³⁰⁰ a volte, si tratta dell'unico modo di cui dispongono gli dèi per non rinunciare al loro amato per sempre. Di fronte all'irrevocabilità della morte di Giacinto, così reagisce, ad esempio, Apollo:

Ov. *Met.* 10, 200-206

Quae mea culpa tamen, nisi si lusisse vocari
culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari?
Atque utinam tecumque mori vitamque liceret
reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur,
semper eris mecum memorique haerebis in ore.
Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,
flosque novus scripto gemitus imitabere nostros.

²⁹⁸ Si potrebbe pensare che questo costituisca un punto debole nella presentazione della trasformazione di Pico come dono e non come vendetta. È da notare, però, che, all'interno del presente racconto, Pico non poteva che avere una reazione negativa; in secondo luogo, difficilmente i mortali hanno una reazione positiva di fronte alla propria metamorfosi, anche quando gli dèi sono spinti a compierla da un atto di amore o di pietà. Si pensi al caso ambiguo di Ippolito, su cui torneremo approfonditamente in seguito, o a quello di Eaco in Ov. *Met.* 11, 784-795: egli, inseguendo l'amata, ne ha procurato l'involontaria morte; deciso a suicidarsi, si butta da una rupe a picco sul mare, ma Teti, *miserata*, ne evita la caduta e lo trasforma in smergo. Indignato perché era rimasto in vita contro la sua volontà, Eaco ostinatamente tenta e ritenta di morire tuffandosi nel mare, ma ogni volta è salvato dalle sue ali.

²⁹⁹ Vd. Galinsky 1975, pp. 62-64, dove egli afferma che la metamorfosi, compensando spesso un'ingiustizia avvenuta o una catastrofe abbattutasi su un personaggio, diluisce la tragicità della narrazione. Su quest'aspetto ha riflettuto recentemente Labate in *Omnia mutantur nihil interit: dolore, morte, metamorfosi*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017.

³⁰⁰ Hardie 1999, p. 258. Queste considerazioni sono ulteriormente sviluppate in Hardie 2002b, pp. 62-70.

Similmente, poco dopo, anche Venere, straziata per la morte di Adone, decide di fissarne per sempre il ricordo in un fiore, sbocciato dal sangue del giovane:

Ov. *Met.* 10, 725-728
 luctus monumenta manebunt
 semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago
 annua plangoris peraget simulamina nostri;
 at cruor in florem mutabitur.

Come si può constatare, nel compiere questo tipo di metamorfosi, gli dèi non si confondono con i maghi, ma esercitano semplicemente il loro potere divino. Si potrebbe provare a supporre, allora, che anche Circe, in un'altra tradizione, abbia compiuto la metamorfosi del consorte per amore, nel tentativo di tenere con sé Pico per sempre, di sottrarlo in qualche modo alla vecchiaia e alla morte, anche contro la sua volontà. La trasformazione dell'amato, allora, si configurerebbe come l'unico modo di cui la figlia del Sole poteva disporre per consegnarlo all'immortalità: Circe si fregia del picchio come Apollo dell'alloro³⁰¹ e del giacinto, o Pan della siringa.

“Se non può essere mio per sempre, almeno che sia per sempre un fiore, un albero, un animale aggraziato”: così sembrano ragionare gli dèi innamorati di un mortale, incapaci di opporsi al potere inesorabile del destino. Una tale scelta non è dettata da generosità disinteressata, ma, piuttosto, dall'egoismo tipico di chi, amando, ha paura di privarsi per sempre dell'oggetto del proprio amore.

La metamorfosi, in sintesi, interviene a mitigare il dolore della perdita attraverso la creazione di una sorta di opera d'arte vivente. Se questa considerazione sembra non trovare posto nella rappresentazione della Circe omerica messa in scena da Ovidio, si pensi ancora una volta, però, alla statua venerata dalla dea nel suo palazzo, motore del racconto della *famula*. La bellezza di Pico è eternata per sempre nell'opera d'arte, che si compone non solo della statua del re, ma anche di quella del picchio. L'animale è in natura quello che la scultura è nell'arte: come la statua eterna la di lui avvenenza (sia nell'antico che nel nuovo aspetto di volatile), così anche l'animale ne garantisce il ricordo. Il picchio è il *monumentum* perenne della bellezza del sovrano, della sua velocità di cacciatore, della sua maestosa regalità.

A questo proposito, è verosimile supporre che nella rappresentazione sdoppiata di Pico, uomo e uccello insieme, si possa vedere la concretizzazione e l'anticipazione dell'operazione letteraria condotta da Ovidio attraverso il racconto. Nella fissità sincronica del monumento, infatti, lo spettatore può cogliere insieme l'inizio e la fine della storia che la *famula* si accinge a esporre. A differenza di una

³⁰¹ Vd. Hardie 1999, pp. 258-259, dove egli, soffermandosi sul caso di Dafne e Apollo, sottolinea come, nell'impossibilità di un'unione con l'amata, Apollo converte l'alloro “into a kind of cult statue”, “an idol”, “a partial image of himself”. Per questo e altri simili esempi, vd. Hardie 2002b, pp. 62-65.

narrazione, che si svolge nel tempo, un'immagine offre il vantaggio dell'immediata percezione della sua totalità: nel nostro caso, dunque, chi legge è portato a chiedersi se Pico sia l'uomo, il picchio, o il dio che è omaggiato nella forma della statua.

Si è visto, infatti, come la tradizione più consolidata volesse che Pico fosse stato divinizzato *post mortem* e onorato nelle fattezze di un picchio. Si è osservato anche, inoltre, come le tre identità di Pico (umana, divina e animale) coesistessero insieme in modo piuttosto contraddittorio. Si potrebbe pensare, allora, che, parallelamente a quanto fatto con Circe, Ovidio abbia voluto disporre in un rapporto di continuità cronologica (e logica) le varie nature di Pico. Una simile molteplicità, che l'arte figurativa può fissare in un *monumentum* unico, necessita di essere giustificata, quando si passa al *medium* linguistico, con un racconto che abbia un principio e una fine. Non sarebbe azzardato supporre, allora, che Circe non sia solo la responsabile della natura animale di Pico, ma anche di quella divina. Sarebbe stata lei, cioè, a rendere un dio il consorte, e la trasformazione in picchio verrebbe a coincidere con l'accesso del sovrano al *pantheon* delle divinità latine minori.

Rispetto a Giacinto o a Adone, di conseguenza, Pico non riceverebbe dal proprio *partner* divino solo un'eternità riflessa, perpetuata da e in un oggetto, ma una vera e propria immortalità, come si conviene al suo *status* regale. Se così fosse, il suo caso si avvicinerebbe moltissimo a quello di Ippolito, trasformato in Virbio, ovvero in un nuovo dio laziale, per amore di Diana. A questo punto, si potrebbe capire meglio la voluta ambiguità che si cela dietro agli onori resi da Circe alla statua dell'amato: si tratta della devozione di una donna innamorata per il consorte scomparso, che lei stessa, però, potrebbe aver reso dio, quasi un proprio paredro. Da questo punto di vista, l'elogio dell'ancella, che vuole dimostrare la *potentia* della sua padrona, recupererebbe un significato tutt'altro che ironico: tanto potente è Circe da essere in grado di donare allo sposo l'accesso al mondo degli dèi.

9. Ordine e caos nel paesaggio laziale: liminalità e centralità si incontrano

Autorevoli studi hanno già indagato e definito il ruolo che il rapporto tra Circe e lo spazio occupa sia all'interno dell'*Eneide* che delle *Metamorfosi*.³⁰² Come si è già avuto occasione di notare,³⁰³ la residenza omerica della figlia del Sole viene

³⁰² Vd. Tissol 1997, pp. 209-210, che nota come Circe, il personaggio odissiaco più rappresentato da Ovidio, appaia, scompaia e riappaia quando meno ce lo si aspetta, e sempre più vicino al territorio laziale. Lo stesso movimento è rintracciabile anche nell'*Eneide*, dove la sua figura appare dominante in tutta la seconda metà del poema (così Otis 1970, p. 288), e, a monte, nella stessa *Odissea*, dove Ulisse torna per ben due volte da lei. Considerazioni importanti sulla liminalità e Circe anche in Simon 2011, pp. 127ss. e in Möller [in corso di stampa].

³⁰³ Si rimanda alla sezione introduttiva al presente episodio, anche per maggiori informazioni bibliografiche.

menzionata in ambo i poemi quale ultima tappa prima dell'approdo in Lazio di Enea e compagni, e si segnala, dunque, per la sua posizione liminale, e tuttavia fissa. La sedentarietà che contraddistingue Circe nell'*Odissea*, e che la rende quasi un tutt'uno con il suo palazzo – come il ragno appeso alla sua tela –, viene mantenuta anche nell'*Eneide*, dove solo il canto supera i confini della reggia della dea, e nelle *Metamorfosi* stesse, dove Circe, assisa in trono, attende le sue vittime. Eppure, nelle due opere latine, il potere di Circe non si arresta ai confini della sua dimora, come in Omero, ma li valica: nelle *Metamorfosi*, ella, recatasi a raccogliere erbe nel vicino Lazio, lo sconvolge con la furia della sua magia; nell'*Eneide*, invece, la sua presenza si coglie ovunque nel palazzo di Latino.

Anche da questo punto di vista, allora, il tema del superamento del margine, che in Virgilio viene solo accennato, diventa, in Ovidio, centrale: se nell'*Eneide* Circe è presentata in due 'sedentarietà' diverse ed inconciliabili (la residenza sul Circeo e quella a Laurento), le *Metamorfosi* ci mettono di fronte ad una Circe che il margine lo supera continuamente, con movimenti centrifughi e centripeti.³⁰⁴ Così, nell'episodio di Glauco, ella si sposta fin in Sicilia, marginalizzandosi rispetto al centro a cui mira il poema (Roma), nonché rispetto alla sua stessa dimora omerica; nell'episodio di Pico, invece, ella a quel centro si avvicina, ma di passaggio, e viene respinta come una nemica e una straniera.

Negli spostamenti di Circe, dunque, si può ravvisare un'analogia con il procedimento a cui Ovidio sta sottoponendo il personaggio nel suo complesso: qui non ci troviamo di fronte ad una Circe omerica e ad una italica, che non entrano in contatto tra di loro come in Virgilio, ma ad una Circe che oscilla tra l'una e l'altra, che rimanda continuamente all'altra pur essendo formalmente solo una delle due. Di conseguenza, in Lazio, la Circe di Ovidio, con i suoi viaggi, allude simbolicamente ai suoi due ruoli: quello della 'vicina di casa' scomoda, che dovrebbe rimanere nei suoi territori omerici, senza sconfinamenti di luoghi e di tradizioni; quello di regina e *coniunx* di Pico, che da costui era stata ben accolta non solo nei suoi domini, ma anche nella sua casa e persino nel suo cuore, e che doveva dispensare i suoi benefici effetti sul territorio locale esattamente come nella finzione del racconto fa il suo doppio. Al contrario di Circe, Canente, invece, è costretta all'interno dei territori laziali, che non le è concesso di oltrepassare, perché legata in modo indissolubile al proprio ruolo di *coniunx Pici*: significativamente, ella si dissolverà su quello stesso confine che non le è dato di valicare, nell'indifferenza del Tevere, il 'guardiano' del *limen* romano.

Si può ben capire, di conseguenza, come siano poco condivisibili tutte le interpretazioni che vogliono vedere nella presenza di Circe nelle *Metamorfosi*, amplificata rispetto alle notazioni sfuggenti di Virgilio, una funzione simbolica sempre negativamente connotata. In particolare, secondo alcuni, lo spazio enorme riservato alle devastazioni della dea nel pacifico territorio laziale, non controbilanciato e sostenuto da alcun piano provvidenziale come in Virgilio, rappresenterebbe la

³⁰⁴ Vd. Segal 2002, p. 22.

prova del sarcasmo nutrito da Ovidio nei confronti del grande progetto eneaidico;³⁰⁵ secondo altri, invece, il *pendant* positivo di Circe si potrebbe ritrovare proprio nell'azione benefica e civilizzatrice di Canente sulla natura, la cui presunta fama eterna, alla fine dell'episodio, corrisponderebbe, nell'*Eneide*, alla ritrovata armonia laziale al termine del conflitto tra Enea e Turno.³⁰⁶ Se la figlia del Sole, così, scatena l' 'inferno' (similmente a quanto fa Aletto nel poema virgiliano), Canente, invece, sarebbe simbolo del 'paradiso', di quella pace e di quell'armonia autoctone che elementi perturbatori possono sconvolgere, sì, ma solo temporaneamente, proprio come si constata nell'*Eneide*.

Una volta appurata l'equivalenza tra Circe e Canente, e la poliedricità della figura di Circe stessa, che in Lazio è insieme regina legittima e vicina di casa temuta, la schematicità di tali contrapposizioni non può che cadere. Nell'operato di Canente, anzi, che controlla e rende docili le creature del paesaggio laziale, si dovrà ritrovare, semmai, la traccia del governo di Circe sul territorio, di colei che, anche nella sua dimora omerica, è così abile a incantare e sedurre. Quanto al caos scatenato dalla Circe ovidiana, questo non è che la conseguenza, ancora una volta, della sua estraneità, in questa versione della storia, al territorio laziale. Nella tradizione che la vede integrata e accettata nel palazzo di Pico quale sua coniuge e regina, la dea fa del Lazio un paradiso di ordine e stabilità; in quella in cui, invece, è confinata all'immagine tradizionale di se stessa, e le è negata la possibilità di essere permeata e cambiata dal benefico influsso dei vicini di casa, Circe rende il territorio confinante un 'inferno'.

Come già si era constatato nell'episodio di Scilla, in sintesi, l'ambientazione del racconto interagisce con il destino dei personaggi, ne rappresenta quasi la cassa di risonanza. Il paesaggio laziale, dunque, diventa uno specchio pronto a riflettere, amplificate, le vicissitudini di Circe: esso si configura già come il centro verso cui la narrazione sta tendendo, come il *locus amoenus* su cui è destinata a nascere Roma, ma insieme è anche e pur sempre un crocevia di 'flussi migratori' dal mondo greco. Qualora accolti e ricreati, questi flussi migratori arricchiscono e mi-

³⁰⁵ Vd. Galinsky 1975, pp. 234-235: Ovidio amplificherebbe la rappresentazione negativa del personaggio di Circe che trovava nell'*Eneide* e la sua posizione liminale tra Grecia e Italia. Per Tissol 1997, pp. 213-214, la pervasività di Circe e l'insistenza sulla sua magia negativa sia nella 'piccola *Eneide*' che nella 'piccola *Odissea*' ovidiana indicherebbero la volontà dell'autore di smontare qualsiasi tipo di teleologia costruttiva: gli eventi dell'*Odissea* appaiono senza il ritorno finale dell'eroe a casa, sparisce la provvidenzialità dagli eventi descritti nell'*Eneide*. Recentemente, simili considerazioni sono state riprese da Simon 2011, pp. 130-132: Circe rappresenterebbe una minaccia all'integrità del territorio laziale 'sponsorizzata' dal poema virgiliano.

³⁰⁶ Vd. Papaioannou 2005, pp. 127ss. La contrapposizione tra 'paradiso' (Canente) e 'inferno' (Circe) nel territorio laziale sarebbe la maniera ovidiana di riprendere un motivo già forte nella seconda metà dell'*Eneide*, come tematizzato da Hardie 1986 e 1993, pp. 57-87.

gliorano la già fertile semente locale (Canente); qualora respinti, invece, e accantonati nel loro orizzonte di provenienza, non possono che produrre finali già noti, dalle tinte fosche (Circe).

Le due alternative, rappresentate dalle due storie parallele di Circe, vengono ricondotte ad un sì o ad un no di Pico: si riconferma la tendenza ovidiana ad individuare nel coronamento ipotetico di una passione amorosa lo snodo da cui far dipartire destini diversi ed alternativi per famosi personaggi del mito omerico, come si era già visto per Polifemo e Scilla.³⁰⁷ Accettata la figlia del Sole quale sua sposa, così, il re laziale ne avrebbe permesso lo sviluppo 'italico'; disprezzatala, egli la condanna a tornare nella sua reggia omerica, a incontrare Ulisse, a comportarsi come sappiamo si sarebbe comportata. Dietro questa scelta, ovviamente, si cela Ovidio, che, per ora, si limita a districare i nodi di una tradizione contraddittoria e ad evocare abilmente scenari ipotetici, lasciando tutto, però, sostanzialmente immutato (e immutabile).

Le cose andranno diversamente con Pomona e Vertumno.

³⁰⁷ Si rimanda a quanto argomentato nell'introduzione e in Aresi 2013, pp. 155ss. Per la concezione dell'amore come la chiave di volta (e di svolta) dell'evoluzione futura di un carattere, vd. anche Labate 2012a.

II. Pomona e Vertumno: l'Italia come luogo di storie inedite

Nel cuore del quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*, dopo aver concluso la sezione dedicata alle vicende di Enea in Lazio, Ovidio introduce l'elenco dei re albanici, i sovrani che succedettero ad Ascanio dopo la fondazione di Alba Longa e prima di quella di Roma. Ultimo di tali re è Proca, sotto il cui regno il poeta colloca l'episodio di Pomona e Vertumno, narrazione di lungo respiro che, contrapponendosi alla sinteticità della rievocazione dei 'fatti storici', conferma ancora una volta l'interesse dell'autore a soffermarsi sulle storie che si prestano ad una 'trattazione elegiaca'. Si tratta, infatti, di un racconto di ben centoquarantanove versi (*Met.* 14, 623-771), nonché dell'ultimo dell'intera opera che narra di un innamoramento.

Questi, brevemente, i fatti essenziali: la ninfa Pomona, dedita alla campagna e alla cura degli alberi da frutto, disdegna la vita selvaggia dei boschi così come le gioie dell'amore. Dell'amadriade si erano inutilmente infatuati i satiri, Pan e Sileno, ma è soprattutto Vertumno che si accende di passione per lei. Un giorno il dio, che già altre volte aveva assunto i più vari travestimenti per poter godere della vista dell'amata, si presenta a Pomona nelle vesti di una vecchierella, e, dopo averne lodato l'industrioso lavoro, la invita a non ostinarsi nella scelta di un'assurda castità, e a ricambiare le attenzioni di Vertumno, che più di tutti la desidera e la ama. Per convincere la giovane, l'anziana donna racconta a Pomona le tristi vicende di Ifi ed Anassarete, svoltesi nell'isola di Cipro: un giovane di umile famiglia, Ifi, si era perduto innamorado della bella e nobile Anassarete, e aveva cercato in tutti i modi di convincerla a riamarlo, spesso stando notti intere di fronte alla sua porta. Il disprezzo della fanciulla induce il povero Ifi, disperato, a togliersi la vita, impiccandosi proprio davanti alla dimora di lei. Solo in occasione dei funerali, allorché il feretro del defunto passa di fronte a casa sua, Anassarete si sporge a guardarlo dalla finestra, ma viene trasformata per punizione da Afrodite in pietra, a somiglianza della condotta dura che aveva mostrato nei confronti di chi la amava.

Concluso il racconto, e ammonita Pomona di non comportarsi allo stesso modo, Vertumno dismette il travestimento da vecchietta e si mostra col suo vero aspetto. Si accinge già a prendere con la forza la ninfa – il suo discorso era risultato fin lì inefficace – ma di tale violenza, a sorpresa, non vi è alcun bisogno: Pomona, colpita dall'avvenenza del dio, viene sopraffatta dalle fiamme di un mutuo amore.

Il breve riassunto delle linee essenziali del racconto non può che rivelare al lettore una serie di analogie con i miti di Polifemo e di Circe raccontati nella sezione italica del poema. Anche in questo caso Ovidio, abbandonata la narrazione principale, si concentra su una storia d'amore che contiene al suo interno un mito

di origine greca. Tuttavia, si riscontrano qui un paio di importanti novità. In primo luogo, entrambi i protagonisti provengono dalla terra laziale, e i personaggi greci coinvolti – presentati come un modello negativo – non entrano direttamente in azione, ma vi partecipano solo per vie secondarie, tramite la mediazione di Vertumno, che, dio del *vertere*, si assume simbolicamente il compito di ‘tradurre’ e ‘trasportare’ in Italia un racconto greco.¹ In secondo luogo, poi – elemento sul quale la critica si è variamente interrogata negli ultimi anni –, Ovidio propone un sorprendente *happy ending* che non ha precedenti nel poema: nessuna fanciulla riottosa aveva mai cambiato idea concedendosi ad uno dei suoi pretendenti. Perché Pomona sì?

Qui di seguito si vuole fornire un’interpretazione dell’episodio che, in continuità con le considerazioni della sezione precedente, cerchi di inserire le ‘anomalie’ del racconto di Pomona e Vertumno all’interno di un progetto coerente e unitario, nel quale il radicamento in terra italica del poema si accompagna ad una consapevole e graduale presa di distanza dal mondo greco e alla coraggiosa formulazione di soluzioni originali per le storie presentate, finalmente libere dall’influenza della tradizione greca e aperte ad esiti non scontati.

Per giungere a tale obiettivo, però, e prima di accostarsi al testo ovidiano, è necessaria un’introduzione ai personaggi del racconto, nel tentativo di ricostruirne l’origine, individuarne le peculiarità e rintracciarne i modelli letterari e le fonti storico-culturali. Solo così si potrà pienamente apprezzare la portata dell’innovazione compiuta dall’autore, che è stato con ogni verosimiglianza il primo e il solo poeta dell’antichità a narrare l’amore di Pomona e Vertumno.²

1. Il dio del cambiamento e degli instabili confini

Per avere un’idea di chi sia e di come venga rappresentato Vertumno³ nelle *Metamorfosi* si deve partire dall’unico autore della letteratura latina che, prima di Ovidio, si sia occupato diffusamente della figura del dio: Properzio.

¹ Su questo aspetto si concentra Scheid/Svenbro 2011, pp. 11-13, che nota come *vertere* (da cui, come si vedrà tra poco, deriva il nome di Vertumno) non possa non richiamare alla mente di un romano l’atto del tradurre (*in Latinum vertere*), tramite il quale la letteratura greca è stata resa nota al mondo italico e che ha costituito l’atto fondante della letteratura latina stessa.

² Vd. Bömer 1986, p. 199, Lieberg 1997, p. 283, Galasso 2000, p. 1544. Fantham 1993 nota che una prova a favore di ciò sia l’assenza di testimonianze relative a figli della coppia, il che – considerando che Pomona e Vertumno sono dei della fertilità – sembra in effetti molto strano.

³ Le più complete trattazioni riguardo al dio etrusco sono fornite da Boldrer 1999, pp. 5-58, Bettini 2015 e Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, pp. 398-405. Sintetiche informazioni a riguardo si trovano in Radke in *RE VIII*, A.2, 1669-1687, Radke 1966, pp. 317-

Come è noto, l'elegia 4, 2 è occupata da un monologo che il poeta immagina sia rivolto da Vertumno a coloro che si trovano a passare davanti alla sua statua. Il carme si mostra di fondamentale importanza, perché riunisce in un solo testo una serie di informazioni che si ricavano solo parzialmente da altre fonti. In primo luogo, quasi all'inizio del carme, il dio dichiara con un certo orgoglio di essere di origine etrusca;⁴ subito dopo, però, afferma di non rimpiangere affatto la città di Volsinii, che aveva abbandonato per insediarsi nel cuore di Roma. La sua statua, infatti, era situata allo sbocco del *vicus Tuscus*,⁵ da dove si poteva godere la vista del Foro:

Prop. 4, 2, 3-6
 Tuscus ego et Tuscis orior; nec paenitet inter
 proelia Volsinios deseruisse focos.
 Haec mea turba iuvat; nec templo laetor eburno:
 Romanum satis est posse videre Forum.⁶

Su tale collocazione Vertumno tornerà nella parte terminale del carme, spiegando l'origine del nome della strada. Si tratterebbe di un omaggio reso agli Etruschi per l'aiuto offerto durante la guerra condotta da Tito Tazio contro Romolo:

Prop. 4, 2, 49-54
 Et tu, Roma, meis tribuisti praemia Tuscis
 unde hodie vicus nomina Tuscus habet,
 tempore quo sociis venit Lycomedius armis
 quoque Sabina feri contudit arma Tati.
 Vidi ego labentis acies et tela caduca,
 atque hostes turpi terga dedisse fugae.

All'inizio del carme, dunque, il dio rimarca la propria origine straniera e la propria assimilazione relativamente recente al mondo romano tramite *evocatio*⁷ (la presa di Volsinii, a cui il testo allude con *deseruisse focos*, avviene solo nel 264 a. C);

320, Roscher VI, 219-222, *Der Neue Pauly* 12, 2, 101-102, Wissowa 1912, p. 233, Galasso 2000, p. 1544, Myers 2009, p. 164, Hutchinson 2006, pp. 86-89, Coutelle 2015, pp. 149-151.

⁴ Vd. Coutelle 2015, pp. 478-479.

⁵ Per ulteriori informazioni a riguardo, vd. Radke in *RE* VIII, A.2, 1678, Boldrer 1999, pp. 8ss., Bettini 2015, pp. 37-41 e 127-129, Coutelle 2015, pp. 153-154 e p. 513. Il vicolo collegava il Foro verso l'interno del Circo Massimo, seguendo il tracciato che oggi è dell'attuale via S. Teodoro (Cic. *Verr.* 2, 1, 154, *quis a signo Vortumni in Circum Maximum venit*).

⁶ Per il problematico testo dell'elegia properziana si seguirà l'edizione fornita da Hutchinson 2006.

⁷ Per maggiori informazioni a riguardo, vd. Coutelle 2015, pp. 151-153.

nel finale, invece, egli sottolinea con forza la sua presenza nella città fin da tempi antichissimi, come sembra confermato da un passo di Varrone:

Varro *ling.* 5, 46

in Suburanae regionis parte princeps est Caelius mons a Caele Vibentina, Tusco duce nobili, qui cum sua manu dicitur Romulo venisse auxilio contra Tatium regem. Hinc post Caelis obitum [...] deducti dicuntur in planum. Ab eis dictus vicus Tuscus, et ideo ibi Vertumnum stare, quod is deus Etruriae princeps.

Probabilmente il dio etrusco era conosciuto e venerato a Roma già a partire da epoche remote,⁸ ma ottenne un riconoscimento ufficiale della sua appartenenza al *pantheon* delle divinità romane solo con la *dedicatio* del tempio sull'Aventino in seguito alla sconfitta di Volsinii. La statua nel *vicus Tuscus*, dunque, rappresenta la fase più arcaica del culto del dio a Roma, il tempio quella più recente.⁹

Queste poche notizie sono sufficienti a rivelare il fascino che Vertumno poteva esercitare su Ovidio: ci troviamo nuovamente di fronte ad una divinità straniera e autoctona insieme, che compie un viaggio dall'Etruria fino al cuore della romanità, e che mostra nella sua personale 'biografia' di piegarsi docilmente al principio di mutamento implicito nel suo nome.¹⁰ Già il testo di Properzio, infatti, assicura che – delle varie proposte etimologiche nate per spiegare il nome “Vertumno” –¹¹ l'unica attendibile è quella più semplice, che riconduce “Vertumno” a *verti*, come spiega la statua stessa del dio: *at mihi, quod formas unus vertebar in omnis, / nomen ab eventu patria lingua dedit* (Prop. 4, 2, 47-48).

⁸ Di questo problema si sono occupati Radke in *RE* VIII, A.2, 1670ss., Suits 1969, pp. 485ss., Pinotti 1983, pp. 78ss., Boldrer 1999, pp. 13ss., 87-88, 133-134, Bettini 2015, pp. 24-39, Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, pp. 400-403.

⁹ Così Pinotti 1983, pp. 78-79, Boldrer 1999, pp. 17-18, Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, p. 403. Non è d'accordo Bettini 2015, pp. 33-49, che fa leva sul concetto antico di “divinità distribuita” per affermare la compresenza non contraddittoria dei vari Vertumni nella città di Roma.

¹⁰ Su Vertumno come simbolo della fusione etnica tra i vari popoli dell'impero insiste molto Lee-Stecum 2005 e Scheid/Svenbro 2011, p. 7, che fanno notare come Vertumno, il dio dei cambiamenti, abbia anche nella sua vicenda biografica un cambiamento importante: quello di patria (*solum vertebar*), che lo porta ad assimilarsi alla nuova realtà romana.

¹¹ La prima etimologia (*Vert-annis*) viene ricondotta alla deviazione del Tevere che fu svolta in età regia con l'opera di canalizzazione della Cloaca Massima e che permise il recupero dell'area che sarebbe poi stata occupata dal Foro: Vertumno ne sarebbe stato in qualche modo coinvolto (Prop. 4, 2, 10, *Vertumnus verso dicor ab amne deus*). La seconda etimologia (*Vert-annus*) si ricollega all'immagine del dio come colui che presiede ai cambiamenti stagionali (Prop. 4, 2, 11-12, *quia vertentis fructum praecerpimus anni, / Vertumno †rursus† creditur esse sacrum*). Per una trattazione approfondita delle varie etimologie, vd. Bettini 2015, pp. 52ss., Coutelle 2015, pp. 156-159 e pp. 486-497, Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, pp. 403-404 e 427-447.

Se, a partire dalla provenienza non romana di Vertumno, parecchi hanno cercato di ricondurre l'etimologia del nome¹² all'etrusco piuttosto che al sabino o a una radice indoeuropea,¹³ il testo di Properzio non lascia adito a dubbi:¹⁴ il nome di Vertumno suona latino perché è dichiaratamente latino.

Quali fossero il nome originario e l'identità del dio in terra etrusca non si può stabilire con sicurezza assoluta, ma è ormai parere condiviso l'identificazione con Voltumna,¹⁵ nella radice del cui nome – *Vol* – si può riconoscere la stessa radice del *vertere* latino. Pare del tutto plausibile, dunque, che anche in etrusco il nome del dio fosse parlante, e si riferisse alla sua capacità metamorfica: questa è la sua funzione principale e da qui possono essere spiegate facilmente anche tutte le altre competenze attribuite al dio, di non poca importanza per inquadrarne la fisionomia nel testo ovidiano.

Innanzitutto, poiché Vertumno presiede ai cambiamenti, si può capire come mai divenne dio delle stagioni, e per quale motivo poté essere annoverato tra le divinità agresti alle quali appartiene anche Pomona. Non a caso, a lui venivano offerte le primizie, che altro non sono che lo sviluppo, la trasformazione, del fiore in frutto (quasi la sua 'superiore supervisione' permettesse anche a Pomona di esercitare la propria specifica competenza sui frutti):

Prop. 4, 2, 41-46

Nam quid ego adiciam, de quo mihi maxima fama est,
hortorum in manibus dona probata meis?
Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita ventre
me notat, et iunco brassica vincta levi;
nec flos ullus hiat pratis, quin ille decenter
impositus fronti langueat ante meae.

Ov. *Met.* 14, 687-688

Quid quod amatis idem, quod quae tibi poma coluntur,
primus habet laetaque tenet tua munera dextra?

¹² Per una panoramica delle varie ipotesi proposte, vd. Boldrer 1999, pp. 19ss. e Radke in *RE* VIII, A.2, 1669-1670.

¹³ Vd. Devoto 1940, pp. 275ss.

¹⁴ Così Marquis 1974, pp. 491-500 e Radke in *RE* VIII, A.2, 1669-1670, nonché, recentemente, Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, p. 484.

¹⁵ Vd. la sintesi offerta da Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, p. 401 e da Coutelle 2015, pp. 150-151.

Contemporaneamente, inoltre, Vertumno divenne anche il dio degli scambi commerciali:¹⁶ per questo motivo la sua statua è ottimamente collocata nel cuore pulsante di Roma, in un quartiere pieno di botteghe,¹⁷ dove si poteva assistere al via-vai incessante di coloro che si recavano al Foro per dedicarsi ai più svariati traffici. L'*incipit* di un'epistola di Orazio, l'ultima del primo libro, ci conferma che questa era la caratterizzazione del *vicus Tuscus*. Nel congedarsi dalla sua opera, in *Ep.* 1, 20, 1-2, il poeta le rimprovera di “guardare verso Giano e Vertumno”, spinta dal desiderio di farsi ammirare nelle librerie dei fratelli Sosii: *Vortumnnum Ianumque, liber, spectare videris / scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus*. Il *vicus Tuscus*, in quanto luogo di scambio di merci della più varia natura, offriva, quindi, una collocazione ideale alla statua del dio delle metamorfosi.

Un dio agreste e cittadino insieme, romano e straniero, capace delle più imprevedibili trasformazioni: più il ritratto di Vertumno si va completando, più ne emerge una figura che ben si prestava ad essere scelta da Ovidio quale rappresentante del ‘personaggio italico per eccellenza’ nella parte terminale del suo poema.

Fin qui si è parlato di Vertumno come di un dio metamorfico. Ma vi è un punto sul quale è necessario riflettere in vista della lettura dell'episodio ovidiano. Bettini¹⁸ ha mostrato come la figura del dio non possa essere associata a quella di un Proteo, perché tutte le trasformazioni di cui egli è capace – e sulle quali si tornerà con la dovuta attenzione – riguardano, sia in Properzio che in Ovidio, solo tipi umani. Perciò, più che vere e proprie metamorfosi, lo studioso ritiene che quelli di Vertumno siano dei travestimenti. A questo tipo di ipotesi pare avessero aderito,

¹⁶ Vd. Colum. 10, 308-310 (*mercibus ut vernis dives Vortumnus abundet / et titubante gradu multo madefactus Iaccho / aere sinus gerulus plenos gravis urbe reportet*), Ps. Ascon. *ad Cic. Verr.* 2, 1, 154 (*Vortumnus autem deus invertendarum rerum est, id est mercaturae*), Porph. *ad Hor. Ep.* 1, 20, 1 (*Vortumnus autem deus est praeses vertundarum rerum, hoc est emendarum ac vendendarum, qui in vico Turario sacellum habuit*). Dei tre testi riportati, quello di Columella, in cui un facchino viene immaginato ebbro dopo aver portato a Roma i frutti del raccolto e della vendemmia, “affinché Vertumno trabocchi dei prodotti della primavera”, evidenzia bene il collegamento del dio sia con il mondo della campagna che con quello della città e dei suoi commerci. Gli altri due, introducendo una quarta etimologia rispetto all'elenco properziano, riconducono il nome di Vertumno a *vertundo* (“commerciare”, “vendere”).

¹⁷ Ciò sembra confermato dall'iscrizione *CIL* 6, 9393 = Dessau 7696 (*faber arg(entarius) [ad V]ortumnnum*), che testimonia la presenza di botteghe di artigiani in prossimità della statua del dio etrusco. Per questa caratterizzazione del *vicus Tuscus*, vd. Bettini 2015, pp. 121-129. Tra le varie attività svolte nel vicolo, vi era anche la prostituzione, come si evince da Plaut. *Curc.* 483-484. Questo non significa, però, che tale attività dovesse essere considerata preponderante al punto da fare della zona un quartiere malfamato, come ha sostenuto O'Neill 2000.

¹⁸ Bettini 2010, pp. 323-326; 2012, pp. 13-33; 2015, pp. 74-87.

nel XVIII secolo, gli scultori Laurent Delvaux e Jean-Baptiste Lemoyne. Rappresentando l'incontro tra Pomona e Vertumno,¹⁹ i due artisti sono gli unici che, nella lunga fortuna iconografica della vicenda, non rappresentano il dio coi sembianti di una vecchietta, ma lo colgono nell'attimo che segue alla rivelazione della sua identità, con in mano la maschera che egli aveva usato per coprirsi il volto.

Si potrebbe supporre, allora, che Vertumno fosse un abile imitatore e un giocoso 'cabarettista'²⁰ più che un dio capace, come Giove, di trasformarsi in ogni essere, vivente o meno, esistente in natura.²¹ Alla luce di ciò, essendo comunque impossibile escludere con certezza la presenza o assenza di una 'reale' metamorfosi, quello che si può affermare senza ombra di dubbio è la passione di Vertumno per il travestimento. In altre parole, cioè, si può anche supporre che Vertumno, essendo un dio, potesse assumere 'per davvero' le fattezze dei tipi umani da lui scelti (la questione si pone soprattutto per l'*anus* del nostro episodio); quello che lo contraddistingue, però, è il divertimento che egli sembra trarre dal rendere il camuffamento perfetto tramite l'impiego di oggetti e vesti tipici della maschera prescelta, quasi fosse un attore di commedia. In ciò si può intravedere un forte segnale del culto popolare tributato alla statua del dio – vestita e adornata²² dalle più svariate categorie umane –, che rende facile spiegare l'assoluta incertezza in cui si muovono gli studiosi circa una precisa identificazione del suo aspetto e degli

¹⁹ L. Delvaux, *Vertumnus et Pomona*, Victoria and Albert Museum; J. B. Lemoyne, *Vertumnus et Pomona*, Museo del Louvre (immagine di copertina del presente volume).

²⁰ Su questo aspetto gaio e giocoso della figura di Vertumno si concentra La Penna 1977, pp. 87-88, il quale, mettendo in evidenza il tributo che il quarto libro delle elegie properziane deve ad un certo gusto callimacheo per quadretti vivaci e lievi, non manca di sottolineare come il dio etrusco "si potrebbe assumere a simbolo della grazia festosa".

²¹ Tale impressione, condivisa anche da Fantham 1993, pp. 31ss., Johnson 1997, p. 368 e Hardie 2015, p. 451, verrà sottoposta a verifica in seguito mediante l'analisi del linguaggio usato da Ovidio per descrivere le trasformazioni di Vertumno. Non così, invece, per Bömer 1986, p. 207, Deremetz 1986, pp. 137-138 e Boldrer 1999, p. 104. Hutchinson 2006, p. 92 riscontra, nel testo properziano, una divisione tra alcune trasformazioni che sembrano vere e proprie metamorfosi (Prop. 4, 2, 23-24) e altre che assomigliano più a semplici travestimenti (Prop. 4, 2, 25-46). Secondo Myers 2009, p. 169 la trasformazione in vecchina sarebbe l'unica autentica metamorfosi messa in atto dal dio, mentre è probabile che le altre fossero solo travestimenti. Coutelle 2015 non sembra dare peso alla questione, parlando per lo più dell'uno o dell'altro "déguisement" di Vertumno, ma notando anche che il dio "est en effet capable de se transformer en d'autres dieux" (p. 502).

²² Basti pensare a Prop. 4, 2, 23-46, in cui, come finemente notato da Deremetz 1986, p. 131, si susseguono una serie di verbi in cui si capisce come la statua del dio fosse letteralmente nelle mani dei fedeli (*indue me, da falcem, cinge caput mitra, plectra dabis...*). La passività della statua in contrasto con l'azione metamorfica autonoma di cui è capace il Vertumno ovidiano è messa in evidenza da Hutchinson 2006, p. 92.

attributi che lo dovevano rendere chiaramente identificabile nell'iconografia antica.²³ Probabilmente, però, Vertumno non era rigidamente associato ad un repertorio di elementi iconografici tradizionali,²⁴ perché ciò ne avrebbe limitato fortemente la vera natura di imitatore. Il travestimento lo rendeva, di volta in volta, contadino o soldato, pescatore o pastore, e lo stesso vale per la sua statua: erano i fedeli che, di volta in volta, 'facevano' Vertumno, lo ricreavano e travestivano.²⁵ A conferma di tale ipotesi, è utile prendere in considerazione i passi seguenti:

Ps. Tib. 3, 8 (*vel* 4, 2), 7-14

Illam, quidquid agit, quoquo vestigia movit,
 componit furtim subsequiturque Decor;
 seu solvit crines, fuis decet esse capillis:
 seu compsit, comptis est veneranda comis.
 Urit, seu Tyria voluit procedere palla:
 urit, seu nivea candida veste venit.
 Talis in aeterno felix Vertumnus Olympo
 mille habet ornatus, mille decenter habet.

Hor. *Sat.* 2, 7, 8-14

saepe notatus
 cum tribus anellis, modo laeva Priscus inani
 vixit inaequalis, clavum ut mutaret in horas,
 aedibus ex magnis subito se conderet unde
 mundior exiret vix libertinus honeste;
 iam moechus Romae, iam mallet doctus Athenis
 vivere, Vortumnis quotquot sunt natus iniquis.

La citazione dello Pseudo-Tibullo si inserisce nella descrizione della bellezza di Sulpicia, che è tale da accendere l'amore con qualsiasi acconciatura e con qualsiasi abito, e la cui versatilità è paragonata a quella di Vertumno, che sull'Olimpo può disporre di un'altrettanta varietà di ornamenti, tutti appropriati. Per quanto riguarda Orazio, invece, siamo all'inizio del discorso che Davo rivolge al poeta: lo schiavo fa il nome di un certo Prisco, che era noto per la sua incostanza, e conclude lo schizzo del personaggio affermando che doveva essere nato con "i Vertumni

²³ Tra le identificazioni proposte, si possono sostanzialmente distinguere due gruppi: il primo comprende una serie di rappresentazioni con un giovane recante fiori e frutti (vd. *LIMC* VIII, 1, 235); il secondo alcuni reperti che mostrano una figura maschile che regge un *baculum* (vd. *Enciclopedia dell'arte antica* VII, 1145 e *LIMC* VIII, 1, 235). Tra essi, si segnala una statuette bronzea ritrovata a Fano e ora conservata al Museo Archeologico di Firenze, che rappresenta un ragazzo con in mano un lituo, identificato di volta in volta con uno dei tanti attrezzi di cui Vertumno si adorna nei suoi travestimenti in Properzio e Ovidio.

²⁴ Vd. Radke in *RE* VIII, A.2, 1683 e Roscher VI, 219.

²⁵ Vd. Bettini 2010, pp. 332-333 e 2015, pp. 173-179.

contro”. Il passo sembrerebbe testimoniare che Vertumno, la cui principale prerogativa era quella di presiedere ad ogni genere di trasformazione, condannasse alla stessa versatilità (ma portata all’eccesso) chi – per qualche ragione – si fosse procurato l’ostilità del dio.²⁶

Dalla lettura dei due testi esce confermata l’ipotesi che la figura di Vertumno fosse associata ad instabilità e mutevolezza, imprevedibilità e fantasia, e che tali caratteristiche non si declinassero in una proteica capacità metamorfica, bensì in una straordinaria abilità di travestirsi, di essere sempre diverso e pure uguale a se stesso. Intorno ad un tale personaggio Ovidio ha costruito la rarissima storia – nelle *Metamorfosi* – di un corteggiamento andato a buon fine: come mai il poeta ha scelto proprio Vertumno per un simile *aprosdoketon*? Per tentare di rispondere a questa domanda, si considerino alcuni luoghi del commento di Donato:

Don. *ad Ter.* Ad. 191 (*quae res tibi vortat male*)

Vertumnus dicitur deus, qui rebus ad opinata²⁷ se vertentibus praeest. Saepe autem male cedit, quod bonum putatur, et hoc est male vertisse.

Don. *ad Ter.* Ad. 728 (*di bene vortant*)

Nam in omnibus, quae cupite evenerunt, ‘di bene vertant’ solet dici, quia saepe homines ea optaverunt, quae illis aliter atque exspectaverant contigissent. Quam potestatem rerum vertentium semet in utramque partem Vertumno deo superesse veteres existimabant.

Don. *ad Ter.* Hec. 196-197 (*di vortant bene / quod agas*)

Saepe enim res aliter quam volumus eveniunt. Ed ideo Vertumnus colitur, qui praeest rebus se vertentibus.

²⁶ Per una più approfondita analisi del passo da questo punto di vista, vd. Bettini 2010, pp. 326-327 e 2015, pp. 88-95.

²⁷ È da notare qui la presenza di un problema testuale. Il testo riportato dai manoscritti è *ad opinata revertentibus*, che è stato emendato in *ad opinata se vertentibus*. *Ad opinata*, però, sembra non avere molto senso nel contesto perché, in considerazione di quanto si dice anche nei due testi riportati dopo (*quae illis aliter atque exspectaverant contigissent, res aliter quam volumus eveniunt*), l’abilità di Vertumno pare essere quella di cambiare il corso delle cose contro ciò che ci si aspetta, non in ciò che ci si aspetta. Wessner *ad loc.* ipotizza un *ad optata se vertentibus*, che, però, non stampa nel testo, e che potrebbe essere una buona soluzione. In alternativa, si potrebbe pensare a *ad inopinata se vertentibus*, dove bisogna sopporre la caduta del prefisso *in*, oppure *ab opinata re vertentibus*, congetturando un frequentissimo scambio *ab/ad* che ha portato poi a intendere *re* come il prefisso del verbo *vector*. Contro quest’ultima ipotesi, però, va l’*usus scribendi* dell’autore, che negli altri due passi riportati utilizza sempre *vertens se* e mai il solo *vertens* con uso intransitivo (di per sé ben attestato, basti pensare a *vertentis fructum praecipimus anni* di Prop. 4, 2, 11).

Sembrirebbe che tra le competenze di Vertumno ci dovesse essere quella di volgere gli eventi in modo tale da rovesciare l'esito che gli inizi, positivi o negativi, lasciavano sperare o temere.²⁸ Il dio, dunque, non veniva invocato semplicemente quando si sperava che tutto potesse finire bene (come nel caso di *Hec.* 196-197 e *Ad.* 728), ma anche quando si augurava ad un altro che la sua buona fortuna lo abbandonasse e potesse incorrere nella disgrazia (come in *Ad.* 191). Si sarebbe tentati di ipotizzare che Ovidio, nello scegliere Vertumno per l'inaspettato lieto fine dell'ultima storia d'amore delle *Metamorfosi*, abbia voluto creare una corrispondenza tra le vicende narrate e la tipologia del protagonista che le vive: Vertumno, il dio che è capace di *bene/male vertere* ogni situazione, vede insperabilmente realizzarsi, nel suo caso, quel ribaltamento delle sorti di cui è nume tutelare. E di cui, probabilmente, era nume tutelare fin da quando si chiamava "Voltumna".²⁹

Stando a quanto testimoniato dal passo sopra riportato di Varrone, Voltumna era nientemeno che *deus Etruriae princeps*. Tale affermazione ha suscitato non poche perplessità tra gli studiosi, che si chiedono come mai di una divinità così importante manchino più precise notizie e perché essa fosse stata a tal punto screditata nel *pantheon* romano da non godere di un vero e proprio culto. Per quanto riguarda la prima questione, però, le informazioni su Voltumna non sono poi così scarse. Tito Livio ne cita in parecchie occasioni il tempio (*fanum Voltumnae*),³⁰ che pare essere stato il punto d'incontro della federazione delle città etrusche ogniqualvolta si doveva discutere di questioni belliche. Marquis,³¹ inoltre, sulla scorta di Pallottino,³² mostra come un reperto iconografico proveniente dall'Etruria, il cosiddetto specchio di Tuscania,³³ rappresenti nientemeno che il dio, nella figura di un uomo barbuto e nell'atto di presiedere a un rito di aruspicina, con una lunga lancia in mano.³⁴ L'identificazione sembrerebbe provata dal fatto che, sopra la figura del dio, si ritrova la scritta "Veltune".³⁵

Per quanto riguarda, poi, l'apparente incongruenza tra l'importanza di Vertumno in terra etrusca e il suo diminuito valore in terra romana, pare interessante l'ipotesi avanzata da Pinotti. A parere della studiosa,³⁶ l'aggettivo *princeps*, utiliz-

²⁸ Vd. Bettini 2010, pp. 329-330 e 2015, pp. 116-117.

²⁹ Sull'identificazione Hutchinson 2006, p. 93 si mantiene prudente.

³⁰ Liv. 4, 23, 5; Liv. 4, 25, 7; Liv. 4, 61, 2; Liv. 5, 17, 6; 6, 2, 2.

³¹ Marquis 1974, pp. 497ss.

³² Pallottino 1930, pp. 49ss.

³³ Vd. Pallottino 1955, tav. LXI.

³⁴ Non è d'accordo Radke in *RE* VIII, A.2, 1685, perché l'aruspicina non rientra nelle competenze di Vertumno.

³⁵ Vd. Pallottino 1930, pp. 52-53, Cristofani 1986, pp. 5-7, Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, pp. 453-454, Coutelle 2015, pp. 150-151.

³⁶ Pinotti 1983, pp. 90-91.

zato da Varrone in riferimento a Vertumno, non dovrebbe essere inteso con il significato di “il più importante”, quanto di “il primo”, analogamente a quanto si riscontra per Giano in Varro *ling.* 6, 34 (*prior a principe deo Ianuarius appellatus*) e in Cic. *nat. deor.* 2, 67 (*principem in sacrificando Ianum esse voluerunt*). Ciò sembra provare come il ruolo svolto da Vertumno in Etruria sia paragonabile a quello rivestito da Giano a Roma: divinità *principes* non perché fossero le più notevoli nel loro *pantheon* religioso d’afferenza, ma in quanto prime nel calendario, rispettivamente etrusco e romano. Così si spiegherebbe bene perché mai sia Properzio che Ovidio facciano iniziare la loro opera ‘romana’ con un riferimento ad un dio italico che avrebbe il compito di evidenziare il carattere squisitamente laziale di entrambe le opere: *Tuscus ego et Tuscis orior* è l’orgogliosa affermazione di Vertumno in Prop. 4, 2, 3; *nam tibi par nullum Graecia numen habet*, dichiara Ovidio di Giano in *Fast.* 1, 90.³⁷

Sulle analogie tra Giano e Vertumno e sulla loro funzione ‘liminale’ molto è stato scritto.³⁸ Tuttavia, ce ne è una che è sfuggita all’attenzione dei più: il ruolo decisivo di Giano in questioni belliche, e in una battaglia in particolare. Nei *Fasti* il dio ricorda di aver assistito allo scontro tra Tito Tazio e i Romani (Ov. *Fast.* 1, 260, *protinus Oebalii rettulit arma Tati*), e racconta di come fosse riuscito a chiudere l’accesso a Tazio inondando con gli sbocchi delle sue sorgenti la zona di quello che poi sarebbe diventato il Foro (Ov. *Fast.* 1, 268-272); per ringraziarlo del suo intervento salvifico, i cittadini di Roma avevano elevato al dio un tempio (Ov. *Fast.* 1, 273-275).

Se ora si passa ad esaminare la figura di Vertumno, colpisce anche qui una somiglianza notevole con Giano. Già l’immagine del dio armato nello specchio di Tuscania, nonché l’importanza che il suo tempio aveva come luogo in cui si decideva l’entrata in guerra delle città dell’alleanza, fanno intuire che una certa propensione militare doveva essere caratteristica anche dell’originario Voltumna. Alla luce di ciò, si può forse capire meglio come mai, Properzio, tra le varie ‘metamorfosi’, menzioni anche quella in soldato (4, 2, 27, *arma tuli quondam et, meminì, laudabar in illis*), l’unica per la quale la statua si ricordi di aver ricevuto particolari lodi. L’indicazione storica (*quondam*), inoltre, per quanto indeterminata, proietta l’immagine del dio-militare nel suo remoto passato.³⁹

³⁷ Sul ruolo di Giano nei *Fasti*, vd. Harries 1989, pp. 168-169, Hardie 1991, in particolare pp. 47, 53 e 60-64, Barchiesi 1991, pp. 14-15, Fantham 2009, pp. 66-69, Labate 2005, pp. 183-191 e 2010, pp. 193-207, Martelli 2013, pp. 116-131.

³⁸ Vd. Boldrer 1999, p. 16 e Myers 1994b, pp. 248-249, che si sono soffermate in dettaglio sulle analogie esistenti tra Vertumno e Giano in Properzio e in Ovidio. Di tali analogie ho avuto modo di occuparmi anch’io in Aresi 2016, in un contributo di cui qui sono riprese le osservazioni più importanti.

³⁹ Vd. Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, pp. 454-457, dove si fa notare come la connotazione militaresca appartenga al passato di Vertumno, che ora è divenuto una pacifica divinità laziale, legata al mondo dell’agricoltura. Non così per Hutchinson 2006, p. 93,

È bene, allora, considerare con più attenzione i versi in cui Vertumno afferma di aver assistito personalmente alla disfatta dei Sabini (4, 2, 53-54, *vidi ego labentis acies et tela caduca, / atque hostis turpi terga dedisse fugae*). Se il dio era presente allo stesso complesso di eventi in cui anche Giano aveva dato il suo personale contributo, potrebbe non avere avuto solo un ruolo passivo. Spia di ciò è che, nel descrivere la disfatta dei Sabini, venga usata l'espressione *terga dare fugae*, equivalente di *terga/tergum vertere*.⁴⁰ Sembra quasi che Properzio stia suggerendo implicitamente una quarta spiegazione del nome "Vertumno": originariamente (e lo *speculum* sembra suggerirlo) egli doveva essere un dio militare,⁴¹ la cui prerogativa – da qui la radice di *vertere* – poteva essere quella di intervenire in un conflitto armato rovesciandone le sorti e mettendo in fuga il nemico. Così si spiegherebbe ancora meglio la scelta dei Romani di ringraziare gli Etruschi con la dedica del *vicus Tuscus*, nel quale posero la statua del dio che così insperabilmente li aveva soccorsi. I Sabini, arrivati fino al Campidoglio, *inaspettatamente* erano stati costretti ad una ritirata precipitosa: oltre che testimone oculare della scena, Vertumno doveva avere inciso sulle sorti della guerra, ribaltandone gli esiti previsti.⁴²

In conclusione, dunque, pare essere chiarita la caratteristica fondamentale di Vertumno che ha portato Ovidio a optare proprio per lui nel nostro episodio: non tanto e non solo l'identità metamorfica del dio e la sua romanità importata eppure orgogliosamente sentita, quanto la capacità di *ribaltare* gli esiti di una battaglia che veniva data per persa. Vertumno, antico dio guerriero, abbandona le armi per corteggiare la bella Pomona e ingaggiare un ben più impegnativo ed incerto combattimento: ancora una volta Ovidio seleziona, del modello, gli elementi più idonei ad essere letti secondo il repertorio metaforico del linguaggio elegiaco e trasporta in un amoroso campo di battaglia – l'*hortus conclusus* di Pomona – l'originaria (ed imprevedibile) figura militare del dio etrusco. Quale scelta migliore per cambiare in modo inaspettato il finale di una – solitamente destinata al fallimento – *militia amoris*?

secondo il quale qui bisognerebbe scorgere un riferimento metapoetico alla *militia amoris* di Properzio.

⁴⁰ Per le numerose occorrenze in contesti bellici per descrivere la rotta di un esercito, vd. *OLD* *verto*, 9.

⁴¹ Convinti della natura militare di Vertumno anche Lucot 1953, p. 69, Pinotti 1983, p. 88 e Boldrer 1999, p. 190. Sembra propendere per questa interpretazione anche Coutelle 2015, p. 500. Dee 1974, invece, dà maggior peso alla 'patina rurale' del dio.

⁴² Vedo ora che a tali osservazioni, da me già espresse nel 2014 in occasione del convegno *Saeculum Aureum. Tradizione ed innovazione nella religione romana di epoca augustea* e confluite in Aresi 2016, giunge anche Bettini 2015, pp. 39-40.

2. La dea dei frutti e dei giardini

L'unico testo antico che, oltre ad Ovidio, descrive con dovizia di particolari la figura della dea Pomona è la *Naturalis Historia*. In *nat.* 23, 1 Plinio si sofferma a spiegare come, al contrario dei cereali, che si ottengono coltivando la terra con grande fatica, i frutti nutrono l'uomo fin dalle origini senza sforzo, perché crescono naturalmente e forniscono loro alcuni dei più grandi piaceri. L'autore a questo punto lascia la parola a Pomona, che rimarca a sua volta gli stessi concetti, sottolineando la propria generosità nei confronti del genere umano, a cui ella fa spontaneamente dono di prodotti come vino, olio e frutti succosi.⁴³ Il discorso della dea sembra contrastare lo zelo e il rigore con cui ella si dedica alla cura delle piante nelle *Metamorfosi*, e la avvicina ad una concezione della natura che ricorda quella della primitiva età dell'oro. In Ovidio, al contrario, Pomona unisce la fecondità della natura al lavoro necessario per sfruttarne al massimo i benefici, suggerendo un'immagine di rigoglio eppure di controllo che si confanno al mondo agreste di un Lazio antico, sì, ma non più ancestrale.

Non è facile capire se sia stato Ovidio oppure Plinio a darci il ritratto più fedele delle caratteristiche originarie di Pomona. Di questa dea, infatti, sappiamo molto poco,⁴⁴ e pare che ne sapessero poco anche i Romani: è significativo, da questo punto di vista, che la dea sia assente in opere come le *Res Rusticae* di Varrone o le *Georgiche* di Virgilio, mentre compaia nelle *Antiquitates* di Varrone stesso, a conferma del 'sapore archeologico' che doveva avere già all'epoca. Il suo culto, infatti, era caduto in disuso da lungo tempo: Festo⁴⁵ definisce il *flamen Pomonalis* come il meno importante del collegio, mentre Varrone⁴⁶ ammette la propria ignoranza sull'origine di divinità quali Pomona, da cui gli antichi sacerdoti prendevano

⁴³ Plin. *nat.* 23, 2: *plurimum, inquit, homini voluptatis ex me est. Ego sucum vini, liquorem olei gigno, ego palmas et poma totque varietates, neque, ut Tellus, omnia per labores, aranda tauris, terenda areis, deinde saxis, ut quando quantove opere cibi fiant? At ex me parata omnia nec cura laboranda, sed sese porrigentia ultro et, si pigeat attingere, etiam cadentia.*

⁴⁴ Le fonti a nostra disposizione su di lei si trovano elencate in Ehlers in *RE* XXI, 2, 1876-1878, *Der Neue Pauly* 10, 87-88, Roscher III, 2, 2747-2749, Radke 1966, pp. 257-258, Grimal 1969, pp. 59-60, Bömer 1986, p. 198, Galasso 2000, pp. 1543-1544, Myers 2009, p. 164.

⁴⁵ Fest. p. 144: *maximae dignationis Flamen Dialis est inter quindecim flamines, et cum ceteri discrimina maiestatis suae habeant, minimi habetur Pomonalis, quod Pomona levissimo fructui agrorum praesidet pomis.*

⁴⁶ Varro *ling.* 7, 45: *eundem Pompilium ait fecisse flamines, qui cum omnes sunt a singulis deis cognominati, in quibusdam apparent etyma, ut cur sit Martialis et Quirinalis; sunt in quibus flaminum cognominibus latent origines, ut in his qui sunt versibus plerique: "Volutnalem, Palatualem, Furinalem / Floralemque Falacrem et Pomonalem fecit". Hic idem, quae oscura sunt; eorum origo Voltumnus, diva Palatua, Furrina, Flora, Falacer pater, Pomona.*

nome. Stessa mancanza di informazioni si ha per quanto riguarda celebrazioni⁴⁷ dedicate alla dea, o luoghi di culto e statue in suo onore. Solo Festo⁴⁸ attesta la presenza di un *Pomonal* nella Via Ostiense, e un'iscrizione⁴⁹ in marmo nel Palazzo Arcivescovile di Salerno è il solo testimone ancora oggi visibile di un misterioso tempio di Pomona. Addirittura, gli antichi erano incerti sul numero e sul genere della divinità: così Placido,⁵⁰ mentre nega l'esistenza di un *Pomo/Pomonus*, testimonia la presenza di più *Pomones*, entità di basso rango che avevano il compito di custodire gli alberi da frutto.

Con il passare del tempo, insomma, la figura di Pomona appare sempre più sbiadita. Ciò è confermato anche in ambito poetico, dove la dea è presente sempre 'di sfuggita', quasi come un grazioso orpello da impiegare in contesti bucolici.⁵¹ In età tardo-antica il nome di Pomona ha ormai un valore solo metonimico e viene preferito in poesia alla menzione diretta del rigoglio della natura o dell'abbondanza dei suoi frutti.⁵² Ciò induce a pensare che, smarritasi definitivamente la percezione di Pomona come divinità, il suo nome fosse un semplice elemento decorativo, sfoggio di grazia ed erudizione.

Al contrario di quanto si constata per il suo coniuge Vertumno, dunque, l'unica certezza riguardo a Pomona sta nell'origine del suo nome da *pomum*, che ne rende manifesta la funzione: *praesidet pomis*, come si legge in Festo,⁵³ o *dea pomorum*, come la chiama Servio in *ad Aen.* 7,190. Era appunto questo che interessava ad Ovidio, nulla di più: l'autore era in cerca di un'antica divinità italica semi-sconosciuta, come Pomona era già ai suoi tempi, che avesse un collegamento evidente

⁴⁷ Sulla scorta del Wissowa, Dumèzil 1977, p. 244 ipotizza che divinità come Flora e Pomona avessero delle feste mobili (*feriae conceptivae*), che ben si adattavano alla variabilità del periodo di fioritura e maturazione dei frutti.

⁴⁸ Fest. p. 296.

⁴⁹ Si tratta dell'iscrizione *CIL* X, 531, che risale al III-IV sec. d. C. (ma c'è chi propone anche il I sec. d. C.): Titio Tettieno Felice dichiara di aver lasciato in testamento una grossa somma *ad exornandam aedem Pomonis*.

⁵⁰ *CIL* 5, 93, 25 = 135, 5 (*Pomonus, huius Pomoni, apud Latinos nihil est, sed Pomona est dea pomorum. Interdum pro ubertate pomorum metonymicos ponitur quod si est pomona pomonae pomonam et ab hoc Pomona dea facit, pluralem non habet*) e *CIL* 5, 93, 26 = 135, 6 (*Pomones pomorum custodes*).

⁵¹ Vd. Calp. *Ecl.* 2, 33 (*et matura mihi Pomona sub arbore ludit*) e Mart. 1, 49, 8-9 (*et delicati dulce Boterdi nemus / Pomona quod felix amat*).

⁵² Auson. *Ecl.* 2, 9 Green (*Autumnum, Pomona, tuum September opimat*), *Ep.* 27, 93 Green (*nulla autumnales variat Pomona saporis*) e *Prec.* 2, 17 Green (*discolor arbores variat Pomona saporis*), Sidon. *Carm.* 11, 117 (*hic gravidos Pomona sinus pro tempore portat*).

⁵³ Fest. p. 144 (vd. *supra*).

con il mondo arboricolo, così da stare bene accanto ad un *partner* come Vertumno.⁵⁴ La *pomosa* [...] *corona* con la quale, in Prop. 4, 2, 17, un contadino ringrazia Vertumno per l'innesto ben riuscito poté, forse, ispirare Ovidio nella scelta della dea dei frutti come compagna ideale del dio etrusco. In ogni caso, però, la poca fama di Pomona era funzionale al ruolo che ella doveva avere nell'episodio ovidiano: se in quello precedente il poeta aveva creato un personaggio inesistente come Canente, qui ne sceglie appositamente uno che non ha una tradizione alle spalle, privo, per così dire, di 'mitologia', in modo da poter essere lui a forgiarne destino e storia.

Ciò ci fa tornare ad una questione che abbiamo già affrontato nella sezione precedente, ovvero la discordanza tra il ruolo di Pomona nelle *Metamorfosi* e la versione di Servio, che, commentando Verg. *Aen.* 7, 190, afferma fosse Pomona la vera consorte di Pico e passa sotto silenzio la Canente ovidiana. Come abbiamo già visto, la notizia viene ripresa nelle *Genealogie deorum gentilium* da Boccaccio, che non solo non ricorda Canente come sposa di Pico, ma tralascia anche di nominare Vertumno quale *partner* di Pomona.

Tale scelta appare sorprendente se si considera che l'episodio ovidiano era ben noto a Boccaccio, che ne aveva già trattato diffusamente in un'altra opera, la *Comedia delle ninfe fiorentine*. Qui, al cap. 26, l'autore, facendo riferimento alla versione ovidiana del mito, che egli non nasconde di conoscere alla perfezione,⁵⁵ ci presenta la dea come consorte di Vertumno e 'maestra' di una ninfa a lei simile. All'aspirante discepola Pomona mostra ogni pianta del suo giardino, che viene descritto minuziosamente, ogni volta rievocando il personaggio o la storia che si nascondono dietro la nascita di una specie arborea, e che avevano trovato già spazio – non a caso – nella narrazione delle *Metamorfosi*. Anche l'aiutante della dea, poi, come Pomona stessa in Ovidio, prima restia ad innamorarsi, è presa dal subitaneo amore per un giovane, del quale la colpiscono "non i modi, ma la forma". Quindi, dopo essersi dichiarata e avere ottenuto una risposta positiva (con una sorta di rovesciamento delle parti rispetto al caso della sua signora), la ninfa eleva una canzone di ringraziamento e di lode a Pomona, che occupa l'intero cap. 27, e che si concentra in particolar modo sull'industria e la precisione che ella impiega nella cura dei suoi giardini, in perfetta armonia con la descrizione ovidiana.

Non è possibile capire come mai, nelle *Genealogie*, Boccaccio ometta una storia di cui così bene conosceva lo sviluppo nella *Comedia*. Probabilmente, tuttavia, non rievocando la coppia Pomona/Vertumno nell'opera che, con un taglio 'scientifico' ed erudito, doveva occuparsi di ricostruire le genealogie degli dèi, e riprendendola in modo esibito in un contesto favolistico come quello della *Comedia*,

⁵⁴ Vd. Littlefield 1965, pp. 471-472 e Barkan 1986, pp. 81-82.

⁵⁵ Ad es., mentre la ninfa discepola di Pomona descrive il suo lavoro nel giardino della dea, ad un certo punto afferma di aver "con la falce tagliate superflue mortine e fattami una ghirlanda, sì come a Pomona in altra forma apparve il suo Vertumno".

Boccaccio sembra aver intuito come l'associazione tra Pomona e Vertumno, seppure poi così fortunata, era stata frutto dell'invenzione ovidiana, che ne creò la storia in totale autonomia e spregio delle fonti. Sia che avesse modificato un'originaria coppia Pomona/Pico, sia che per la prima volta abbia pensato la dea in unione con un'altra figura maschile, Ovidio, che fino ad allora aveva potuto, al massimo, inserirsi negli interstizi di una tradizione già fissata altrove, si prende la libertà di creare *ex nihilo* una vicenda amorosa che coinvolge due giovani divinità lontane dal palcoscenico della Grecia, e che capovolge lo 'schema negativo' che abbiamo visto applicato nei casi di Polifemo e Circe.

3. Un *exemplum* elegiaco dal mondo greco

La storia di Pomona e Vertumno conobbe, dopo Ovidio, e soprattutto in età moderna, una fortuna immensa, che va dall'ambito figurativo a quello teatrale a quello propriamente letterario. Significativo, però, è che, di tutte queste riprese, nessuna abbia mantenuto il mito di Ifi e Anassarete, che pure, incastonato nell'episodio ovidiano, rappresenta una parte fondamentale del racconto stesso e del suo senso complessivo: senza la storia di Ifi e Anassarete, infatti, l'amore di Pomona e Vertumno risulterebbe privo di quel '*pendant* negativo' che è fondamentale per capire lo scarto avvenuto rispetto allo schema narrativo delle vicende precedenti.

È ormai stato appurato che il mito venne ripreso da Ovidio a partire da una fonte ellenistica.⁵⁶ La stessa vicenda, infatti, sebbene con nomi diversi, compare anche nell'opera di Antonino Liberale, dove si legge che essa fu argomento del secondo libro della *Leonzio* di Ermesianatte (III sec. a. C.):⁵⁷

Anton. Lib. 39 (Ermesianatte, fr. 4 Powell)

[Ἱστορεῖ Ἑρμησιάναξ Λεοντίῳ β΄.] Ἀρκεοφῶν ὁ Μινυυρίδου πόλεως μὲν ἦν Σαλαμίνας τῆς ἐν Κύπρῳ, γονέων δὲ οὐκ ἐπιφανῶν (ἦσαν γὰρ ἐκ Φοινίκης), χρήμασι δὲ καὶ τῇ ἄλλῃ εὐδαιμονία πλεῖστον ὑπερήνεγκεν. οὗτος ἰδὼν τὴν θυγατέρα τὴν Νικοκρέοντος τοῦ Σαλαμινίων βασιλέως ἠράσθη. γένος δ' ἦν τοῦ Νικοκρέοντος ἀπὸ Τεύκρου τοῦ ξυνελόντος Ἴλιον Ἀγαμέμνονι, παρ' ὃ καὶ μᾶλλον ὁ Ἀρκεοφῶν ἐφίετο τοῦ γάμου τῆς παιδός, καὶ ὑπέσχετο πλεῖστα παρὰ τοὺς ἄλλους μνηστήρας ἀποισεῖν ἔδνα. Νικοκρέων δ' οὐχ ὑποδέχεται τὸν γάμον κατ' αἰσχύνην γένους τοῦ Ἀρκεοφῶντος, ὅτι αὐτῷ πατέρες ἦσαν Φοίνικες. Ἀρκεοφῶντι δ' ἀποτυγχανομένῳ πρὸς τὸν γάμον πολὺ χαλεπώτερος ἦν ὁ ἔρωσ καὶ νυκτὸς ἐπὶ τὰ οἰκία τῆς Ἀρσινόης ἐφοῖτα καὶ διενυκτέρευσε μετὰ τῶν ἠλικιωτῶν. ἐπεὶ δὲ αὐτῷ πρὸς τὸ ἔργον οὐδὲν ἐτυγχάνετο, πείθει τροφὸν αὐτῆς καὶ πλεῖστα δῶρα πέμψας ἐπειράθη τῆς παιδός, εἴ πως αὐτῷ δύναιτο κρύφα μιχθῆναι τῶν γονέων. ἡ δὲ παῖς, ἐπεὶ τὸν λόγον ἢ τροφὸς αὐτῆ προσήνεγκε, κατεμήνυσε πρὸς τοὺς γονέας· οἱ δὲ γλῶσσαν ἄκραν καὶ ῥίνα καὶ δακτύλους ἀποτεμόντες τῆς τροφοῦ καὶ λωβησάμενοι

⁵⁶ Per questa e le altre questioni discusse in seguito, un conciso riassunto e un prospetto bibliografico completo in Bömer 1986, pp. 214-215 e Myers 2009, pp. 180-181.

⁵⁷ Per maggiori informazioni a riguardo, vd. Papathomopoulos 1968, pp. XI-XIX e 159.

ἀνοίκτρως ἐξήλασαν ἐκ τῶν οἰκίων. καὶ πρὸς τὸ ἔργον ἐνεμέσῃσεν ἡ θεός. Ἀρκεοφῶν μὲν οὖν καθ' ὑπερβολὴν πάθους καὶ ὑπερσοψίαν τὴν πρὸς τὸν γάμον ἐκὼν ἀποθνήσκει κατὰ τροφῆς ἔνδειαν· οἱ δὲ πολῖται τὸν θάνατον οἰκτεῖραντες ἐπένησαν, ἡμέρα δὲ τρίτη τὸ σῶμα προήνεγκαν εἰς ἐμφανὲς οἱ προσήκοντες, καὶ οἱ μὲν ἔμελλον κηδεύσειν, Ἀρσινόη δὲ πρὸς ὕβριν ἐπεθύμησεν ἐκ τῶν οἴκων ἐκκύψασα τὸ σῶμα τὸ τοῦ Ἀρκεοφῶντος κατακαϊόμενον ἰδεῖν. καὶ ἡ μὲν ἐθεᾶτο, μισήσασα δὲ τὸ ἦθος Ἀφροδίτη μετέβαλεν αὐτὴν καὶ ἐποίησεν ἐξ ἀνθρώπου λίθον καὶ τοὺς πόδας ἐρρίζωσεν ἐπὶ τὴν γῆν.

Ermesianatte racconta questa storia nel secondo libro della *Leonzio*: Arcefonte, figlio di Minniride, della città di Salamina a Cipro, era nato da genitori non illustri (erano fenici), ma si distingueva tuttavia per i grandi mezzi e per tutte le altre ricchezze di cui disponeva. Costui si innamorò a prima vista della figlia del re di Cipro, Nicocreonte. La famiglia di Nicocreonte discendeva da Teucro, che aveva aiutato Agamennone a impadronirsi di Ilio; tutto ciò spingeva ancora più Arcefonte ad ottenere il matrimonio con la figlia, ed egli si impegnava ad offrire una dote molto più cospicua di tutti gli altri pretendenti. Nicocreonte rifiutò la richiesta di matrimonio perché si vergognava della famiglia di Arcefonte e dell'origine fenicia dei suoi genitori. La passione di Arcefonte, dopo il rifiuto subito per il matrimonio, divenne ancora più intensa e dolorosa, e ogni sera si recava davanti alla casa di Arsinoe e passava lì la notte insieme coi suoi compagni. E poiché coi suoi sforzi non ottenne nulla, convinse la nutrice, portandole dei doni, a cercare di persuadere la fanciulla ad unirsi a lui, se le era possibile, ad insaputa dei genitori. Dopo che la nutrice rivolse alla ragazza questo discorso, ella la denunciò ai genitori, che tagliarono alla donna la punta della lingua, il naso e le dita; quindi, dopo averla così orribilmente mutilata, la cacciarono via di casa. In seguito a questo misfatto la dea si adirò. Arcefonte, sopraffatto dalla forza della passione e dalla consapevolezza che non c'erano speranze per il matrimonio, si lasciò morire di inedia. I cittadini di Salamina, mossi a compassione per quella morte, presero il lutto, e il terzo giorno i suoi parenti portarono il corpo in un luogo scoperto. E mentre quelli si apprestavano a cremarlo, Arsinoe, spinta dalla sua tracotanza, si sporse dalla finestra di casa sua per il desiderio di vedere ardere il cadavere di Arcefonte. E mentre guardava, Afrodite, indignata per un tale comportamento, compì una metamorfosi trasformandola da donna in pietra e radicò i suoi piedi alla terra.

Il mito di Ifi – che a noi giunge per lo più sconosciuto – aveva alle sue spalle delle fonti greche illustri, allora solide e verificabili. Proprio per questo motivo, perciò, le notevoli differenze riscontrabili tra la versione dei fatti presentata da Ovidio e quella di Antonino non dovevano passare inosservate: in primo luogo, l'evidente mancanza di informazioni circa l'epoca in cui si svolge la vicenda,⁵⁸ di contro

⁵⁸ Vd. Bettini 1992, p. 170, Galasso 2000, pp. 1548-1549 e Myers 2009, pp. 180-181. Secondo Rohde 1876, pp. 79-80 sarebbe stato Ermesianatte a calare l'originale novella senza tempo in un contesto storico, quello della sua epoca, mentre la storia raccontata da Ovidio rispecchierebbe i connotati originali del mito: non sarebbe Ovidio, in sostanza, l'innovatore, ma Ermesianatte.

all'attenzione storica e sociale che evidenzia il racconto del mitografo. Mentre Ovidio, infatti, si limita a definire Ifi come un giovane di umili origini e Anassarete come una nobile cipriota, discendente di Teucro, Antonino precisa che Arcefonte apparteneva ad una famiglia fenicia e Arsinoe era addirittura la figlia di un re storicamente esistito, Nicocreonte, che visse poco prima di Ermesianatte.⁵⁹ Inoltre, Arcefonte avrebbe avuto i mezzi economici per aspirare ad un matrimonio tanto importante – desiderato in sommo grado anche e soprattutto per la possibilità di compiere un'ascesa sociale –, ma tali mezzi non si rivelano sufficienti a bilanciare l'oscurità dei suoi natali. Antonino, in sostanza, fornisce un quadro dei contrasti che animavano la Cipro dell'epoca, divisa tra un'aristocrazia greca e una 'borghesia' fenicia che aspirava ad ottenere a livello politico il riconoscimento già ottenuto a livello economico.⁶⁰ Simili preoccupazioni, invece, sembrano estranee ad Ovidio, che, del mito, è interessato a mettere in evidenza i tratti più propriamente elegiaci.⁶¹ Anassarete, così, diventa la *domina* per eccellenza, *dura* e insensibile (in Antonino era stato il padre di lei a respingere il matrimonio e a comportarsi crudelmente con la nutrice),⁶² mentre Ifi rappresenta l'amante elegiaco esemplare. Egli sosta davanti alla porta dell'amata, dove, alla fine, con una morte più teatrale di quella di Arcefonte, si toglie la vita, forse sul modello di Ps. Theocr. 23: qui un giovane, disprezzato da un fanciullo, si impicca alla porta della casa di lui, che, indifferente, viene colpito e ucciso da una statua di Eros mentre nuota in piscina.⁶³

Un'altra differenza fondamentale riguarda il motivo eziologico della *Venus prospiciens*: la statua dell'orgogliosa Anassarete, immobilizzata per sempre nell'atto di sporgersi dalla finestra, spiegherebbe la presenza di un tempio, a Salamina, dedicato all'Afrodite cosiddetta Παρακόπτουσα.⁶⁴ Tale dato, che non si riscontra in Antonino, e che Ovidio deve di necessità aver tratto dalla sua fonte, viene testimoniato, invece, da Plutarco, allorché l'autore, per provare la sollecitudine con la quale Eros viene in soccorso degli amanti ingiustamente offesi, menziona brevemente il caso della Παρακόπτουσα di Cipro, al quale affianca quello pressoché analogo della cretese Gorgone (Plut. *Amat.* 20, 12). La testimonianza di Plutarco rivela come la storia di Anassarete doveva essere nota all'*élite* culturale

⁵⁹ Vd. Forbes Irving 1990, p. 285.

⁶⁰ Vd. Borghini 1979, pp. 159ss. Per il confronto con Ovidio, in particolare, vd. p. 161, n. 34.

⁶¹ Vd. Myers 1994b, pp. 237-238.

⁶² Vd. Solodow 1988, pp. 179-180, Gentilcore 1995, pp. 116-117 e Galasso 2000, pp. 1549-1550.

⁶³ A parte i dubbi che sono stati sollevati riguardo all'autenticità dell'idillio, non è da escludere che, per la morte di Ifi, Ovidio si sia effettivamente ispirato a questo o ad altri racconti analoghi (vd. Rohde 1876, p. 80, n. 4, Myers 1994b, p. 239, Galasso 2000, pp. 1548-1549), come emergerà meglio in sede di commento al testo. Per un'analisi dell'idillio, si rimanda a Copley 1940.

⁶⁴ Ulteriori informazioni in Fauth 1966.

greco-romana: non per niente l'autore evita di raccontarne i dettagli, facendo riferimento alla fama del racconto, sulla quale insisterà anche Vertumno.

Ancora una volta, dunque, Ovidio sceglie un mito di ambientazione greca e dal finale tragico per mettere in guardia Pomona – una dea italica non particolarmente nota agli stessi Romani – dai rischi che potrebbe correre rifiutando l'amore di chi la desidera. Il disprezzo di Anassarete, che ricorda da vicino quello di Galatea, Scilla, Glauco e Pico nei precedenti episodi, nonché le loro tristi fini, diventa qui un'esortazione e insieme una minaccia. L'*exemplum* cipriota si carica dello stesso valore che aveva avuto il discorso di Circe a Glauco: questa volta, però, gli esiti saranno completamente diversi, e non certo in virtù della forza persuasiva dell'*exemplum* stesso.

4. Saggio di commento

4.1 Pomona nel suo giardino e Vertumno innamorato

È sotto il regno di Proca che Ovidio colloca la storia d'amore che si accinge a raccontare:

Ov. *Met.* 14, 622-627
 Iamque Palatinae summam Proca gentis habebat.
 Rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas
 inter hamadryadas coluit sollertius hortos
 nec fuit arborei studiosior altera fetus;
 unde tenet nomen. Non silvas illa nec amnes,
 rus amat et ramos felicia poma ferentes.

Del re Proca abbiamo pochissime informazioni,⁶⁵ che si esauriscono nella genealogia e nella durata del suo regno. Nel nostro testo, alla menzione del re, segue la digressione su Pomona, con un meccanismo analogo a quello che si riscontra in *Fast.* 6, 143-168, dove Ovidio, per riempire la lacuna di informazioni che doveva esistere riguardo a Proca, inserisce un episodio di sua invenzione: il salvataggio del sovrano infante per merito di Carna. La ninfa lo avrebbe guarito sfruttando i poteri che gli provenivano da un dono di Giano, che così l'aveva ricompensata della violenza inflittale. Nella relazione tra Giano e Carna, frutto della fantasia ovidiana, si può notare un'affinità con l'altrettanto fantasiosa menzione dei genitori di Canente, Venilia e Giano: sembra quasi che, quando Ovidio deve inventare

⁶⁵ Dionigi di Alicarnasso ci testimonia che egli restò al potere 23 anni, dall'819 al 796 a. C. (Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1, 71, 4); Virgilio si limita a nominarlo quale successore di Silvio, e lo definisce *Troianae gloria gentis*, anche se non specifica il perché (Verg. *Aen.* 6, 767); infine, Livio ne elenca la discendenza (Liv. 1, 3, 9-10).

una storia dal sapore italico, la menzione di Giano conferisca alla vicenda la giusta patina di ‘romanità’.

Il personaggio di Pomona viene introdotto mettendone in evidenza l’eccezionalità *inter hamadryadas*. La *iunctura* è usata anche altrove per sottolineare le particolari caratteristiche di una ninfa rispetto alle altre.⁶⁶ Tuttavia, “amadriade” è un termine piuttosto raro sia in Ovidio che nella poesia latina, dove la denominazione “ninfa” è nettamente preponderante: la stessa Pomona, ai vv. 762 e 771, sarà semplicemente chiamata *nymphe*. Una simile scelta si può spiegare con la volontà di creare un contrasto tra il sostantivo e l’aggettivo che lo accompagna: *hamadryadas*, infatti, non sta da solo, ma è preceduto da *Latinas*, messo in rilievo dall’*enjambement*. A parere di Bömer,⁶⁷ la scelta ovidiana di assimilare Pomona ad una ninfa piuttosto che qualificarla subito come *dea pomorum* renderebbe più agevole al poeta la costruzione di una storia d’amore che la riguardava, sul modello greco. Al contrario, Myers⁶⁸ puntualizza – a ragione – come il sintagma *Latinas / inter hamadryadas* voglia dare risalto alla compresenza, in Pomona, di elementi greci e latini, una compresenza che non si sbaglierebbe a chiamare vera e propria fusione.⁶⁹

L’italicità di Pomona, però, non rimane priva di conseguenze nel confronto con le sue compagne, dalle quali ella si distingue per l’anomala dedizione⁷⁰ alla campagna (*coluit sollertius hortos*). Espressioni di registro alto e di ‘provenienza georgica’ contribuiscono a rendere lo zelo eccezionale con cui Pomona si dedica alla sua singolare passione: se *sollers* è spesso usato in poesia di ambito agricolo-pastorale per indicare la premura e la competenza con cui il contadino o il pastore si applicano al loro lavoro,⁷¹ *studiosius* è posto in un’insolita unione con il solenne *arborei [...] fetus*.⁷²

Nel corso del poema, altre ninfe sono state descritte da Ovidio come *studiosae*, ma in attività molto differenti: anche per Siringa e Aretusa, ad esempio, il con-

⁶⁶ Vd., ad es., *Met.* 1, 690-691, in riferimento a Siringa (*inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas / naias una fuit*), e in *Fast.* 2, 155-156, in riferimento a Callisto (*inter hamadryadas iaculatricemque Dianam / Callisto sacri pars fuit una chori*).

⁶⁷ Bömer 1986, p. 200.

⁶⁸ Myers 2009, p. 165.

⁶⁹ In modo analogo – si ricorderà – era stata descritta anche Canente in *Met.* 14, 333, allorché la si nomina quale *nymphen [...] in colle Palati* (e il Palatino, del resto, è presente anche nella vicenda di Pomona, vissuta al tempo in cui Proca *Palatinae summam [...] gentis habebat*).

⁷⁰ Vd. Myers 1994b, pp. 228-229, Hardie 2015, p. 449, Otis 1970, p. 294, Fabre-Serris 1995, pp. 365-366 e Davis 1983, pp. 68-71.

⁷¹ Vd. Verg. *Georg.* 4, 327 (*frugum et pecudum custodia sollers*) e Tib. 1, 7, 29 (*primus aratra manu sollerti fecit Osiris*).

⁷² L’espressione si incontra già in Verg. *Georg.* 1, 55 e verrà ripresa da Ovidio anche nella descrizione dell’età dell’oro in bocca a Pitagora in *Met.* 15, 97.

fronto con le altre compagne viene posto in termini di eccellenza, ma nell'attraversare boschi e tendere reti, ovvero nelle 'normali' occupazioni delle ninfe.⁷³ Esattamente questo è l'universo, invece, che viene richiamato per contrasto ai vv. 626-627: gli oggetti dell'amore di Pomona, ninfa 'georgica', non sono foreste e fiumi, bensì la campagna e *ramos felicia poma ferentes*.

Una simile contrapposizione, in un contesto del tutto analogo, si incontra anche nella descrizione di Flora in *Fast.* 5, 373-374: *non sibi respondit silvas cessisse, sed hortos / arvaque*. Le competenze di Flora e di Pomona possono sembrare molto simili, quantomeno contigue.⁷⁴ In *Fast.* 5, 261-270, è addirittura la stessa Flora a precisare che, senza una buona fioritura, non è possibile neanche un buon raccolto: *pomaque proventum temporis huius habent*, sentenzia la dea al v. 266. Tuttavia, il lieve discrimine tra il campo d'azione delle due divinità si gioca proprio tra il tempo dei fiori (*flores* > Flora) e quello dei frutti (*poma* > Pomona), del quale è Pomona ad occuparsi, e che implica un passaggio da *flos* a *pomum* sul quale, come si è accennato in precedenza, si può pensare agisse specificamente Vertumno.

È per questa 'divisione di ruoli' che, accanto al generico *rus*, il più preciso *felicia poma* assume un valore preponderante nella caratterizzazione della sfera di competenza della dea, ed è destinato a non passare inosservato. Infatti, come sinonimo di "fecondo", "fruttifero", *felix* si incontra spesso in contesti agricoli, di solito in riferimento a piante, rami, campi,⁷⁵ oppure ad una divinità propiziatrice di fertilità e abbondanza;⁷⁶ qui, invece, il termine è attribuito direttamente ai frutti.⁷⁷ Considerando lo stretto legame – rimarcato ossessivamente nel corso del testo – tra *poma* e Pomona, è probabile che sia stata intenzionalmente trasferita ai frutti la caratteristica principale della divinità che *praesidet pomis*.⁷⁸ Gettando uno sguardo

⁷³ Per Siringa, vd. *Met.* 1, 694-695 (*Ortygiam studiis ipsaque colebat / virginitate deam*); per Aretusa, vd. *Ov. Met.* 5, 578-579 (*nec me studiosius altera saltus / legit nec posuit studiosius altera casses*). Un'altra ninfa eccezionale, non dedita alla caccia, era Salma-cide (*Met.* 4, 302-304, *nec venatibus apta nec arcus / flectere quae soleat nec quae contendere cursu, / solaque naiadum celeri non nota Dianae*), ma costei si caratterizzava per la sua indolente femminilità, al contrario dell'alacre Pomona (vd. Davis 1983, p. 69 e Labate 1993, p. 54).

⁷⁴ Per un confronto tra le due dee in generale, vd. Grimal 1969, pp. 58-61. Per un'analisi di Flora e Pomona quali facenti parte di uno stesso processo di rivalutazione da parte di Ovidio delle divinità agricole della campagna, vd. Fantham 2009, pp. 97-101.

⁷⁵ Vd. *TLL* 6, 1, 435-436.

⁷⁶ Vd. *TLL* 6, 1, 437.

⁷⁷ Tale consuetudine, seppure non limitata al solo Ovidio, è piuttosto rara. Altri esempi in *Sil.* 15, 532 (*floret bacis felicibus arbor*) e *Mart.* 8, 68, 6 (*et tegitur felix nec tamen uva latet*).

⁷⁸ Del resto, Pomona verrà chiamata *felix* in *Mart.* 1, 49, 8 e lo stesso aggettivo è riferito a Vertumno in *Ps. Tib.* 3, 8 (*vel* 4, 2), 13, a conferma del fatto che entrambe le divinità erano associate ad un immaginario di prosperità.

alla conclusione della vicenda, non è da escludere che tale aggettivo voglia anticipare l'esito felice e fecondo dell'incontro tra i due personaggi, esito già da ora prevedibile in virtù dell'eccezionalità di Pomona e del suo rapporto con il rigoglio dell'estate.

La narrazione procede, poi, a caratterizzare in modo ancora più preciso l'ambito di occupazione prediletto da Pomona:

Ov. *Met.* 14, 628-633

Nec iaculo gravis est, sed adunca dextera falce,
 qua modo luxuriam premit et spatiantia passim
 bracchia compescit, fesso modo cortice lignum
 inserit et sucos alieno praestat alumno.
 Nec sentire sitim patitur bibulaeque recurvas
 radicis fibras labentibus inrigat undis.

Nell'introdurre le attività agricole amate dalla dea, da più parti sono stati notati parallelismi lessicali con le *Georgiche* di Virgilio,⁷⁹ a partire dai quali sono state avanzate le più varie interpretazioni⁸⁰ e, a volte, sovra-interpretazioni.⁸¹ Ovidio non sta scrivendo un trattato agricolo,⁸² né ha in mente di farlo, come dimostra il fatto che egli non si dedica in maniera indifferenziata a tutte le attività rurali, ma solo a quelle in cui l'intervento dell'uomo sulla natura, allontanandosi dalle sue radici più umili, tende a farsi opera d'arte, esercizio di un'intelligenza ingegnosa: le mansioni svolte da Pomona appartengono a questo livello 'alto' d'agricoltura.

È utile, a questo proposito, osservare come già Cicerone, nel *Cato maior*, descriva la coltivazione della vite, definendola come un'*ars* raffinata, che si impone sul rigoglio selvatico della pianta:

⁷⁹ Per proporre solo qualche esempio: *luxuries/a* è usato per la crescita troppo rigogliosa in Verg. *Georg.* 1, 112 e 191; *insero* è il termine tecnico per la pratica dell'innesto in Verg. *Ecl.* 1, 73 (*insere nunc, Meliboeae, pios*) e *alienus* è detto della pianta innestata anche in Verg. *Georg.* 2, 76 (*aliena ex arbore*).

⁸⁰ Vd. Parry 1964, p. 275 (che vede la ripresa in chiave ironica), Myers 1994b, p. 230, dove la studiosa ipotizza in Pomona una possibile lettrice delle *Georgiche*, e Myers 2009, pp. 165ss.

⁸¹ È il caso di Jones 2001, che porta avanti un preciso parallelismo tra le attività agricole descritte da Virgilio in toni chiaro-oscuro (innesto, irrigazione, potatura) e il corrispettivo ovidiano, dimostrando come Ovidio avrebbe voluto ribaltare il modello virgiliano: quelle attività che, in Virgilio, sono frutto di una violenza dell'uomo sul paesaggio naturale, diventano, nell'episodio di Pomona, privi di valenze negative. Non si capisce, però, il senso dell'operazione ovidiana nei confronti della ripresa 'rovesciata' di Virgilio. Inoltre, anche se è vero che le *Georgiche* sono un'opera piena di chiaro-oscuro, il giardinaggio appartiene decisamente ai 'tratti chiari' e non agli 'oscuro'. Eccessiva anche l'interpretazione di Hunt 2010, sulla quale si tornerà in seguito.

⁸² Ad es., la *falx* del v. 628 è da intendersi come termine generico, scelto da Ovidio come attrezzo agricolo per eccellenza.

Cic. *Cato* 52

Vitis quidem quae natura caduca est et nisi fulta est, fertur ad terram, eadem ut se erigat, claviculis suis quasi manibus quicquid est nacta, complectitur; quam serpentem multiplici lapsu et erratico ferro amputans coercescit ars agrorum, ne silvescat sarmentis et in omnes partes nimia fundatur.

In una realtà in cui ville e giardini offrivano al cittadino romano un gradito riposo in una natura sempre più elegante e civilizzata, la frutticoltura (e in particolar modo la viticoltura) ben si adattava al gusto di una società che in questo tipo di raffinato lavoro manuale – ben diverso dal *labor improbus* del rude *agricola* – riusciva ad unire il vecchio ideale arcaico della vita in campagna con il piacere puramente estetico che un filare di viti, sapientemente ordinate, può procurare all'uomo dotto.⁸³ In Ovidio questo senso estetico della campagna, tramontato ormai l'ideale del *negotium* repubblicano, è ancora più forte. L'autore, così, ritrova nel raffinato giardinaggio praticato da Pomona un'ideale di vita (e di poesia) del tutto confacente al proprio: un esercizio di grazia e di stile, la creazione di un universo parallelo fatto di armonia e bellezza artefatta.

La descrizione accurata delle occupazioni di Pomona serve, inoltre, ad illustrare ancor meglio l'opposizione tra la sua propensione all'arboricoltura e il rifiuto di attività selvatiche come la caccia che, invece, era tanto amata da Pico. La dea ci viene mostrata in un atteggiamento premuroso nei confronti delle sue piante, mentre le educa e le controlla, le protegge e le nutre; ella non si limita a irrigarle, ma non tollera che possano sentire la sete. A prima vista si potrebbe accostare un simile comportamento a quello di una madre. Pomona, però, non dà la vita, ma la assiste nella sua crescita: significativo, da questo punto di vista, è il passo in cui si afferma che la dea *sucos alieno praestat alumno*, quasi stesse allattando un bambino non suo. Più che una madre, dunque, ella fa pensare ad una nutrice, una 'figura di compromesso' tra la ninfa che rifiuta la propria sessualità e una sposa destinata alla procreazione dei figli. Sarà Vertumno – confermandosi anche in questo

⁸³ Vd. Cic. *Cato* 53-54, in cui, tra i piaceri della vecchiaia, l'autore pone proprio la contemplazione di un vigneto, in cui i contrapposti valori dell'*utilitas* e della *delectatio* sembrano trovare un'armonia capace di placare 'i sensi di colpa' del *cives* romano: *Qua [scil. vite] quid potest esse cum fructu laetius tum aspectu pulchrius? Cuius quidem non utilitas me solum ut ante dixi, sed etiam cultura et natura ipsa delectat, adminiculorum ordines capitum iugatio, religatio et propagatio vitium sarmentorum ea quam dixi aliorum amputatio, aliorum inmissio. Quid ego irrigationes, quid fossiones agri repastinationesque proferam quibus fit multo terra fecundior? Quid de utilitate loquar stercoreandi? [...] Nec vero segetibus solum et pratis et vineis et arbustis res rusticae laetae sunt, sed hortis et pomariis tum pecudum pastu apium examiniibus florum omnium varietate. Nec consitiones modo delectant, sed etiam insitiones, quibus nihil invenit agricultura sollertius.* Per un'analisi approfondita del binomio *delectatio/utilitas* in questa sezione del *Cato maior*, vd. Narducci 1989, pp. 53-68.

aspetto dio del cambiamento – a rendere possibile, nell'amata, il passaggio da una femminilità imperfetta ad una completa.

La rappresentazione di Pomona-nutrice è rinforzata dall'immagine delle piante come piccoli esseri umani, che hanno braccia al posto di rami. Di per sé, tale immagine è molto frequente in poesia e non solo.⁸⁴ Tuttavia, da più parti è stato visto un parallelismo con la trasformazione di Dafne in alloro (*Met.* 1, 550, *in ramos bracchia crescunt*).⁸⁵ Il *primus amor* del poema, infatti, poiché presenta per la prima volta la storia di una passione non corrisposta per una ninfa riottosa, si presta ad un raffronto con il nostro racconto, l'ultimo in cui appare tale situazione narrativa.⁸⁶ In considerazione di ciò, non è da escludere che l'immagine armoniosa di Pomona che si prende cura del suo frutteto, portando ordine alla sua crescita scomposta, si contrapponga a quella angosciata della pianta-prigione in cui Dafne aveva trovato sia la fine della sua vita selvatica nella foresta sia la 'liberazione' dalla violenta passione di Apollo.

Dedita alle proprie occupazioni, Pomona vive in un *angulus* tutto suo, da cui è estraneo ogni desiderio amoroso, e dal quale lei tiene lontano ogni pretendente:

Ov. *Met.* 14, 634-641

Hic amor, hoc studium; Veneris quoque nulla cupido est.
 Vim tamen agrestum metuens pomaria claudit
 intus et accessus prohibet refugitque viriles.
 Quid non et Satyri, saltatibus apta iuventus,
 fecere et pinu praecincti cornua Panes
 Silenusque suis semper iuvenalior annis
 quique deus fures vel falce vel inguine terret,
 ut poterentur ea?

Hic amor, hoc studium è la ripresa letterale di un emistichio virgiliano che si incontra nell'*Eneide*, allorché Tarconte sprona alla guerra gli ignavi Etruschi:

Verg. *Aen.* 11, 736-740

At non in Venerem segnes nocturnaue bella,
 aut ubi curva choros indixit tibia Bacchi,

⁸⁴ Basti menzionare Verg. *Georg.* 2, 296-297: *tum fortis late ramos et bracchia tendens / huc illuc media ipsa ingentem sustinet umbram*. Per un'analisi del motivo si rimanda a Perutelli 1985, in cui lo studioso passa in rassegna i grandi autori della poesia latina che utilizzano il vocabolo *bracchia* in riferimento ai rami degli alberi, così da mettere in evidenza "la valorizzazione del procedimento metaforico all'origine dell'espressione" (p. 21), di per sé abusata nel linguaggio agricolo.

⁸⁵ Vd. Myers 1994b, pp. 226-227 e Hardie 2015, p. 450, per cui Pomona è una "nuova 'ragazza-albero'" che capovolge lo schema di Dafne.

⁸⁶ Vd. Davis 1983, p. 67: il fine del racconto di Apollo e Dafne è "prospective", mentre quello di Pomona e Vertumno è "retrospective and summational".

exspectate dapes et plenae pocula mensae
 (hic amor, hoc studium) dum sacra secundus haruspex
 nuntiet ac lucos vocet hostia pinguis in altos!

Come si può facilmente notare, il contesto è totalmente diverso: in Ovidio la citazione, che gioca sulla ripresa di alcuni termini già incontrati in precedenza (*amat... amor, studiosior... studium*), serve a sottolineare l'alacrità di Pomona, e il suo essere indifferente alle gioie di Venere; in Virgilio, invece, l'inciso vuole indicare proprio il contrario.⁸⁷ Con una *variatio* giocosa, dunque, l'espressione che nell'*Eneide* sottolineava l'indolenza degli Etruschi viene ora usata per rivendicare la laboriosità italica. Di fatto, però, Pomona diverrà la compagna proprio di un dio etrusco – e nient'affatto pigro! –, quasi a suggellare l'unione tra i due popoli.

Per il resto, il passo declina un *topos* comune a tutte le ninfe del poema, ovvero il rifiuto ostinato dell'amore,⁸⁸ ed enumera gli sfortunati pretendenti di Pomona: schiere di Satiri e di Pan, nonché Sileno e Priapo, tutti personaggi che il lettore ovidiano aveva visto all'azione nel corso del poema e che simboleggiano il mondo rurale – propriamente greco, con la solita trasposizione in terra romana riscontrata già per le ninfe laziali – e le minacce che esso reca con sé (*inguine terret*).

Pomona, consapevole dei pericoli che corre – caso unico nel poema –, teme di errare sola per la campagna, e recinta⁸⁹ il suo frutteto, che si carica di molteplici valenze. In primo luogo, si potrebbe intravedere qui l'*aition* dell'*hortus conclusus*, ovvero un riferimento al periodo storico in cui si sentì l'esigenza di recintare i frutteti. Sebbene non fornisca alcun dato cronologico preciso, anche Colum. 11, 3, 2-8 dedica una sezione del suo trattato sull'agricoltura *de muniendo et colendo horto*, spiegando i vari metodi che nel tempo e presso vari popoli si sono susseguiti per recintare in modo sicuro i giardini. In secondo luogo, l'orto di Pomona ha un valore simbolico: costituendo un'isola di protezione, che impedisce l'accesso agli sgraditi visitatori citati poco dopo (*vim [...] agrestum* è in questo senso da collegarsi con *accessus [...] viriles*, con un gioco etimologico *vir-vis*),⁹⁰ esso è stato visto come un simbolico riferimento alla verginità di Pomona.⁹¹ D'altra parte, il

⁸⁷ Vd. Galasso 2000, p. 1545.

⁸⁸ Vd. Davis 1983, pp. 69-70.

⁸⁹ Si può trovare qui una conferma a quanto argomentato da Schwindt 2005, pp. 9-10 relativamente alla tendenza ovidiana a creare, all'interno del poema, una serie di piccole 'celle' spaziali. Queste traspongono nella continuità epica del *carmen perpetuum* la tendenza all'isolamento e alla chiusura tipica del mondo elegiaco.

⁹⁰ Vd. Myers 2009, p. 167.

⁹¹ Vd. Segal 1969, pp. 68-69, Lieberg 1997, p. 283, Myers 2009, p. 166, Hardie 2015, p. 450. Il testo portato a confronto è Catull. 62, 39-48, dove il paragone tra il fiore chiuso nel giardino e la verginità è esplicito. Su questo passo si tornerà tra poco.

giardino è lo scenario tipico in cui si scatenano le fiamme d'amore,⁹² nonché il regno di Venere stessa, quasi a tradire la vera vocazione della ninfa.

In definitiva, dunque, l'ambientazione rispecchia ancora una volta la condizione del personaggio, una condizione anche in questo caso liminale, sospesa tra una condotta di vita pudica e riservata, e una potenziale carica amorosa che l'entrata in scena di Vertumno ha il compito di far esplodere. Egli, presentato alla fine della carrellata dei pretendenti della dea, si segnala sia per la propria avvenenza sia per la forza del suo amore,⁹³ che lo spinge ad assumere ogni genere di travestimento per poter godere della vista della bella Pomona:

Ov. *Met.* 14, 641-653
 Sed enim superabat amando
 hos quoque Vertumnus, neque erat felicior illis.
 O quotiens habitu duri messoris aristas
 corbe tulit verique fuit messoris imago!
 Tempora saepe gerens faeno religata recenti
 desectum poterat gramen versasse videri;
 saepe manu stimulos rigida portabat, ut illum
 iurares fessos modo disiunxisse iuencos;
 falce data frondator erat vitisque putator;
 induerat scalas: lecturum poma putares;
 [miles erat gladio, piscator harundine sumpta.]
 Denique per multas aditum sibi saepe figuras
 repperit, ut caperet spectatae gaudia formae.

Come Pomona, anche Vertumno si distingue per l'intensità delle sue passioni. Il suo amore, però, non è diretto ai *felicia poma*, ma a Pomona stessa, e non lo rende affatto più fortunato degli altri pretendenti. La scelta di descrivere lo stato miserando di Vertumno attraverso la litote *neque erat felicior* segnala la centralità dell'aggettivo negli episodi oggetto della nostra attenzione. Se *felix* è l'amante fortunato, corrisposto, e per questo, in sintesi, felice, Vertumno rientra nel *cliché* in cui tante volte si è imbattuto il lettore delle *Metamorfosi*, ovvero quello dell'innamorato che – apparentemente – è destinato a rimanere senza successo. Al contrario di tutti gli altri, tuttavia, Vertumno pecca di timidezza, ed è questo il motivo per cui, invece di affrontare Pomona, egli si accontenta di guardarla al riparo di falsi sembianti, ogni volta diversi.⁹⁴

⁹² Vd. Verg. *Ecl.* 8, 37-38 (*saepibus in nostris parvam te roscida mala [...] vidi cum matre legentem*).

⁹³ Vd. Johnson 1997, pp. 368-369.

⁹⁴ Si rimanda a quanto chiarito *supra* in merito alla questione se si trattasse di travestimenti o di vere e proprie metamorfosi. Che si tratti di travestimenti sembrerebbe confermato subito dopo da *habitus*, che, non a caso, si ritrova anche in *Met.* 13, 167 in

Se la lunga serie di Prop. 4, 2 annovera ben diciassette travestimenti, qui ne sono presentati solo sei (quattro di questi già in Properzio), che – ad eccezione dell'ultimo, in *anus* – riguardano tutti varie figure professionali del mondo agricolo al quale appartiene Pomona. Rispetto al testo properziano, la selezione è condotta sulla base del fine perseguito dal dio: quello di poter godere, inosservato e a debita distanza,⁹⁵ della vista dell'amata.⁹⁶

Le prime tre metamorfosi occupano ciascuna due versi⁹⁷ e si concentrano sui mestieri del mietitore, dell'erbaio e dell'aratore. A sottolineare l'infatuazione di Vertumno, l'*o quotiens* in posizione iniziale, più ancora del solo e più frequente *quotiens*, enfatizza che non si trattò di travestimenti isolati. Lo stesso concetto verrà ricapitolato, con una struttura ad anello, al v. 652, quando si dice che il dio riuscì ad avvicinarsi al giardino di Pomona con molti travestimenti (*per multas [...] figuras*), quasi una ripresa variata e corretta di Prop. 4, 2, 21 (*opportuna mea est cunctis natura figuris*) e 47 (*formas unus vertebar in omnes*).

riferimento ai vestiti femminili (*virgineos habitus*) fatti indossare da Teti ad Achille per impedirgli la partecipazione alla guerra di Troia.

⁹⁵ Non credo, come sostiene Johnson 1997, p. 372, che Vertumno nei suoi agricoli travestimenti sia entrato direttamente nel giardino, cosa che avrebbe allarmato Pomona, trattandosi di figure tutte maschili. Il dio sarà rimasto nella campagna circostante, e solo nelle vesti rassicuranti di *anus* avrà fatto il suo primo ingresso – come è esplicitamente detto poi – nell'*hortus* della dea.

⁹⁶ Su questo aspetto insiste molto Deremetz 1986, pp. 136-142, che nota come Ovidio abbia ridotto l'elencazione paratattica delle metamorfosi di Vertumno che si trova in Properzio ad una selezione che ha uno scopo: quello della seduzione. Per questo motivo riterrei giusto espungere, con Tarrant 2000, pp. 425-427, il v. 651, che mostra Vertumno nelle vesti di un soldato e di un pescatore. Simili travestimenti suonano strani in un contesto rurale – per di più come ultimi, interrompendo il movimento di avvicinamento a Pomona che culminerà con la trasformazione in *anus* – ed è facile pensare che il verso sia stato inserito per influenza dell'elegia 4, 2, dove compaiono entrambe le figure: *arma tuli quondam* (Prop. 4, 2, 27) e *piscis calamo praedabor* (Prop. 4, 2, 37). Sospetta risulta, inoltre, la ripresa letterale di *harundine sumpta* da Prop. 4, 2, 33: il gioco con il modello risulterebbe un po' troppo scoperto per i raffinati gusti ovidiani. Tarrant cita questo come caso di "collaborative interpolation" del testo ovidiano: si tratterebbe di un'interpolazione, spesso molto antica, dei primi lettori e imitatori di Ovidio, sollecitati a intervenire attivamente nel testo sulla scia della fervida immaginazione ovidiana, propensa a liste in cui spesso si assiste ad associazioni e deviazioni impreviste (a proposito si rimanda a Tarrant 1989). Mentre Bömer 1989, p. 206 non sembra considerare la possibilità dell'interpolazione del verso, Myers 2009, p. 171 e Galasso 2000, pp. 119-120 difendono la lezione tradita: non è improbabile che Vertumno, nella sua disperata *militia amoris*, si cali proprio nelle vesti di un *miles*, e del resto sia il soldato che il pescatore sono associati all'idea della caccia e della cattura di una preda.

⁹⁷ Vd. Haupt-Ehwald 1966, p. 405, che rileva la raffinata costruzione formale di questa sezione: le prime metamorfosi occupano due versi ciascuna, poi una e infine mezzo, e l'intero elenco si conclude nuovamente con una coppia di versi.

La figura del mietitore che reca con sé un cesto pieno di spighe (*aristas / corbe tulit*) è una chiara ripresa di Prop. 4, 2, 28 (*corbis at imposito pondere messor eram*). Nonostante *durus* si incontri spesso in ambito rurale nel significato tradizionale di “forte, robusto”,⁹⁸ poco dopo, al v. 647, un sinonimo di *durus* si incontra nel sintagma *rigida manu* in riferimento ai pungoli con cui l’aratore ha spronato i giovenchi. Questi riferimenti sparsi al campo semantico della durezza e della rigidità potrebbero far pensare che Ovidio stia adottando un procedimento simile a quello di Prop. 4, 2, 23 (*fiam non dura puella*), in cui il poeta gioca scherzosamente con le valenze dell’aggettivo *durus*. Se, propriamente, la statua del dio nell’elegia properziana vuole far intendere che, avvolta dalle vesti di Cos, sembrerà per davvero una fanciulla, e non un uomo virile (*durus*) travestito da donna, *non dura puella* richiama al lettore l’immagine (capovolta) di Cinzia, creando una situazione paradossale: la statua di Vertumno – di certo non malleabile per la materia di cui è fatta – si può trasformare in ciò che una fanciulla elegiaca non sarà mai, ovvero in un’amante *non dura*.⁹⁹ Analogamente, nel nostro testo, Vertumno, il dio che il lettore collega al *signum* ‘parlante’ del *vicus Tuscus*, sta per prendere la parola per dissuadere la riottosa Pomona dal seguire l’esempio di Anassarete, una *dura puella* trasformata in pietra, e per renderla quella *non dura puella* che la statua si vantava di poter diventare.¹⁰⁰

Se anche la rappresentazione dell’erbaiolo è ripresa da Prop. 4, 2, 25-26 (*da falcem et torto frontem mihi comprime faeno: / iurabis nostra gramina secta manu*), per l’immagine dell’aratore, invece, Ovidio sembra aver agito in autonomia, come anche per i travestimenti nominati ai vv. 649-650, che il poeta menziona dedicando a ciascuno un verso: quelli del potatore e del raccoglitore di frutti. Tale attenzione conferma la volontà dell’autore di concentrarsi sul mondo agricolo. Anziché riproporre senza alcuna modifica le metamorfosi elencate in Properzio, o sceglierne solo alcune, egli sta andando ad espandere e a moltiplicare quelle selezionate, di ambito rurale: ciò si constata nella ripresa variata di *da falcem* (Prop. 4, 2, 25) in *falce data*, riferito non più al mietitore, ma al potatore, le cui prerogative vengono accuratamente distinte con il ricorso a vocaboli tecnici di rara occorrenza (*frondator* e *putator*). Così si viene a creare una perfetta consonanza con la stessa Pomona, che poco prima era stata presentata con la falce in mano nell’atto di potare le sue piante.

Che sia lei il fine e il centro di tutte le metamorfosi del dio è reso esplicito dall’ultimo travestimento presentato prima di quello in *anus*, quando si dice che con una scala in mano si sarebbe scambiato Vertumno per uno che andasse a cogliere dei *poma*. Qui il gioco etimologico *Pomona/poma* e la corrispondenza tra la dea e i suoi frutti diventano scoperti: sebbene timidamente, sebbene non osi, Vertumno è ovviamente spinto dal desiderio di ‘cogliere i frutti di Pomona’, concetto

⁹⁸ Vd. Myers 2009, p. 170 e Bömer 1986, p. 205.

⁹⁹ Vd. Boldrer 1999, p. 106 e Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015, pp. 83, 450 e 451.

¹⁰⁰ Vd. Myers 2009, p. 170.

che ritorna poco dopo nell'utilizzo di espressioni-chiave, legate al lessico amatorio, quali *aditum repperire* e *gaudia capere*. Se quest'ultima *iunctura* viene utilizzata altrove da Ovidio per indicare il soddisfacimento di un desiderio amoroso carpito con la forza,¹⁰¹ qui essa viene modificata in modo sostanziale – e dunque ribaltata di senso – dall'aggiunta di *spectatae [...] formae*.¹⁰² Vertumno, cioè, si differenzerebbe da tutti gli altri amanti del poema perché sa limitarsi – almeno in prima istanza – alla contemplazione della bellezza di Pomona e non è interessato unicamente a possederne il corpo. Su questo aspetto si tornerà in seguito: per ora basti osservare che, se il comportamento di Vertumno pare si accosti di più a quello di un vero innamorato che non a quello di un Giove capriccioso e violento, non è questo che, alla fine, farà la differenza. Come *extrema ratio* il dio sarà sul punto di ricorrere alla strada della prevaricazione fisica: sarà Pomona a cambiare il corso degli eventi e a segnare la distanza dagli altri trascorsi più o meno simili incontrati nel poema.

Prima di 'cedere la parola' a Vertumno, un'ultima considerazione generale, che nasce dal già citato passo di Plinio su Pomona. L'autore spiega il motivo che portò l'uomo a volgere gli occhi al cielo:

Plin. *nat.* 23, 1

Non cessit <i>is [scil. cerealibus] Pomona partesque medicas et pendentibus dedit, non contenta protegere arborumque umbra alere quae diximus, immo velut indignata plus auxilii inesse his, quae longius a caelo abessent quaeque postea coepissent; primum enim homini cibum fuisse inde, et sic inducto caelum spectare, pasci que et nunc ex se posse sine frugibus.

La capacità dell'uomo di stare eretto, che lo distingue dalla condizione ferina, è un *topos* che si ritrova piuttosto frequentemente nella letteratura antica¹⁰³ e che solitamente, però, è una caratteristica che l'umanità ha fin dalle origini.¹⁰⁴ In Plinio, invece, l'uomo sarebbe stato indotto a sollevare gli occhi al cielo per cogliere i frutti dagli alberi, come conseguenza di questa necessità: insieme a Lucrezio¹⁰⁵ e – per certi aspetti – allo stesso Ovidio¹⁰⁶, dunque, l'autore della *Naturalis Historia* sembra sposare una teoria evoluzionistica della specie umana.

¹⁰¹ Vd. Myers 2009, p. 172. L'esempio più significativo è costituito da Febo in *Met.* 11, 310, che, come Vertumno, si trasforma in una vecchiarella per avvicinarsi a Chione senza creare sospetti: *Phoebus anum simulat praereptaque gaudia sumit* (vd. Reed 2013, p. 336).

¹⁰² Vd. Johnson 1997, p. 369.

¹⁰³ Vd. Ov. *Met.* 1, 84-86, Sall. *Catil.* 1, 1, Cic. *leg.* 1, 26.

¹⁰⁴ Così sembra suggerire proprio Ov. *Met.* 1, 84-86 nel parlare della creazione dell'uomo da parte di Prometeo.

¹⁰⁵ Vd. Lucr. 5, 931-1457.

¹⁰⁶ In *Ars* 2, 473-480 e in *Fast.* 4, 107-114, in cui, allontanandosi dal mito, Ovidio si può permettere uno 'sguardo un po' più storico', il poeta fa più volte accenno allo stato

Si è già detto che la fisionomia originale di Pomona doveva essere andata smarrita da lungo tempo e che proprio questo la rendeva particolarmente utile ai fini perseguiti da Ovidio. Di certo, però, la connessione della dea con il mondo dei frutti ne faceva una figura adatta a simboleggiare il progresso dell'uomo verso la civilizzazione, e così – nonostante le differenze che si sono già notate – la colsero sia Plinio che Ovidio: lei pose i frutti in cima agli alberi, lei decise di recintare il suo giardino, lei si dedica ad un settore come quello della viticoltura, dove maggiormente si esercita l'intelligenza umana. Ecco allora che anche Vertumno, innamorato di Pomona, percorre nelle sue tappe di avvicinamento alla dea una sorta di 'progresso intellettuale' costante: il dio assume i più ingegnosi travestimenti per poter godere della vista dell'amata e, dopo questa sorta di 'training', è pronto ad entrare nel giardino della sua *domina*, di colei che della piramide rurale occupa il vertice. Si può proprio dire che Pomona raffini e stimoli l'intelletto a guardare in alto, portandolo a cogliere i frutti più difficili da raggiungere e più degni di essere conquistati (si ricordi *lecturum poma* del v. 650 e *ut caperet spectatae gaudia formae* del v. 653). Del resto, non è una novità, dopo quanto si legge nell'episodio del rozzo Polifemo, che l'amore, per Ovidio, sia il più potente stimolo verso il miglioramento di se stessi e verso il progresso del genere umano.

4.2 Una dichiarazione d'amore 'camuffata'

Una volta introdotti i protagonisti della storia e narrato dell'innamoramento di Vertumno per Pomona, Ovidio entra nel cuore del racconto, descrivendo il travestimento in vecchina che il dio adotta per rivolgersi finalmente a Pomona:

Ov. *Met.* 14, 654-660

Ille etiam picta redimitus tempora mitra,
 innitens baculo, positus per tempora canis,
 adsimulavit anum cultosque intravit in hortos
 pomaque mirata est †“tanto”que “potentior!”† inquit
 paucaque laudatae dedit oscula, qualia numquam
 vera dedisset anus, glaebaque incurva resedit
 suspiciens pandos autumnus pondere ramos.

La trasformazione in *anus* è un classico ovidiano, utilizzato dalle più svariate divinità per ingannare, punire o mettere alla prova gli ignari personaggi. Si può addirittura individuare la presenza di una *iunctura* appositiva, *simulare anum*, che ri-

semi-ferino in cui viveva l'uomo primitivo, anche fisicamente non dissimile dalle bestie, e sembra condividere l'idea lucreziana di un progresso verso la civilizzazione.

corre nella descrizione della fittizia vecchina insieme ad alcuni elementi ‘di repertorio’¹⁰⁷, presenti anche qui: i capelli bianchi, il bastone e il fazzoletto in testa.¹⁰⁸ La ‘popolarità’ del travestimento risiede nel fatto che l’*anus* è tradizionalmente una figura rassicurante, rispettabile e protettiva. Per questo motivo viene scelta da Vertumno: non per ingannare Pomona, però, ma per convincerla che ricambiare l’amore di chi la ama è una scelta saggia, che non le arrecherà alcun male.¹⁰⁹

Poiché il giardino di Pomona era stato descritto ai versi precedenti come il luogo in cui ella cercava protezione da assalti violenti provenienti dall’esterno, l’ingresso di Vertumno *cultos [...] in hortos* – laddove è da notare ancora una volta l’attenzione posta all’armonia del frutteto – è stato letto in chiave erotica, come prefigurazione di ciò che presto accadrà.¹¹⁰ Subito dopo, *pomaque mirata est* sottolinea l’ammirazione che il dio, anzi, la vecchietta (Ovidio cambia subito il genere del participio, concordandolo al femminile) dimostra per i frutti del giardino e – per metonimia – per Pomona stessa. *Mirror*, infatti, riagganciandosi al *spectatae gaudia formae* del v. 653, insiste per la seconda volta su un’azione che è tipica dell’innamorato: la contemplazione dell’oggetto dei propri desideri, in questo caso simboleggiato dai *poma*.¹¹¹ Alla contemplazione, però, questa volta Vertumno fa

¹⁰⁷ Vd. Apollo che vuole impadronirsi di Chione in *Met.* 11, 310 (*Phoebus anum simulat praereptaque gaudia sumit*), Atena in *Met.* 6, 26-27, che vuole mettere in guardia Aracne (*Pallas anum simulat: falsosque in tempora canos / addit et infirmos baculo quos sustinet artus*) e Cerere in *Fast.* 4, 517-518 (*simularat anum mitraque capillos / presserat*). La descrizione più ricca di dettagli si ha per Giunone, finta nutrice di Semele, in *Met.* 3, 275-277: *simulavit anum posuitque ad tempora canos / sulcavitque cutem rugis et curva trementis / membra tulit passu; vocem quoque fecit anilem*. Per un confronto tra questi passi, vd. Schmitzer 2001, pp. 131-132 e Frings 2005, pp. 56-57.

¹⁰⁸ Da notare, inoltre, che tali semplici strumenti si ritrovano anche in ‘altre imitazioni’ fatte dal dio nel modello properziano: il *baculum* si ha anche in *Prop.* 4, 2, 39, dove indica il bastone del pastore (*pastor me ad baculum possum curvare*); il fazzoletto in testa, chiamato *mitra*, riappare come il turbante delle Baccanti in *Prop.* 4, 2, 31 (*cinge caput mitra, speciem furabor Iacchi*).

¹⁰⁹ Questo lo differenzia sia dagli altri dèi che pure si travestono da vecchina, e che di solito passano immediatamente alla violenza appena ne hanno l’opportunità (vd. Johnson 1997, p. 369), sia dalle vecchie *lenae* della poesia elegiaca (come Haupt-Ehwald 1966, p. 406 ritiene debba essere visto il travestimento di Vertumno), che consigliavano la *puella* solo sulla base del vantaggio economico e contro la logica dell’amore (vd. Myers 1996). Per un confronto tra questi finti camuffamenti da vecchina e le figure delle consigliere anziane sia nella commedia che nell’elegia, vd. Barchiesi in Barchiesi/Rosati 2007, p. 168.

¹¹⁰ Vd. Myers 1994b, p. 229 e Segal 1969, pp. 68-69.

¹¹¹ Per la metafora dei *poma* come oggetto del desiderio amoroso, vd. *Ov. Ars* 3, 576 (*quae fugiunt, celeri carpite poma manu*) e *Her.* 4, 29-30 (*est aliquid, plenius pomaria carpere ramis, / et tenui primam delegere ungue rosam*), in cui l’immagine viene usata da Fedra per assicurare ad Ippolito che sarà il primo a godere del suo amore.

seguire i fatti, e osa rivolgere la parola a Pomona, lodandone il lavoro (*tanto [...] potentior*).¹¹²

Dopo l'esclamazione ammirata, Vertumno non inizia subito a parlare, ma ne approfitta, con una nota quasi comica, per dare qualche bacio a Pomona, come certo una vera vecchina non avrebbe fatto.¹¹³ La stessa situazione si ritrova anche in *Met.* 2, 430-431, quando Giove, preso l'aspetto di Diana, dà a Callisto baci non innocenti (*et oscula iungit / nec moderata satis nec sic a virgine danda*) e in *Met.* 4, 222, laddove il Sole bacia Leucotoe senza che tale gesto possa suscitare alcun sospetto, perché si era trasformato nella madre di lei (*ergo ubi ceu mater carae dedit oscula natae*).

In tutti e tre i casi, un dio inganna la fanciulla di cui si è invaghito strappandole dei baci che, di solito, preludono alla violenza. Il parallelismo ha indotto alcuni studiosi a rintracciare anche qui una spia delle reali intenzioni di Vertumno, e a limitarne drasticamente la portata positiva. Pare più probabile, invece, che il poeta stia conducendo un sapiente gioco in cui alterna tratti innovativi ad altri costanti. Da una parte, infatti, si riproduce senza variazioni uno schema nel quale il lettore si era già imbattuto; dall'altra, però, sono introdotti alcuni 'segnali' che turbano il sistema: Pomona ninfa 'atipica' dedita al giardinaggio, che ha paura della vita spericolata nei boschi; Vertumno dio 'atipico', timido e desideroso di essere ricambiato; ambientazione 'atipica' in un orto ben coltivato, e non in una selva ombrosa.

Un particolare insolito, del resto, ci viene offerto subito dopo, con la scena della presunta vecchina che, da vera attrice qual è, si siede a riposare e osserva con interesse gli alberi carichi dei frutti autunnali¹¹⁴ (con un'ulteriore ripresa di *mirata est poma* e del suo doppio significato). Vertumno non ha fretta di svelarsi e prendersi con la forza ciò che vuole, ma si appresta a recitare con calma la sua commedia:

Ov. *Met.* 14, 661-666

Ulmus erat contra, speciosa nitentibus uvis:
quam socia postquam pariter cum vite probavit,
'at si staret' ait 'caelebs sine palmite truncus,
nil praeter frondes quare peteretur haberet.
Haec quoque, quae iuncta est, vitis requiescit in ulmo,
si non nupta foret, terrae acclinata iaceret.

¹¹² Tarrant 2004, p. 436 ipotizza che sia caduto un verso, e diversi hanno tentato di modificare *potentior*, in modo tale che l'attributo possa assumere un senso più coerente con il contesto (vd. Myers 2009, p. 172 e Hardie 2015, p. 453).

¹¹³ Vd. Rosati 1983, p. 106.

¹¹⁴ Tale riferimento può essere un altro gioco di parole assonanti con il nome di Vertumno.

L'olmo era una delle piante più usate in viticoltura come sostegno della vite,¹¹⁵ e offre a Vertumno il pretesto per iniziare il suo discorso persuasivo con un esempio familiare a Pomona, che si prestava assai bene ai suoi scopi: come la vite, senza il sostegno dell'olmo, non riuscirebbe a portare a maturazione i frutti, perché il peso la schiaccerebbe a terra privando l'uva del calore del sole, così l'olmo, senza la vite, sarebbe una pianta bella, sì, ma poco utile.

Il passo è caratterizzato dall'abbondanza di termini che rimandano alla sfera coniugale: già prima che Ovidio lasci la parola a Vertumno, si dice che egli loda l'olmo *socia* [...] *cum vite*, vocabolo che ritorna poi in riferimento al possibile compagno di Pomona al v. 678 (*tori socium*); quindi, nel discorso del dio, l'olmo privo della vite è chiamato *caelebs*; infine, la vite priva dell'olmo è detta *non nupta*, ma nel suo abbraccio (*iuncta*) riposa (*requiescit*).¹¹⁶ Di per sé, non è una novità che l'unione tra le due piante sia descritta con immagini e vocaboli tratti dal lessico matrimoniale;¹¹⁷ specularmente, però, tale unione diventa anche il simbolo del legame tra due coniugi, secondo un modello già presente in una strofa del carne 62 di Catullo, che è bene leggere in unione con quella che la precede, di cui costituisce la risposta:

Catull. 62, 39-48
[Puellae]
Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;
multi illum pueri, multae optavere puellae:
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.

¹¹⁵ Vd. Myers 2009, p. 173, che cita Plin. *nat.* 17, 200 (*prima omnium ulmus*). Nelle *Georgiche*, l'unione tra le due piante è citata proprio in apertura in 1, 2-3 (*ulmisque adiungere vitis / conveniat*), e ritorna poi varie volte.

¹¹⁶ Per le connotazioni erotiche del verbo, vd. Myers 2009, p. 174, che riporta Ov. *Am.* 1, 5, 25 (*lassi requievimus ambo*) e Ps. Tib. 3, 6, 53-54 (*quam vellem tecum longas requiescere noctes / et tecum longos pervigilare dies*). In *Met.* 10, 556 Venere invita Adone a riposare con lei all'ombra di un albero (*libet hac requiescere tecum*) e la descrizione della posa allacciata dei due amanti sembra ricordare l'abbraccio tra vite e olmo: *pressitque et gramen et ipsum / inque sinu iuvenis posita cervice reclinis* (*Met.* 10, 557-558).

¹¹⁷ Vd. Cat. *agr.* 32, 2 (*arbores facito uti bene maritae sint*), Hor. *Epod.* 2, 9-10 (*adulta vitium propagine / altas maritat populos*), Hor. *Carm.* 2, 15, 4-5 (*platanusque caelebs / evincet ulmos*) e 4, 5, 30 (*vitem viduas ducit ad arbores*). Per questo aspetto, vd. Hunt 2010, che ne fa il centro dell'interpretazione di tutto l'episodio.

Catull. 62, 49-58

[Pueri]

Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo,
 numquam se extollit, numquam mitem educat uvam,
 sed tenerum prono deflectens pondere corpus
 iam iam contingit summum radice flagellum;
 hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni:
 at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
 multi illam agricolae, multi coluere iuveni:
 sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit;
 cum par conubium maturo tempore adepta est,
 cara viro magis et minus est invisae parenti.

Come il nostro episodio si gioca sulla contrapposizione tra la ritrosia di Pomona, non interessata all'amore, e sulla tenacia con cui Vertumno cerca di persuaderla a cedere al richiamo dell'*eros*, così, nell'alternanza tra fanciulle e fanciulli che si spartiscono il canto nell'imeneo catulliano, le prime, titubanti e spaventate, fanno un elogio della verginità e della vita pre-matrimoniale, mentre i secondi mettono in luce le gioie dell'unione coniugale. Questi paragonano la fanciulla rimasta nubile (chiamata significativamente *inculta*) alla vite non maritata (*vidua*), che, carica del peso dei suoi grappoli, si curva fino a terra, incapace di portare i frutti a maturazione, abbandonata da tutti e inutile. Al contrario, la ragazza che, al momento opportuno (*maturo tempore*), sceglie di sposarsi e non spreca la sua giovinezza è come la vite che si accompagna all'olmo (*ulmo coniuncta marito*), produttiva e feconda. La corrispondenza tra *virgo* e *vitis* è tale per cui alla prima sono attribuite immagini proprie della viticoltura, alla seconda della vita coniugale o non coniugale. Questo perfetto parallelismo è lo stesso che si incontra nel nostro episodio, ed è alquanto probabile che, pur trattandosi di un immaginario condiviso, Ovidio abbia in mente il testo di Catullo.¹¹⁸ Lo fa pensare anche il fatto che la strofa riportata segua quella cantata dalle fanciulle intorrite, che paragonano la verginità della *puella* ad un fiore chiuso in un giardino, desiderato da tutti finché lo si ammira da lontano e destinato ad appassire presto non appena lo si coglie.

Se Pomona, dunque, si era chiusa nel suo *hortus* perché timorosa di rustici corteggiatori, l'*incipit* del discorso di Vertumno, riallacciandosi ad un testo come l'imeneo di Catullo, sposta l'orizzonte di riferimento in un territorio decisamente più sicuro, perché ci fa capire che il dio non mira solo alla conquista di Pomona, ma ad un'unione duratura nel tempo. Ciò diventa evidente subito dopo, quando Vertumno, rifacendosi all'esempio appena illustrato, così riprende Pomona:

Ov. *Met.* 14, 667-674

Tu tamen exemplo non tangeris arboris huius
 concubitusque fugis nec te coniungere curas.

¹¹⁸ Così Myers 1994b, pp. 233-234.

Atque utinam velles! Helene non pluribus esset
 sollicitata procis nec quae Lapitheia movit
 proelia nec coniunx †timidi aut audacis† Ulixi.
 Nunc quoque, cum fugias averserisque petentes,
 mille viri cupiunt et semideique deique
 et quaecumque tenent Albanos numina montes.

Il rimprovero di Vertumno è organizzato secondo una struttura ad anello: agli esempi mitici nel mezzo si accompagnano, all'inizio e alla fine, espressioni quasi topiche con cui il dio, rivolgendosi direttamente alla ninfa, l'accusa di freddezza e insensibilità. Più nello specifico, poi, *concupitusque fugis* ricorda il *fugit conubia Circes*, riferito a Glauco, di *Met.* 14, 69, mentre *fugias averserisque petentes* riprende alla lettera *Met.* 1, 478, quando, di Dafne, si diceva *illa aversata petentes*: continuano i parallelismi testuali volti ad assicurare la ripetizione di uno schema noto e prevedibile, in cui le 'variabili' anomale, per il momento, non devono dare troppo nell'occhio. Così, la desiderabilità di Pomona, che la avvicina alle tante ninfe riottose del poema, diventa nel suo caso addirittura iperbolica: *mille viri [...]* *et semideique deique* corteggiano la dea, dove i tanti pretendenti annoverano, con una *climax* ascendente, uomini, semidei e dei, specificamente localizzati sui monti Albani.¹¹⁹

Gli esempi offerti da Vertumno ai vv. 669-671 rilevano nel dio una perfetta conoscenza della mitologia greca. Myers¹²⁰ li ritiene inadeguati a convincere una ninfa resistente al contatto con gli uomini, e ne deduce l'incapacità di Vertumno come oratore: l'amore per Elena, Ippodamia e Penelope, infatti, condusse in tutti e tre i casi a esiti tragici, a contese sfociate in veri e propri conflitti armati. Ma vi è un dato che accomuna le tre eroine e che sta alla base della selezione, per nulla ingenua, operata da Vertumno: si tratta sempre di guerre per o a difesa di un matrimonio. Elena, ancor prima di divenire la causa scatenante della guerra di Troia, era stata oggetto delle mire di più pretendenti; l'avvenenza di Ippodamia aveva provocato, proprio il giorno delle sue nozze, *Lapitheia proelia*, diffusamente raccontati da Ovidio in *Met.* 12, 210-535; il vincolo coniugale con Penelope, infine, era stato riaffermato vittoriosamente da Ulisse mediante la strage dei proci. Come si può notare, il nome delle tre donne viene fatto secondo una progressione precisa, che colloca le lotte accese per loro rispettivamente prima, durante e dopo la celebrazione delle nozze. Vertumno, dunque, pone l'amata nel rango di donne illustrissime, degne di essere sposate e per cui vale la pena lottare sempre. Già questo

¹¹⁹ Nel modo in cui viene formulato il verso si può ancora intravedere sullo sfondo una qualche reminiscenza del carne 62 di Catullo, laddove il fiore appena spuntato viene presentato dal coro delle fanciulle come l'oggetto del desiderio di tutti (v. 42, *multi illum pueri, multae optavere puellae*), mentre il fiore colto, ormai appassito, giace abbandonato (v. 44, *nulli illum pueri, nullae optavere puellae*).

¹²⁰ Myers 2009, pp. 174-175.

fa intuire come le sue intenzioni non siano quelle che normalmente le divinità mostrano nei riguardi di tutte le altre ninfe, prese con la forza e poi abbandonate: lo stesso Vertumno si curerà di sottolinearlo nel prosieguo del suo discorso.

Sempre pensando a questo orizzonte di riferimento, si può forse salvare la lezione tradita *timidi aut audacis Ulixi* del v. 671. Nonostante la tradizione riporti concordemente il verso, la critica ritiene *timidi* corrotto,¹²¹ perché dovremmo supporre che Vertumno si stia interrogando su una questione che esula dal contesto della sua dichiarazione d'amore: se Ulisse sia un eroe audace o piuttosto codardo. Si trattava di un tema già presente, *in nuce*, in numerosi luoghi della letteratura greca,¹²² e che conobbe un importante sviluppo in ambito oratorio, soprattutto per la contrapposizione tra Aiace e Ulisse nell'*armorum iudicium*,¹²³ ripresa anche da Ovidio in *Met.* 13. In questo episodio Ulisse si definisce *audax orator*,¹²⁴ mentre Aiace usa *timidus* in riferimento al suo avversario per ben tre volte.¹²⁵ Si potrebbe pensare, di conseguenza, che *timidi aut audacis Ulixi* rappresenti solo una veloce parentesi su una *vexata quaestio* alla quale il poeta aveva dedicato tanto spazio qualche centinaio di versi prima; tuttavia, una risposta del genere non pare soddisfacente. Per salvare il testo tradito, si potrebbe forse cercare di capire se il definire Ulisse audace o codardo abbia un senso in relazione al contesto in cui ci troviamo. Fu per partecipare alla guerra di Troia che l'eroe lasciò sola la consorte: ma questa scelta, che condannò Penelope ad una solitudine prolungata e alle insidie dei proci, fu un atto di coraggio o di codardia? Dipende dai punti di vista.

Nella prima epistola delle *Heroides*, la regina rimprovera allo sposo che la notizia della sua audacia in guerra le ha fatto temere per la sua vita, ma ammette sollevata che la cautela dimostrata dal marito l'ha salvata dal rimanere vedova:

¹²¹ Vd. Meyrs 2009, p. 175, Tsitsiou-Chelidoni 2006, p. 402 e Hardie 2015, p. 454 per un riassunto della questione. Tra le proposte di emendamento, se Riese ha avanzato l'ipotesi troppo fantasiosa *nimum tardantis Ulixi* e Postgate quella altrettanto improbabile *tarde remeantis*, Possanza 2002, per salvare *audax*, e per ridare a Penelope maggiore centralità nel verso, ha suggerito *coniunx prudens audacis Ulixi*. Tutte e tre le congetture sono guardate con un certo favore da Hardie 2015, p. 454. Una certa plausibilità potrebbe avere la proposta dell'Heinsius, che legge *timidis audacis Ulixi*, preferita da Haupt-Ehwald 1966, p. 407 e respinta da Hardie 2015, p. 454. Ciò significherebbe che Ulisse sarebbe audace solo con i vigliacchi, che si potrebbero identificare con i proci stessi. Recentemente Tsitsiou-Chelidoni 2006, rifacendosi ad *Ov. Am.* 2, 12, 11-24, in cui Lavinia viene menzionata accanto a Elena e Laodamia per l'alto numero dei pretendenti che ne desideravano la mano, e dopo aver dimostrato che *coniunx* significa sia "sposa" che "sposa promessa, desiderata", propone la lezione *coniunx Turni aut audacis Ulixi*.

¹²² Per una discussione ragionata dei vari passi, vd. Tsitsiou-Chelidoni 2006, pp. 401 ss.

¹²³ In *Rhet. Her.* 2, 29, ad esempio, il re di Itaca viene espressamente definito un *homo timidus*.

¹²⁴ *Ov. Met.* 13, 196.

¹²⁵ *Ov. Met.* 13, 38, 111 e 115.

Ov. *Her.* 1, 41-44

Ausus es – o nimium nimiumque oblite tuorum! –

Thracia nocturno tangere castra dolo
totque simul mactare viros, adiutus ab uno!
At bene cautus eras et memor ante mei!

Per un voluto parallelismo, Ulisse si ricorda di Penelope quando preserva la propria vita usando la sua astuzia, e non se ne ricorda quando la mette a rischio per dimostrare il proprio valore. Per la moglie abbandonata, dunque, Ulisse è coraggioso quando non si espone al pericolo (perché pensa a lei e a ritornare a casa) e vile quando osa troppo (*o nimium nimiumque!*). Da questa prospettiva, dunque, il richiamo al valore da attribuire alla lunga assenza di Ulisse può essere meno fuori dal contesto di quanto potrebbe sembrare: ogni assenza, infatti, in un'ottica elegiaca, si configura sempre come un atto di viltà e non di coraggio, con un ribaltamento rispetto ai valori eroici tradizionali. E Vertumno, che tra pochi versi si proclamerà disposto a stare sempre accanto all'amata, potrebbe già da ora implicitamente istituire un parallelismo con l'eroe greco, far capire che lui non sarà un vigliacco, non lascerà sola la sua donna.

Terminata la sua *captatio benevolentiae*, il dio – che non è affatto un oratore inesperto – colloca se stesso al vertice della *climax* dei pretendenti:

Ov. *Met.* 14, 675-683

Sed tu si sapias, si te bene iungere anumque
hanc audire voles, quae te plus omnibus illis,
plus quam credis, amo, vulgares reice taedas
Vertumnumque tori socium tibi selige, pro quo
me quoque pignus habe (neque enim sibi notior ille est,
quam mihi). Nec passim toto vagus errat in orbe:
haec loca sola colit; nec, uti pars magna procorum,
quam modo vidit amat: tu primus et ultimus illi
ardor eris, solique suos tibi devovet annos.

L'*anus* dirige l'attenzione di Pomona su uno in particolare dei suoi numerosi pretendenti, Vertumno, calandosi quasi nella parte della *lena*. La situazione suona volutamente comica e paradossale: la *lena* e il candidato da lei favorito vengono a coincidere, all'insaputa di Pomona, alle cui spalle Vertumno si diverte ad alludere alla verità con dei doppi sensi che l'ignara ninfa non può cogliere.¹²⁶

¹²⁶ Vd. Frécaut 1972, p. 36, n. 27, Rosati 1983, pp. 107ss., Tissol 1997, p. 61. Si assisterebbe in questa scena al rovesciamento del motivo che Bömer 1986, p. 210 chiama "Ichspaltung", ovvero della frammentazione dell'individuo, perché qui, al contrario, Vertumno è contemporaneamente due personaggi diversi, e si identifica senza problemi con l'uno e con l'altro nello stesso momento.

L'*anus* si definisce ai vv. 676-677 come “colei che ti ama più di tutti gli altri, più di quanto credi”; quindi, ai vv. 678-680, invita Pomona a prendere lei come garante di Vertumno, dal momento che “egli non è più noto a se stesso di quanto lo sia a me”. Simili movenze retoriche, che alludono alla doppiezza che si cela dietro l'aspetto di un personaggio, non sono nuove nel poema ovidiano. In *Met.* 3, 281-282, ad esempio, Giunone, sotto il falso aspetto della nutrice di Semele, la mette in guardia da coloro che si fingono dèi per approfittare di innocenti fanciulle (*multi / nomine divorum thalamos iniere pudicos*), creandole il dubbio che non sia stato Giove a sedurla. Nella realtà, sta succedendo proprio il contrario: è una dea che si è calata nelle vesti di un umano per ingannarlo, e l'ammonimento in bocca a Giunone suona come una tragicomica presa in giro ai danni di Semele. In *Met.* 2, 430, invece, è Giove che, sotto le sembianze di Diana, si compiace dell'ingenua buonafede di Callisto, che aveva salutato la falsa dea chiamandola *numen* [...] *maius Iove* (*Met.* 2, 428-429), perché trova buffo “essere anteposto a se stesso” (*sibi praeferri se gaudet*).¹²⁷ Rispetto a Giunone o a Giove, però, l'inganno di Vertumno mira a convincere l'amata a riamarlo, e non è un tranello. Che l'*anus* si rivolga a Pomona in qualità di maestra, esperta della vita e dell'amore e dispensatrice di saggi consigli, lo si capisce già dal *si sapiens* iniziale, una formula che si incontra non di rado¹²⁸ nella poesia elegiaca ovidiana per spronare l'interlocutore ad adeguarsi alle regole galanti insegnate dal *praeceptor amoris*.

L'esortazione della vecchina è di contrarre un buon matrimonio (*bene iungere*) e di respingere unioni volgari (*vulgares* [...] *taedas*). Tale argomentazione presuppone che Pomona abbia rigettato i suoi pretendenti solo perché si trattava di *rustica numina*,¹²⁹ come se fosse alla ricerca di un *partner* degno di lei. In realtà, Pomona era stata presentata come refrattaria all'amore in generale e si potrebbe pensare che Vertumno si stia auto-illudendo, similmente a quanto aveva fatto Apollo con Dafne, che, vantando la sua superiorità sui grezzi spasimanti dei dintorni, è convinto che l'amata lo fugga perché non sa chi è (*Met.* 1, 514-515, *nescis, temeraria, nescis / quem fugias*). Che si tratti di Apollo, invece, Dafne lo sa benissimo, mentre Pomona non ha mai visto Vertumno veramente. Qui sta la differenza: se si considera il finale del racconto, si può ben dire che abbia ragione il dio a porre una distinzione tra se stesso e gli altri corteggiatori, indegni della *culta* Pomona e dei suoi gusti: non appena la ninfa vedrà chi è Vertumno, capirà bene di non poter – e non voler – rifiutarlo!¹³⁰

¹²⁷ Vd. Barchiesi 2005, p. 272 per l'ironia con cui nell'episodio Ovidio sfrutta il noto tema del *nihil Iove maius*.

¹²⁸ Vd. *Ov. Am.* 2, 2, 9-10 (*si sapiens, o custos, odium, mihi crede, mereri / desine*) e *Ars* 1, 643 (*ludite, si sapitis, solas impune puellas*).

¹²⁹ Vd. Myers 2009, p. 176 e Bömer 1986, pp. 210-211.

¹³⁰ Anche da questo punto di vista, dunque, Vertumno – per caso e senza intenzione, dopo essersi giocato tutte le possibilità – porterà Pomona a scoprire la sua vera natura, che non è per nulla rustica e campagnola come sembra: anche nelle sue preferenze amorose,

Rispetto a questa e ad altre simili scene, inoltre, il richiamo dell'*anus* al mondo matrimoniale, a cui si riferiscono espressioni come *bene iungere*, *vulgares taedas* e *tori socium*, rende esplicite le intenzioni finora solo intuibili di Vertumno: la sua pazienza e costanza si spiegano alla luce del fine perseguito dal dio, quello di voler condurre la ninfa ad un'unione stabile.

Dal v. 680 Vertumno inizia la propria 'auto-descrizione'. Sapendo quanto è stretto il legame tra la ninfa e la sua campagna, il dio si professa un amante degli stessi luoghi frequentati da lei, e nega di essere un incostante e un giramondo (similmente a Pomona, che, al contrario delle sue errabonde compagne, *pomaria claudit / intus*). In *haec loca sola colit*, dunque, *colere* si carica del doppio significato di "abitare" e "venerare".¹³¹ È da ricordare che siamo sui colli Albani, nei pressi di Roma: un rapporto tanto forte con l'ambiente circostante sottolinea la 'vocazione latina' dei due dèi, e li distanzia dai loro antecedenti greci.¹³²

La 'sedentarietà' di Vertumno è un tratto importante, che meriterebbe maggior attenzione di quella che ha finora ricevuto,¹³³ perché lo distanzia dal modello di un Ulisse, o, peggio ancora, di un Teseo: egli non lascerà la sposa ad attenderlo per anni come il primo,¹³⁴ non abbandonerà la propria donna dopo averla sedotta come il secondo.¹³⁵ Il suo maggior pregio rispetto agli altri (*pars magna procorum*), perciò, sarà la fedeltà. Opponendosi al *topos* del *vidit et incaluit*, al quale soggiacerà lo stesso Ifi, Vertumno dichiara che la sua passione non nasce da un'infatuazione passeggera. Pomona sarà il suo primo e ultimo amore, e a lei vuole dedicare l'intera sua esistenza.

così come nella sua scelta di vita elitaria, Pomona, al pari della Pirra di Hor. *Carm.* 1, 5, ha dei gusti raffinati, da cittadina. Viene quasi da riferire anche a lei, dunque, il distico che Ovidio ha scritto per Cerere in *Am.* 3, 10, 17-18: *nec tamen est, quamvis agros amet illa feraces, / rustica nec viduum pectus amoris habet.*

¹³¹ Così suggerisce Myers 2009, p. 177.

¹³² Proprio per questo motivo, nonostante la maggioranza dei manoscritti legga *loca magna*, è preferibile *sola* per dare risalto all'*haec* iniziale ("questi soli luoghi frequentata/ama") ed enfatizzare la dedizione di Vertumno: tale enfasi andrebbe persa se si leggesse *magna*, così come il significativo parallelismo con *solique suos tibi devovet annos* che segue al v. 683.

¹³³ Vi si soffermano solo Deremetz 1986, pp. 136-142 e Bettini 2015, pp. 80-81 e 92 per sottolineare una contraddizione rispetto alla natura di Vertumno: come fa un dio che si trasforma in così diverse figure sociali e umane ad esprimere la sua assoluta fedeltà al mondo della campagna, e, di conseguenza, a Pomona? Da ciò Bettini ritiene che il passaggio sia da leggere in chiave ironica.

¹³⁴ Vd. Ov. *Her.* 1, 57-58, dove Penelope così si lamenta: *victor abes, nec scire mihi, quae causa morandi, / aut in quo lateas ferreus orbe, licet!*

¹³⁵ Vd. Ov. *Her.* 10, 148-149, dove il lamento di Arianna abbandonata si conclude con la preghiera a Teseo di tornare indietro: *per lacrimas oro, quas tua facta movent: / flecte ratem, Theseu, versoque relabere velo.*

Con queste parole il personaggio svela apertamente la propria ‘appartenenza’ all’universo elegiaco, istituendo dei forti richiami lessicali a luoghi programmatici dell’elegia latina.¹³⁶ Come l’amante elegiaco per eccellenza, a cui riesce odiosa l’idea di viaggiare,¹³⁷ perché l’attaccamento all’amata non gli permette di vagare né concretamente (di terra in terra), né metaforicamente (di donna in donna), Vertumno promette una fedeltà che non ha limiti di tempo (*devovet annos*), ma ne ha di spazio (*nec [...] vagus errat*), perché solo nei confini del giardino di Pomona è la sua felicità.

Il concetto viene rinforzato ai versi seguenti, in cui Vertumno, senza saperlo, offre l’unico dei motivi per i quali, alla fine, Pomona cederà a lui spontaneamente: non la sua estrema fedeltà e costanza, non la sua capacità di travestirsi in chiunque ella desideri, ma la sua bellezza e giovinezza:

Ov. *Met.* 14, 684-688

Adde quod est iuvenis, quod naturale decoris
munus habet formasque apte fingetur in omnes
et quod erit iussus, iubeas licet omnia, fiet.
Quid quod amatis idem, quod quae tibi poma coluntur
primus habet laetaque tenet tua munera dextra?

Questi versi sono di notevole importanza per le informazioni in merito all’aspetto e alle prerogative di Vertumno: il suo semblante bello e giovanile, che doveva renderlo di gran lunga preferibile a rustici Pan e Sileni; la sua natura versatile, che egli ora mette a disposizione dell’amata; il suo collegamento con il mondo della campagna, per cui, se Pomona è la responsabile della maturazione dei frutti, a lui quei frutti vengono offerti.

¹³⁶ Così, *tu primus et ultimus illi / ardor eris* riecheggia Prop. 1, 12, 20 (*Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*) e fa da *pendant* al *primus amor* del poema in *Met.* 1, 452, che, a sua volta, riprende l’apertura del canzoniere properziano (*Cynthia prima*). In *solique suos tibi devovet annos* Myers 2009, p. 177 ha visto un parallelismo con Ov. *Ars* 1, 42 (*elige cui dicas “tu mihi sola places”*), a sua volta diretta ripresa di Prop. 2, 7, 19 (*tu mihi sola places*) e di Ov. *Am.* 1, 3, 15 (*non mihi mille placent*). *Devovet annos* sta per l’intera vita, una dedizione assoluta e totale che l’amante promette anche in Ov. *Am.* 1, 3, 5 (*accipe, per longos tibi qui deserviat annos*) e 17-18 (*tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / vivere contingat*), l’elegia degli *Amores*, in cui, non a caso, il poeta-amante si presenta a Corinna e al lettore.

¹³⁷ Basti pensare a Tib. 1, 1, 51-52 (*o quantum est auri pereat potiusque smaragdi, / quam flect ob nostras ulla puella vias*), Prop. 1, 6, 1-5 (*non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum, / [...] sed me complexae remorantur verba puellae*) e 13-18 (*an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas / atque Asiae veteres cernere divitias, / ut mihi deducta faciat convicia puppi / Cynthia et insanis ora notet manibus, / osculaque opposito dicat sibi debita vento, / et nihil infido durius esse viro?*).

Sebbene i rimandi a Properzio diventino ancora più palesi,¹³⁸ il modello appare calato in un contesto totalmente diverso. Innanzitutto, cambia il concetto di *decor*: in Properzio Vertumno afferma che sarà bello (nel senso di “decoroso”, “conveniente”) con qualsiasi travestimento; in Ovidio, invece, si parla di una bellezza naturale,¹³⁹ a prescindere e prima di qualsiasi travestimento. Tale bellezza è un dono (*decoris / munus*), che non è ottenuto né ricercato attraverso alcun artificio. Analogamente, sarà un dono, altrettanto naturale e privo di artificio, l’essere ricambiato da Pomona proprio e solo in virtù di questo *decor* (si ricordi, a questo proposito, e per contrasto, l’episodio precedente di Circe e Pico).

Al v. 686, inoltre, Vertumno non sta invitando un generico ascoltatore, come accade in Prop. 4, 2, 22, ad ordinargli di trasformarsi in qualsiasi figura egli voglia, ma si sta rivolgendo solo a Pomona. La straordinaria abilità del dio, dunque, viene messa a completa disposizione dell’amata: un’affermazione che nel modello poteva quasi essere considerata di ingenua vanteria appare qui piegata alle leggi del più umile *obsequium* elegiaco, secondo i dettami prescritti da Ovidio stesso in *Ars* 2, 198 (*fac modo, quas partes illa iubebit, agas*). Infine, anche le primizie di stagione, offerte dai fedeli a Vertumno in Prop. 4, 2, 42 (*hortorum [...] dona*), divengono in Ovidio *tua munera*, ovvero doni di Pomona stessa, che confermano la felice comunanza di interessi che lega le due divinità (*amatis idem*).

Oltre alla sapiente appropriazione del modello properziano, il passo si segnala per i doppi sensi che solo il lettore può pienamente apprezzare. In primo luogo, svelando l’abilità metamorfica del dio, la vecchina offre un ulteriore indizio sulla propria natura fittizia che Pomona, dopo i baci sospetti e le lodi aperte di Vertumno, avrebbe forse potuto cogliere (ma non coglie). In secondo luogo, la comune passione per i *poma*, che Vertumno è il primo a ricevere come *munera* della dea, sembra alludere ancora alla metafora del frutto come oggetto della passione e contemporaneamente al suo uso nel testo come metonimia per Pomona stessa. In terzo luogo – e questa è l’allusione più importante, perché ne è inconsapevole perfino Vertumno – il dettaglio della bellezza naturale del dio prefigura in che modo e perché Vertumno, alla fine, avrà quello che vuole. Si consideri, a questo proposito, un passo dell’*Ars*, in cui viene suggerito alle lettrici in che modo minimizzare i propri difetti fisici, con un’importante precisazione: *formosae non artis*

¹³⁸ *Quod naturale decoris / munus habet* ripropone Prop. 4, 2, 22 (*in quamcumque voles, verte, decorus ero*); *formasque apte fingetur in omnes* allude a Prop. 4, 2, 47 (*formas unus vertebar in omnes*); infine, *primus habet laetaque tenet tua munera dextra* sembra fondere Prop. 4, 2, 13 (*prima mihi variat liventibus uva racemis*) e Prop. 4, 2, 42 (*hortorum in manibus dona probata meis*).

¹³⁹ Bömer 1986, p. 211 e Myers 2009, p. 177 notano che *naturalis* si incontra in Ovidio solo altre due volte (*Met.* 9, 730 e 10, 117). La rarità dell’aggettivo – comprensibile in un mondo dove la natura sembra essere continuamente modificata e stravolta – chiarisce per contrasto l’alto valore di cui esso si carica (si consideri anche che si tratta di un’esplicita aggiunta rispetto a Properzio).

opem praeceptaque quaerunt: / est illis sua dos, forma sine arte potens (Ov. *Ars* 3, 257-258). Secondo un *topos* molto diffuso nell'antichità,¹⁴⁰ Ovidio precisa che le donne naturalmente belle non hanno bisogno del suo aiuto per fare conquiste: in questo fortunato caso, infatti, nessun trucco potrà accrescere la *forma* naturale. La situazione di Vertumno, a questo punto, diventa paradossale: avesse letto solo questo distico (che, però, Ovidio propriamente rivolge ad un pubblico femminile), il dio non avrebbe perso tempo con travestimenti che avrebbero nascosto a Pomona la sua unica arma vincente. Ben più perspicace era stato Mercurio, che, giunto di fronte alla porta di Aglauro, non si presenta mascherato, sicuro com'è della sua bellezza:

Ov. *Met.* 2, 731-736
 nec se dissimulat; tanta est fiducia formae.
 Quae quamquam iusta est, cura tamen adiuvat illam
 permulcetque comas chlamydemque ut pendeat apte
 conlocat, ut limbus totumque appareat aurum,
 ut teres in dextra quae somnos ducit et arcet
 virga sit, ut tersis niteant talaria plantis.

Non si comporta così Vertumno, che puntava a sollecitare l'affetto di Pomona dal punto di vista razionale e non – come invece accade sempre nel poema – da quello meramente fisico ed emotivo. Sembra quasi, semmai, che tutto quello che non servirà a convincere Pomona, miri a convincere, in verità, il lettore delle *Metamorfosi*, che grazie a questo lungo discorso del dio può non solo riconoscere la serietà delle sue intenzioni, ma anche accettare la novità di una storia d'amore di cui, prima del poema ovidiano, non aveva alcuna conoscenza.

Con un'ultima movenza retorica, l'*anus* giunge al centro della perorazione, e annuncia l'esposizione di un *exemplum* ammonitorio:

Ov. *Met.* 14, 689-697
 Sed neque iam fetus desiderat arbore demptos,
 nec quas hortus alit cum sucis mitibus herbas,
 nec quidquam nisi te. Miserere ardentis et ipsum
 quod petit ore meo praesentem crede precari;
 ultoresque deos et pectora dura perosam
 Idalien memoremque time Rhamnusidis iram.
 Quoque magis timeas (etenim mihi multa vetustas
 scire dedit), referam tota notissima Cypro
 facta, quibus flecti facile et mitescere possis.

¹⁴⁰ Vd. Gibson 2003, p. 200, che cita Plaut. *Most.* 289-290: *pulchra mulier nuda erit quam purpurata pulchrior / nam si pulchra est, nimis ornata est.*

I vv. 689-691 sono organizzati secondo una costruzione ad effetto: alla catena anaforica di *neque/nec*, che introduce le comuni fonti di piacere delle due divinità (ma per Vertumno ormai prive di valore), si contrappone il finale *nec quicquam nisi te*, che rivela l'unico oggetto degno di interesse per il dio. Se fino a questo momento, quindi, c'era stata una sovrapposizione metonimica quasi perfetta tra *poma* e Pomona, e la desiderabilità degli uni e dell'altra era venuta a coincidere, qui, invece, si ristabilisce una chiara distinzione tra le due entità, al punto che la brama di conquistare l'amata è capace di annullare le delizie della campagna. Per una ninfa come Pomona, che solo nella cura del suo giardino trovava gioia, un tale stato doveva risultare particolarmente miserando, e renderle l'idea dell'immensità della passione di Vertumno. La vecchina, dunque, sta cercando di suscitare la compassione della dea, come appare evidente dal successivo *miserere ardentis*. Una simile *iunctura* non può che scatenare immediati e molteplici collegamenti interni al poema, in particolare con il vicinissimo esempio di Circe. In *Met.* 14, 12-13 è Glauco che chiede aiuto alla figlia del Sole facendo appello alla sua pietà: "*diva, dei miserere, precor. Nam sola levare / tu potes hunc,*" dixit "*videar modo dignus, amorem*". In quel caso – come si è già osservato – la richiesta era finalizzata a ottenere la collaborazione magica di Circe per conquistare l'amore di Scilla, eppure nascondeva un'altra verità, della quale lo stesso Glauco era inconsapevole: Circe poteva essere veramente l'unica ad aiutarlo, se soltanto egli avesse capito che è inutile ricorrere alla magia (o alla forza, o all'inganno) per soddisfare un desiderio che si può realizzare solo se entrambi i *partner* acconsentono all'unione. Se ciò non fosse stato vero, Circe stessa non si sarebbe trovata più volte nella condizione di *supplex*, termine che – si ricorderà – si è incontrato in *Met.* 14, 374, allorché la dea, dichiarandosi a Pico, così si definisce.

La supplica contenuta in quel *miserere ardentis* sarebbe già di per se stessa foriera di un fallimento, perché non si deve aver bisogno di supplicare l'altro quando il sentimento d'amore è condiviso. Se il fallimento, nel caso di Vertumno, sarà momentaneo, ed egli potrà poi godere di ciò che aveva implorato, questo accadrà soltanto in virtù delle leggi irrazionali del desiderio amoroso e non di vane preghiere.

Col v. 693 il tono di Vertumno cambia, e dalla supplica si passa all'intimidazione. La vaga minaccia che si cela nell'evocare la possibilità di una vendetta divina nel caso in cui non si venga ricambiati è un altro classico *topos* elegiaco, spesso usato dall'*exclusus amator*,¹⁴¹ e di cui si servirà lo stesso Ifi nel prosieguito del racconto. Questi versi costituiscono una transizione e insieme una premessa al

¹⁴¹ Vd. Tib. 1, 8, 27-28 (*nec tu difficilis puero tamen esse memento: / persequitur poenis tristia facta Venus*) e 77-78 (*at te poena manet, ni desinis esse superba. / Quam cupies votis hunc revocare diem!*).

racconto cipriota: ciò risulta evidente dalla constatazione che *ultoresque deos*, altra *iunctura* frequente nel mondo elegiaco in simili contesti,¹⁴² verrà richiamato a distanza al v. 750 da *deus ultor*, in riferimento ad Anassarete. Inoltre, attraverso *pectora dura*, si ha la prima menzione di una caratteristica tipica della *puella* elegiaca, la sua *duritia*, che, nell'*exemplum* mitologico scelto da Vertumno, assumerà un valore che andrà ben oltre il piano metaforico. Tale caratteristica, è noto, si associa spesso al *paraclausithyron*, e sembra già suggerire, in opposizione al racconto imminente, l'esito felice della vicenda del dio etrusco: al contrario di Ifi, infatti, destinato a non superare mai la soglia della casa di Anassarete, Vertumno nel giardino di Pomona c'è già entrato, e non verrà cacciato via.¹⁴³

Pomona viene messa in guardia dalla vendetta di Venere o di Nemese. Le dee vengono richiamate attraverso ricercate determinazioni geografiche ("Idalia"¹⁴⁴ per la prima e "verginis di Ramnunte"¹⁴⁵ per la seconda), che suggeriscono alla mente del lettore lo scenario greco della vicenda di Ifi ed Anassarete, e lo contrappongono a quello dei nostri protagonisti. Le occorrenze di Nemese come vendicatrice degli amanti offesi sono piuttosto rare,¹⁴⁶ mentre l'ira di Venere per questioni amorose è un *cliché* letterario. La menzione delle due divinità insieme, però, costituisce nuovamente una chiara anticipazione della sorte che spetterà ad Anassarete: la dura ragazza verrà colpita da un *deus ultor*, che si scoprirà essere poi proprio Venere.

Il racconto di Ifi e Anassarete non è il primo caso, nel poema, di una narrazione che viene inserita all'interno del discorso di un personaggio a mo' di ammonimento, per esortare l'interlocutore a seguire una determinata via.¹⁴⁷ Che tale funzione venga spesso esercitata da una persona anziana, poi, è una conseguenza,

¹⁴² Vd. Ov. *Am.* 3, 8, 65-66 (*o si neglecti quisquam deus ultor amantis / tam male quaesitas pulvere mutet opes!*) e Tib. 1, 8, 71-72 (*hic Marathus quondam miseris ludebat amantes, / nescius ultorem post caput esse deum*).

¹⁴³ Come due *paraclausithyra*, uno urbano, uno rurale, vede Myers 1994b, p. 228 entrambi i racconti.

¹⁴⁴ Dal tempio idalio a Cipro, dove era oggetto di particolare venerazione (vd. Bömer 1986, p. 213).

¹⁴⁵ Dal suo tempio a Ramnos in Attica (vd. Bömer 1986, p. 213 e Myers 2009, p. 179).

¹⁴⁶ Nemese compare nel poema solo in *Met.* 3, 406, nella storia di Narciso. Che la dea fosse associata con la punizione degli amanti troppo superbi pare possa essere dedotto anche da Catull. 50, 18-21 (*nunc audax cave sis, precesque nostras, / oramus, cave despuas, ocelle, / ne poenas Nemesis reposcat a te. / Est vehemens dea: laedere hanc caveto*), nonché, forse, dalla scelta di Nemese come pseudonimo per la seconda donna amata da Tibullo dopo Delia.

¹⁴⁷ Di solito, tali *exempla* non raggiungono mai lo scopo (vd. l'esortazione della cornacchia al corvo in *Met.* 2, 549-595 e di Venere ad Adone in *Met.* 10, 542-707). Altri esempi mitologici per scopi didattici vengono elencati da Myers 2009, p. 180 (tra questi, quello di Cefalo e Procri in *Ars* 3, 687-746). Sull'inefficacia dei discorsi condotti dai narratori interni al poema si avrà modo di riflettere adeguatamente.

come si è già avuto modo di accennare, dell'autorevolezza e del prestigio di cui una figura del genere è investita in virtù della sua esperienza. L'appellarsi alla *vetustas* come garanzia di credibilità (paradigmatica quella di Nestore in *Met.* 12, 182-184) è un atto che, in bocca a un personaggio fittizio, si ritrova anche nell'episodio di Aracne, in *Met.* 6, 29 (*seris venit usus ab annis*), quando Atena, presi i sembianti di una vecchina, si rivolge alla fanciulla per ammonirla a non sfidare gli dèi. In questo caso, essendo Vertumno un dio con le sembianze di *iuvenis*, l'affermazione suona un po' ironica, perché sia vera che falsa (il dio è 'vecchio' perché eterno, ma nello stesso tempo è eternamente giovane e quindi ignora cosa sia la vecchiaia).

La *vetustas* di Vertumno, inoltre, era stata menzionata dal dio anche in Prop. 4, 2, 49-56, allorché egli aveva dichiarato di aver assistito personalmente alla battaglia che si accese tra Romani e Sabini in occasione della presa del Campidoglio. Questo fatto, che viene presentato in Properzio come un evento remoto, segno della lunga presenza del dio a Roma, ai tempi della favola di Pomona e Vertumno non era ancora avvenuto. Ciò significa che già all'epoca di Proca, addirittura prima della fondazione di Roma, Vertumno – nell'interpretazione ovidiana – si aggirava per la campagna romana e corteggiava una ninfa latina. Rispetto a Properzio, dunque, che già cercava di inserire l'etrusco Vertumno nel *pantheon* religioso romano mostrandone la presenza nella città ben prima dell'*evocatio* ufficiale, Ovidio radicalizza questo processo, e fa di Vertumno un dio presente a Roma da sempre, ben prima che di una Roma si potesse parlare.

Abbiamo già parlato della rielaborazione in chiave elegiaca a cui Ovidio sottopone la storia di Ifi ed Anassarete, dalla quale elimina ogni riferimento storico preciso. Lo stesso non si può dire, però, per quanto riguarda la collocazione geografica: in questo caso Ovidio tiene a precisare che si tratta di Grecia, e di Cipro. L'indicazione dell'isola non è affatto indifferente, se si ricordano due storie in particolare che, nel decimo libro delle *Metamorfosi*, lì vi sono ambientate. La prima è quella delle Propetidi, che, disprezzato il potere dell'*eros*, erano state condannate per contrappasso da Afrodite alla prostituzione del loro corpo; perso ogni senso del pudore, erano poi andate incontro alla trasformazione in pietra (*Met.* 10, 242, in *rigidum parvo silicem discrimine versae*). Il secondo caso è quello di Pigmalione, che, perduto innamorate della statua da lui stesso creata, aveva chiesto a Venere di poter avere l'amore di una fanciulla simile a quella scolpita. La dea, intendendone le vere intenzioni, trasforma l'opera d'arte in una donna in carne ed ossa:

Ov. *Met.* 10, 282-286

admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat;
temptatum mollescit ebur positoque rigore
subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole
cera remollescit tractataque pollice multas
flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.

Il passo si impone all'attenzione perché il riconoscimento della metamorfosi avviene in Pigmalione non per mezzo della vista, ma per mezzo del tatto, ovvero attraverso le mani, strumento principe del lavoro di uno scultore. Ciò consente di rendere in modo efficace il passaggio dalla *duritia* inerte e fredda dell'avorio al calore e alla cedevolezza di un corpo vivo.¹⁴⁸

Che questo passo sia ben presente a Ovidio nel nostro testo, è reso evidente da *flecti* e *mitescere* al v. 697. È vero che tali vocaboli, afferendo per contrasto al motivo della *dura puella*, erano tipici della poesia elegiaca, perché richiamano l'ideale dell'amata che si lascia vincere e conquistare (vd. *Am.* 2, 1, 22, *mollierunt duras lenia verba fores* e *Prop.* 1, 19, 24, *flectitur assiduis certa puella minis*). È anche vero, però, che, sia nel caso di Pigmalione che in quello di Anassarete, la metafora viene trasformata in realtà per intervento di Venere. Risulta plausibile, di conseguenza, istituire un parallelismo tra Pigmalione e Vertumno, che vedono insperabilmente realizzarsi un sogno destinato a rimanere utopia nel mondo elegiaco, ovvero la trasformazione di una fanciulla 'di pietra' in una donna 'flessibile' e accondiscendente. La differenza, però, è che, nel caso di Vertumno e Pomona, non sarà necessario l'intervento miracolistico di nessuna divinità, perché la metamorfosi della ninfa avverrà spontaneamente e sarà solo un'esplicazione della sua vera natura, della sua vera vocazione. Poco prima, infatti, non si era detto che compito di Pomona era quello di piegare al suo volere la crescita delle piante? E non si può dire forse che grazie a lei *poma mitescunt*? È come se Vertumno si fosse assunto il compito di rendere l'amata coerente con il suo ruolo di dea della natura fertile e produttiva.

4.3 Il mito di Ifi ed Anassarete

A discapito di quanti hanno riconosciuto in Vertumno un oratore poco esperto, l'attacco del racconto di Ifi ed Anassarete ne rivela tutta l'abilità:

Ov. *Met.* 14, 698-702
 Viderat a veteris generosam sanguine Teucri
 Iphis Anaxareten humili de stirpe creatus;
 viderat et totis perceperat ossibus aestum.
 Luctatusque diu, postquam ratione furorem
 vincere non potuit, supplex ad limina venit.

La prima parola del racconto è *viderat*: ripetuto in anafora sia all'inizio del v. 698 che all'inizio del v. 700, il verbo situa immediatamente la vicenda nella lunga serie

¹⁴⁸ Per un'analisi dell'episodio come 'inversione' dell'usuale metamorfosi in pietra, vd. Reed 2013, pp. 228-230.

delle storie costruite sul *topos* del *vidit et incaluit*.¹⁴⁹ Sempre in posizione incipitaria, al v. 699, stanno i nomi dei personaggi, Ifi e Anassarete, l'amante e l'amato, chi vede e chi è visto. Efficacemente posti uno dopo l'altro, tali nomi vanno a creare con i *viderat* che li incorniciano l'atto iniziale di ogni innamoramento: *Iphis viderat Anaxareten*. All'immediatezza e semplicità di questo 'colpo di fulmine' si oppone il ceto a cui appartengono i due giovani, la cui disparità sembra trasporre sul piano sociale quella gerarchia di posizioni che in ambito elegiaco è di tipo ideologico: se Anassarete è una nobile discendente della stirpe di Teucro, Ifi è di umile famiglia. Da notare, anche qui, la sapiente disposizione degli elementi nel periodo: l'indicazione del rango è posta prima e dopo il nome dei protagonisti, ma con un'inversione, così che Ifi si trova preceduto da *generosam sanguine Teucri* e Anassarete seguita da *humili de stirpe creatus*. Ciò produce la formazione di un chiasmo che, nella disposizione complessiva dei primi tre versi, evidenzia all'inizio dell'esametro centrale il nome dei giovani – tra i due *viderat* che stanno 'sopra' e 'sotto' – e isola in fondo ai vv. 698-699 i due emistichi sulla posizione sociale.

La ripresa di *viderat* serve anche a sottolineare come Ifi sia l'unico protagonista della prima parte della storia: è lui che vede Anassarete e se ne innamora perdutamente, è lui che fa di tutto per conquistarla, rimanendo il soggetto indiscusso di ciascun verbo fino al v. 710, quando al giovane si sostituirà finalmente Anassarete. In contrasto con la menzione affiancata dei loro nomi al v. 699, dunque, i due non saranno mai protagonisti congiunti della storia, non condivideranno mai gli stessi spazi, non si parleranno mai, né – particolare molto importante – mai si guarderanno. Se il vedere è l'atto iniziale di ogni innamoramento, Anassarete si rifiuta di compiere questo gesto: due volte viene ripetuto *viderat*, ma ciascuna delle due volte il soggetto è Ifi, e Anassarete rimane nella passività inerte che era propria, nel racconto di Pigmalione, della sua statua (*Met.* 10, 256-269).

Per quanto riguarda la descrizione della passione che si accende nel giovane cretese (*totis perceperat ossibus aestum*), il lessico utilizzato è simile a quello incontrato per Circe in *Met.* 14, 351 (*flammaque per totas visa est errare medullas*) e 352, dove il divampare improvviso dell'amore per Pico è ugualmente chiamato *aestus*.¹⁵⁰ In analogia con Vertumno, però, Ifi non agisce d'impulso, e, in un primo momento, rimane in disparte. Solo quando si rende conto che è inutile lottare contro i propri sentimenti, si risolve al *paraclausithyron*, che 'svela' la sua appartenenza al mondo elegiaco: *supplex ad limina venit*.

Anche qui continua il gioco simmetrico di analogie ed opposizioni con la figura del narratore, Vertumno. Le analogie stanno nell'atteggiamento supplice assunto di fronte all'amata: *miserere*, aveva implorato la fittizia *anus* al v. 691, e ora

¹⁴⁹ Vd. Bömer 1986, p. 215.

¹⁵⁰ Evidentemente anche in questo caso si tratta di un lessico tipico per la descrizione dell'accendersi di una passione (per occorrenze, vd. Myers 2009, p. 182), che ha un suo illustre modello epico in Verg. *Aen.* 1, 660 (*ossibus implicet ignem*) e 4, 101 (*traxitque per ossa furorem*).

Ifi è detto *supplex*, come *supplex* era Circe in *Met.* 14, 374. Le differenze, invece, risiedono nell'ambientazione: urbana quella di Ifi, rurale quella di Vertumno. Il *limen* del racconto nel racconto non è dato dai confini di un giardino campestre (che, come si è già puntualizzato, il dio etrusco riesce a varcare, al contrario del suo personaggio), ma dalla soglia della casa della *puella*. In questo contrasto è sicuramente da riscontrare la volontà di creare un'opposizione ancora più forte tra contenitore e contenuto, che si va a delineare anche sul piano dell'ambientazione. Non solo però: come è ben noto, Vertumno è anche un dio cittadino, la cui statua è collocata nel cuore di Roma. Probabilmente, dunque, è da cogliersi qui un riferimento indiretto al testo di Properzio, e insieme una spia di quella vocazione per la città che in Vertumno – dio dei cambiamenti per eccellenza – si affiancava all'amore per la campagna. Del resto, si tratta di due anime che convivono negli stessi poeti elegiaci, attratti sia dalle occasioni offerte dalla vita urbana sia dalla pace e dalla serenità di quella rurale (si pensi alla decima egloga di Virgilio o all'elegia 1, 1 di Tibullo).

I versi seguenti possono essere considerati un vero e proprio 'concentrato' dei motivi tipici del *paraclausithyron* elegiaco:¹⁵¹

Ov. *Met.* 14, 703-710

Et modo, nutrici miserum confessus amorem,
ne sibi dura foret, per spes oravit alumnae,
et modo, de multis blanditus cuique ministris,
sollicita petiit propensum voce favorem.
Saepe ferenda dedit blandis sua verba tabellis,
interdum madidas lacrimarum rore coronas
postibus intendit posuitque in limine duro
molle latus tristisque serae convicia fecit.

In primo luogo, Ifi cerca la complicità della nutrice della fanciulla. La figura della *conscia nutrix* – così viene chiamata in *Rem.* 637 – si ritrova già in ambito teatrale, e diviene un *topos* della poesia elegiaca,¹⁵² tanto che Ovidio, in *Ars* 1, 351-358, consiglia all'aspirante amante di ricorrere al suo aiuto prezioso. Oltre a lei, Ifi cerca di corrompere anche i servitori di Anassarete. Nonostante la tormentata tradizione testuale del v. 705, il testo stampato da Tarrant pare convincente:¹⁵³ la

¹⁵¹ Vd. Bömer 1986, p. 217 e Myers 1994b, pp. 237-238. Per un'analisi ragionata e cronologicamente ordinata dei motivi del *paraclausithyron* che verranno qui di seguito richiamati si rimanda a Copley 1956.

¹⁵² Vd. Myers 2009, p. 182 e Bömer 1986, p. 217, che cita l'analogo caso di Tereo in *Met.* 6, 461-462. Solitamente, però, la nutrice è complice dei desideri della sua padrona.

¹⁵³ Per una breve sintesi della questione, vd. Bömer 1986, p. 217. È stato ipotizzato anche che i vv. 705-706 non fossero autentici, nonostante la correlazione con l'*et modo* del v. 703 legghi tra di loro tutto il gruppo di versi da 703 a 706. Anche Hardie 2015, p. 458 sospetta dell'autenticità della coppia di versi per la ripetizione *blanditus/blandus*.

scelta di *ministris* ben si spiega alla luce della folla di servitori che compaiono accanto alla *domina* nella poesia elegiaca, e che l'amante tradizionalmente cerca di ingraziarsi (*blanditus*) per avvicinarsi a lei. Anche questo accorgimento, del resto, raccomandava Ovidio nelle vesti di *praeceptor amoris*.¹⁵⁴ Ifi segue le istruzioni ovidiane pure per quanto riguarda l'invio di lettere¹⁵⁵ alla sua bella e per gli omaggi floreali lasciati alla porta di lei,¹⁵⁶ come se conoscesse a memoria l'*Ars*.

Anche lessico e motivi riprendono volutamente l'immaginario elegiaco, dal *miserum amorem* iniziale, che richiama *miserere ardentis* del v. 691, alla ricomparsa di *durus*, la cui ripetizione in varie forme diventa un *Leitmotiv* martellante nel corso dell'intero racconto. Ugualmente, l'anafora *blanditus/blandus* e il pleonasma *propensum [...] favorem* riprendono un lessico adulatorio che il lettore ovidiano conosce bene, e che nel poema si era recentemente incontrato, per esempio, in *Met.* 14, 18-19, quando Glauco racconta ciò che ha tentato per conquistare Scilla: *promissa precesque / blanditiasque meas contemptaque verba*. Infine, a completare un quadro infarcito di *loci communes*, stanno i fiori bagnati dalle lacrime dell'amante respinto,¹⁵⁷ il patetico dettaglio della notte passata a dormire sulla soglia di casa¹⁵⁸ – dove ritroviamo il contrasto tra il *limen durum* e il *latus molle* –, e le ingiurie alla porta chiusa¹⁵⁹ che l'amante alterna alle suppliche.

Che il passo non si caratterizzi per la sua originalità, non significa, come alcuni hanno supposto, che vi sia una parodia dell'*exclusus amator* e del *paraclausithyron*.¹⁶⁰ Una volontà parodica si deve riscontrare in autori come Lucrezio o Orazio,

¹⁵⁴ *Ars* 2, 251-252, *nec pudor ancillas ut quaeque erit ordine prima / nec tibi sit servos demeruisse pudor*.

¹⁵⁵ *Ars* 1, 437-440, *cera vadum temptet, rasis infusa tabellis: / cera tuae primum conscia mentis eat. / Blanditias ferat illa tuas imitataque amantem / verba; nec exiguas, quisquis es, adde preces*. Secondo Fabre-Serris 1995, pp. 369 e 371-372, tutti questi mezzi 'indiretti' con cui Ifi cerca di conquistare Anassarete ricordano l'obliquità stessa del corteggiamento di Vertumno, che si nasconde dietro le vesti di un altro.

¹⁵⁶ *Ars* 2, 527-528 (*postibus et durae supplex blandire puellae, / et capiti demptas in fore pone rosas*). Esempi simili in Prop. 1, 16, 7 (*non desunt turpes pendere corollae*), Tib. 1, 2, 14 (*cum posti florida sarta darem*), Ov. Am. 1, 6, 67 (*non laetis detracta corona capillis*).

¹⁵⁷ Vd. Ov. Am. 1, 6, 38 (*madidis lapsa corona comis*).

¹⁵⁸ Vd. Prop. 1, 16, 22 (*in tepido limine somnus erit*), Hor. Epod. 11, 21-22 (*ad non amicos heu mihi postis et heu / limina dura, quibus lumbos et infregi latus*), Ov. Am. 1, 6, 68 (*dura super tota limina nocte iace!*) e Rem. 508 (*nec latus in duro limine pone tuum*).

¹⁵⁹ Vd. Ov. Rem. 35-36 (*et modo blanditias rigido, modo iurgia posti / dicat*) e 507 (*nec dic blanditias, nec fac convicia posti*), nonché Prop. 1, 16, 37-40 (*te non ulla meae laesit petulantia linguae, / quae solet irato dicere tanta ioco, / ut me tam longa raucum patiare querela / sollicitas trivio pervigilare moras?*).

¹⁶⁰ Così Galinsky 1975, p. 218 e Gentilcore 1995. Anche Otis 1970, p. 294 propone una lettura ironica dell'episodio, ma semplicemente perché Vertumno non avrebbe alcuna intenzione (né possibilità, essendo un dio) di uccidersi. Al contrario, Lieberg 1997, p.

scettici nei confronti degli eccessi cui la passione amorosa conduce; in Ovidio, semmai, si ha una 'iper-elegizzazione' della scena, che va considerata come il gesto sapiente e autocompiaciuto del poeta di fronte ad una tradizione che domina.

Per valutare la differenza, si consideri, ad esempio, come Lucrezio si fa gioco dell'*exclusus amator*,¹⁶¹ immaginando che questi, ammesso nella stanza della sua *domina*, scoprisse che pure lei, come tutti gli esseri umani, emette odori sgradevoli:

Lucr. 4, 1177-1183
 At lacrimans exclusus amator limina saepe
 floribus et sertis operit postisque superbos
 unguis amaracino et foribus miser oscula figit;
 quem si iam ammissum venientem offenderit aura
 una modo, causas abeundi quaerat honestas
 et meditata diu cadat alte sumpta querella
 stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
 plus videat quam mortali concedere par est.

Anche Lucrezio descrive in modo preciso i rituali del *paraclusithyron*, ma che il tono sia divertito ed irridente lo si capisce dal finale della scena descritta. Ovidio, invece, nel quarto dei *Fasti*, e quasi in risposta al quarto libro del *De rerum natura* lucreziano, rivendica la matrice civilizzatrice dell'*eros*, e arriva ad affermare che proprio il lamento dell'*exclusus amator* fu causa dello scaturire della poesia:¹⁶²

Ov. *Fast.* 4, 109-112
 Primus amans carmen vigilatum nocte negata
 dicitur ad clausas concinuisse fores,
 eloquiumque fuit duram exorare puellam,
 proque sua causa quisque disertus erat.

288 è dell'idea che l'episodio sia un tentativo di adeguamento di Ovidio al genere epico. Infine, Frings 2005, pp. 173ss. ritiene che qui il modello elegiaco venga preso sul serio, molto di più che non nella produzione elegiaca di Ovidio stesso. Lo studioso propone poi una lettura in cui mostra come Ifi non abbia seguito i consigli impartiti nei *Remedia*, e afferma che il poeta avrebbe voluto lanciare al lettore un chiaro messaggio: se Ifi avesse applicato i precetti dei *Remedia*, non sarebbe arrivato al suicidio e forse avrebbe addirittura convinto Anassarete.

¹⁶¹ Per un'analisi della considerazione ironica che Lucrezio nutriva nei confronti del *paraclusithyron*, vd. Copley 1956, pp. 44ss. Ovviamente per motivi cronologici il poeta latino non si stava riferendo alla produzione di Tibullo, Propertio e Ovidio: ciò, tuttavia, non fa che confermare la trita presenza di questo *topos* letterario anche prima di Lucrezio, in testi a noi non pervenuti.

¹⁶² Per un approfondimento di questo aspetto, vd. Labate 2012a.

In sintesi, quindi, il racconto delle peripezie di Ifi di fronte alla porta dell'amata non ha nulla di parodico, ma mostra semmai come il 'filtro elegiaco' abbia agito prepotentemente su una storia che, così come si legge in Antonino Liberale, doveva essere alquanto diversa. Da questo punto di vista, la carrellata di tutti i *topoi* del *paraclausithyron* ha il palese scopo di far riconoscere senza ombra di dubbio l'azione di questo filtro, in modo da indirizzare il lettore verso un genere letterario – e quindi un orizzonte interpretativo – preciso.

Nessuna sorpresa, dunque, di fronte alla reazione, prevedibilissima, di Anassarete:

Ov. *Met.* 14, 711-715

Saevior illa freto surgente cadentibus Haedis,
durior et ferro quod Noricus excoquit ignis
et saxo quod adhuc vivum radice tenetur,
spernit et inridet factisque immitibus addit
verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem.

Per descrivere la durezza e l'insensibilità di Anassarete, Vertumno si serve di alcune similitudini che ricordano quelle usate da Polifemo nella canzone a Galatea in *Met.* 13. Se in *Met.* 13, 798, infatti, la nereide era stata chiamata *saevior indomitis* [...] *iuvencis*, qui la *saevitia* di Anassarete è paragonata alle acque del mare in tempesta, che richiamano *Met.* 13, 799 (*fallacior undis*) e 801 (*violentior amne*). In *Met.* 13, 799, poi, Galatea è *durior annosa quercu*, che viene variato in *durior et ferro* [...] *et saxo* nel nostro testo. Infine, in *Met.* 13, 802 il Ciclope si lamenta che l'amata è *laudato pavone superbior*, e superbe sono anche le parole di Anassarete. Il parallelismo con l'episodio di Galatea e Polifemo si fa ancora più significativo se si considera che, nella parte che precede la descrizione negativa della nereide, erano elencate le sue qualità, anch'esse paragonate a elementi della natura:

Ov. *Met.* 13, 789-797

Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,
floridior pratis, longa procerior alno,
splendidior vitro, tenero lascivior haedo,
levior adsiduo detritis aequore conchis,
solibus hibernis, aestiva gratior umbra,
nobilior palma, platano conspectior alta,
lucidior glacie, matura dulcior uva,
mollior et cyeni plumis et lacte coacto,
et, si non fugias, riguo formosior horto;

Non può sfuggire che le similitudini relative al mondo agricolo-pastorale siano prevalenti, e che, tra queste, *matura dulcior uva* e *riguo formosior horto* richiamino l'universo a cui appartiene Pomona. Nel caso di Galatea, però, tali immagini

idilliache altro non erano che vagheggiamenti del povero Ciclope, che si figurava l'amata come ella non sarebbe stata mai (perlomeno con lui). Nel nostro episodio, invece, la contrapposizione tra polo positivo e negativo, che Polifemo colloca nella stessa persona, si concretizza in un'opposizione tra due distinte figure: da una parte Pomona, solo in apparenza simile a Galatea, ma destinata a diventare quale il Ciclope si immaginava la sua fanciulla (da questo punto di vista, significativo quel *si non fugias, riguo formosior horto*); dall'altra Anassarete, che, invece, incarna la 'Galatea negativa' tratteggiata da Polifemo nella seconda parte della descrizione di lei.

Non è un caso, dunque, che, nel definire la *saevitia* di Anassarete, Vertumno si richiami all'immaginario marino, per definizione incostante e pericoloso, soprattutto d'inverno (*cadentibus Haedis*): la scelta crea una contrapposizione con la tranquilla e ridente campagna che Pomona ama. Le altre similitudini (*durior et ferro [...] et saxo*), invece, collegano in modo esplicito la *duritia* di Anassarete con quella della pietra, della quale iperbolicamente ella sarebbe anche più dura ed inamovibile, con un'ulteriore anticipazione della trasformazione finale. Per quanto tale accostamento sia un *cliché* abusato della poesia elegiaca e non solo,¹⁶³ la specificazione della roccia viva, ancora radicata al suolo (*quod adhuc vivum radice tenetur*), è una chiara prefigurazione della sorte di Anassarete, che non solo sarà in tutto e per tutto 'una pietra (che è stata) viva', ovvero un essere umano trasformato in pietra, ma anche inamovibile come solo una roccia fissa alla sua radice può essere: da questo punto di vista, è significativo che, all'infuori di questo passo, mai nella poesia ovidiana un simile paragone si trovi per un essere umano.

Continuano, inoltre, i richiami lessicali con gli episodi che vedono protagonista Circe: se *durus* era detto Pico in *Met.* 14, 376 (*nec durus Titanida despice Circe*) e *ferox* in *Met.* 14, 377 (*ille ferox ipsamque precesque relinquit*), *spernere*, per quanto indichi spesso il disdegno e lo scherno di chi non corrisponde l'amore di un amante infelice, richiama il 'precetto' ovidiano di *Met.* 14, 35, quando Circe consiglia a Glauco, con un pregnante poliptoto, di "disprezzare chi disprezza" (*spernentem sperne*). Il binomio con *inridere*, poi, rende l'atteggiamento di Anassarete quasi sacrilego, richiamando alla mente del lettore gli episodi del poema in cui i due verbi ricorrono congiunti ad indicare lo scherno di 'famosi increduli'

¹⁶³ Vd. Myers 2009, p. 184. In *Prop.* 1, 16, 29-30 si ritrova addirittura *durior* con il binomio *ferrum/saxum* (*sit licet et saxo patientior illa Sicano, / sit licet et ferro durior et chalybe*).

come Penteo o Issione,¹⁶⁴ su cui si sarebbe abbattuta l'ira divina. Le parole superbe¹⁶⁵ di Anassarete, dunque, sconfinano nell'*hybris*, e che ciò attiri l'odio di Venere è un *topos* espresso in altri *paraclausithyra*.¹⁶⁶

Qui, però, la minaccia si avvia a divenire realtà, poiché, a differenza di una Cinzia o di una Corinna, che, per quanto *durae*, cedevano talvolta alle suppliche dell'amante, Anassarete compie un atto di vera crudeltà: priva Ifi financo della speranza (*spe quoque fraudat amantem*). Ad un tale estremo non era giunta alcuna *puella* elegiaca, ed è facilmente comprensibile il motivo: togliere la speranza significa decretare la fine del gioco amoroso elegiaco, che si basa su una continua alternanza di illusione e delusione. Senza speranza, che è il cuore dell'elegia, viene meno e muore l'elegia stessa, indicata simbolicamente dal suicidio dell'amante, come indica bene Tib. 2, 6, 19-20: *iam mala finissem leto, sed credula vitam / spes fovet et fore cras semper ait melius*.

L'esperienza di Ifi, in sintesi, radicalizza l'esperienza elegiaca fino al punto di rottura: la porta di Anassarete non si aprirà mai per Ifi, e all'amante mai *inclusus* non rimane che la morte, una morte di solito solo minacciata,¹⁶⁷ al limite desiderata, ma che qui, come accade per tutti gli altri elementi di questo racconto, è destinata a farsi amara ed estrema realtà. A chi ha sostenuto che il *paraclausithyron* descritto da Vertumno fosse tanto topico da risultare banale e scontato,¹⁶⁸ è sfuggito proprio questo elemento: che esso è tanto topico da rompere lo schema su cui

¹⁶⁴ Per Penteo, che disprezza e si prende gioco di Tiresia, vd. *Met.* 3, 513-516; per Issione, che non crede ai racconti di Acheloo sulla potenza divina, vd. *Met.* 8, 612-613.

¹⁶⁵ *Superbus* è aggettivo ricorrente nella descrizione dell'amato insensibile (vd. Myers 2009, p. 185 e Bömer 1986, p. 219): spesso attributo della bellezza del *puer* o della *puella* (vd. il caso celeberrimo di Narciso in *Met.* 3, 354, *fuit in tenera tam dura superba forma*), non di rado è riferito anche alle sue parole, come in Prop. 2, 8, 15-16 (*an usque / in nostrum iacies verba superba caput?*).

¹⁶⁶ Vd. Hor. *Carm.* 3, 10, 9 (*ingratam Veneri pone superbiam*), Tib. 1, 8, 69 (*oderunt, Pholoe, moneo, fastidia divi*) e 77 (*at te poena manet, ni desinis esse superba*).

¹⁶⁷ Vd. le ripetute minacce di suicidio in Theocr. 3, 9, 25 e 53-54 (interessante soprattutto la prima, per impiccagione, e l'ultima, in cui l'amante immagina che la sua morte sarà dolce all'amata come il miele giù per la gola, ὡς μέλι τοι γλυκὸ τοῦτο κατὰ βρόχθιο γένοιτο), in Prop. 2, 17, 13-14 (*nunc iacere e duro corpus iuvat, impia, saxo / sumere et in nostram trita venena necem*) e in Verg. *Ecl.* 8, 59-60 (*praeceps aërii specula de montis in undas / deferar; extremum hoc munus morientis habeto*).

¹⁶⁸ In particolare, Copley 1956, pp. 136ss., che rileva nella storia di Ifi solo la ripresa di un modello – quello del *paraclausithyron* – ripetuto ormai stancamente e in modo manierato. Lo studioso afferma persino che il suicidio per amore sarebbe 'normale', dopo che, in Copley 1940, per lo Pseudo-Teocrito, ne aveva rivelato l'assoluta stravaganza nel contesto dei *paraclausithyra*.

si regge,¹⁶⁹ perché lo porta a ‘prendere alla lettera’¹⁷⁰ ogni singola immagine convenzionale.

Ecco, dunque, quali sono le parole con cui il giovane annuncia il suo proposito:

Ov. *Met.* 14, 716-721

Non tulit impatiens longi tormenta doloris
 Iphis et ante fores haec verba novissima dixit:
 “Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem
 ulla ferenda mei. Laetos molire triumphos
 et Paeana voca nitidaque incingere lauro.
 Vincis enim, moriorque libens. Age, ferrea, gaude!

La decisione di Ifi può essere commentata citando Tib. 1, 8, 67, in cui, al povero Marato che si è consumato gli occhi dal pianto nel tentativo di essere ricevuto dalla sua insensibile amata, il poeta dice: *desistas lacrimare, puer: non frangitur illa*. Anche Ifi desiste: come la *puella* di Marato, Anassarete ha un cuore di pietra e non vi è possibilità di ‘infrangerla’. Tuttavia, Marato tornerà a casa, sconcolato; Ifi, invece, sceglie la via del suicidio. È per questo che egli viene chiamato *impatiens* e che le sue parole sono definite *novissima*.

Per quanto riguarda il primo termine, esso ricorre raramente nella poesia ovidiana, e una delle poche volte è nei *Remedia*, dove viene definito *impatiens* colui che, troppo preso dalla fiamma d’amore, non è ancora pronto per ricevere gli insegnamenti che lo potranno aiutare a dimenticare una passione infelice: *impatiens animus nec adhuc tractabilis artem / respuit, atque odio verba monentis habet* (Ov. *Rem.* 123-124). Similmente Ifi non sopporta oltre (*non tulit*)¹⁷¹ un *servitium amoris* lungo ed infruttuoso, ma vuole anche liberarsi in fretta del proprio dolore (*impatiens*), reticente a trovare un modo più saggio per non essere più tormentato.

Per quanto riguarda *novissima verba*, invece, va segnalato il parallelismo con Didone in *Aen.* 4, 650, allorché, prima di togliersi la vita, la regina pronuncia un drammatico monologo introdotto dalla formula *dixitque novissima verba*. Proprio l’analogia con il luogo virgiliano, tuttavia, ci suggerisce il cambiamento di genere

¹⁶⁹ Condivide questa interpretazione Schmitzer 2001, p. 133. Che in questo processo si possa riconoscere l’alto livello di consapevolezza che Ovidio aveva riguardo ai meccanismi che regolano il genere elegiaco, come afferma Gentilcore 1995, p. 117, è verissimo. Che questo significhi, però, che Ovidio stia facendo solo dell’ironia, mi sembra un po’ semplicistico.

¹⁷⁰ Si tratta di un procedimento tipico ovidiano che qui viene portato alle sue estreme conseguenze. Vd., a questo proposito, Barchiesi 1987, pp. 78ss. (in particolare, a p. 78, “risulta determinante la mossa di ‘prendere alla lettera’ quei temi che si sono via via depositati in convenzione”).

¹⁷¹ Come nota Rosati 2009, p. 269, dove il sintagma precede il tentato suicidio di Aracne, *non tulit* a inizio verso è “la premessa a una reazione, talora violenta, del personaggio di cui si parla”.

in atto: nessun *exclusus amator* aveva accompagnato all'ammissione della sconfitta l'annuncio *ante fores* della propria morte, e lo aveva tradotto subito dopo in fatti.¹⁷² Improvvisamente, si passa dall'ambito dell'elegia a quello epico-tragico, dove accade 'veramente' di morire e di uccidersi per amore.¹⁷³

Il discorso del giovane – con il quale si passa ad una narrazione di terzo livello (da Ovidio a Vertumno a Ifi) – si apre con una parola-chiave, *vincere*, che, ripetuta in anafora al v. 721, introduce il tema dominante di questi versi: la resa di Ifi e il trionfo di Anassarete. L'allitterazione *tibi taedia tandem* rende fonicamente la rabbia¹⁷⁴ e lo scherno con cui il giovane, *impatiens*, concede la vittoria al nemico; *laetos molire triumphos* allude, invece, a *Am.* 1, 7, 35, laddove la *iunctura* compare, sempre nel tono di un'amareggiata ironia, per rendere 'onore' al poeta che ha percosso la sua fanciulla in un impeto d'ira:

Ov. *Am.* 1, 7, 35-38
 I nunc, magnificos victor molire triumphos,
 cinge comam lauro votaue redde Iovi,
 quaeque tuos currus comitantum turba sequetur,
 clamet "Io! Forti victa puella viro est!"

In entrambi i contesti, l'*amator* esasperato agisce d'impulso: Ovidio percuotendo Corinna e Ifi accingendosi a compiere il gesto estremo del suicidio. Anche alla luce del significato di cui si carica *impatiens* nel confronto con i *Remedia*,¹⁷⁵ si potrebbe pensare che Vertumno voglia contrapporsi all'impulsivo Ifi: il dio etrusco sa aspettare e cerca di convincere Pomona con le armi pazienti della retorica.

Tale interpretazione risulta rafforzata se si vanno a considerare altri due passi ovidiani in cui compare la descrizione di un trionfo:

Ov. *Am.* 1, 2, 23-28
 Necte comam myrto, maternas iunge columbas;
 qui deceat, currum vitricus ipse dabit,

¹⁷² Unico precedente, come si è visto, è quello del suicida dell'idillio 23 dello Pseudo-Teocrito. A partire dall'eccezionalità del suicidio d'amore nell'ambito della poesia elegiaca, è piuttosto strano che Ovidio, in *Rem.* 15-18, accenni al caso del suicidio per amore, pur sapendo benissimo che questo accadeva solo nel mondo del mito tragico, e nomini proprio quello per impiccagione: *at si quis male fert indignae regna puellae, / ne pereat, nostrae sentiat artis opem. / Cur aliquis laqueo collum nodatus amator / a trabe sublimi triste pependit onus?*

¹⁷³ Anche in questi casi, poi, si tratta solitamente più di eroine innamorate che non di amanti uomini. Tra queste, Myers 2009, p. 185 riporta i casi di impiccagione ricordati da Ovidio: Biblide in *Ars* 1, 283-284 e Fillide in *Rem.* 601-604.

¹⁷⁴ L'osservazione in Myers 2009, p. 186. L'affermazione di Ifi sembra riecheggiare Ps. Theocr. 23, 21-22.

¹⁷⁵ Per il confronto con questo passo, vd. anche Frings 2005, p. 175.

inque dato curru, populo clamante triumphum,
 stabis et adiunctas arte movebis aves.
 Ducentur capti iuvenes captaeque puellae;
 haec tibi magnificus pompa triumphus erit.

Ov. *Am.* 2, 12, 1-4

Ite triumphales circum mea tempora laurus!
 Vicimus: in nostro est, ecce, Corinna sinu,
 quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostes,
 servabant, nequa posset ab arte capi!

Nel primo passo, è descritto il noto trionfo di Cupido, che ha infine soggiogato anche il poeta, ormai piegato al *servitium amoris*. Come Ifi si immagina Anassarete cantare il peana, così in *Am.* 1, 2, 34 la folla rivolge a Cupido il grido d'esultanza tipico del peana stesso: *vulgus "io" magna voce "triumphe!" canet*. Nel secondo testo, invece, è il poeta il nuovo trionfatore, come egli stesso ha modo di confermare orgogliosamente in *Am.* 2, 12, 16: *huc ades, o cura parte Triumphae mea!*

Non è difficile notare, in sintesi, come il trionfo descritto dal giovane morituro sia l'esatto rovesciamento di quello presentato da Ovidio negli *Amores*, dove la vittoria di Cupido sul poeta precede e prefigura quella del poeta stesso sulla sua *puella*. Tale trionfo è presentato come il risultato di una lunga e travagliata battaglia combattuta di fronte alla porta dell'amata: la medesima battaglia, per Ifi, si è rivelata persa.

Il richiamo al trionfo e alla corona d'alloro rimanda nuovamente, infine, anche all'episodio di Dafne e Apollo. È stato finemente notato¹⁷⁶ come *nitida [...] lauro – iunctura* mai attestata altrove – trovi una sua spiegazione in *Met.* 1, 552, dove, al termine della trasformazione di Dafne, il poeta commenta che della fanciulla non rimase nulla se non lo splendore (*remanet nitor unus in illa*). La consuetudine di usare l'alloro nella celebrazione dei trionfi, del resto, viene sancita proprio da Apollo in *Met.* 1, 560-561:¹⁷⁷ il dio trasforma così il lauro, simbolo di una sua sconfitta amorosa, in simbolo di trionfo, e lo destina ad ornamento futuro della porta del palazzo di Augusto, il trionfatore per eccellenza. Nel nostro testo, invece, esso viene immaginato alla porta di un'altra ben più amara trionfatrice, e recupera la sua originaria accezione: il dispregio dell'amore.

Tuttavia, il trionfo di Anassarete è solo apparente. La morte volontaria (*libens*) di Ifi, infatti, non è un gesto di debolezza, che si esaurisce nel moto impulsivo di chi non regge più al dolore. Lo si capisce bene dai versi successivi, in cui, in parziale contrasto con il *non tulit impatiens* del v. 716, il giovane chiarisce le vere ragioni della sua scelta, frutto di un calcolo quasi 'perverso':

¹⁷⁶ Vd. Myers 2009, p. 186.

¹⁷⁷ Vd. Barchiesi 2005, pp. 213-214.

Ov. *Met.* 14, 722-728

Certe aliquid laudare mei cogaris, eritque
 quo tibi sim gratus, meritumque fatebere nostrum.
 Non tamen ante tui curam excessisse memento
 quam vitam, geminaque simul mihi luce carendum est.
 Nec tibi fama mei ventura est nuntia leti:
 ipse ego, ne dubites, adero praesensque videbor,
 corpore ut exanimi crudelia lumina pascas.

Il periodo è costruito con una concatenazione di tre frasi che variano tutte lo stesso concetto: ci sarà qualcosa – la morte – che costringerà Anassarete a considerare con favore Ifi. L'ingegnosa struttura del periodo rivela che la decisione del giovane non è un atto senza speranza, bensì l'ultimo atto in cui egli ripone speranza: la speranza di non essere finalmente indifferente all'amata. La sua risoluzione è, come si è detto, eccezionale nel mondo elegiaco. Tuttavia, il lessico continua ad essere quello tipico del genere, come a sottolineare la frizione a cui esso viene sottoposto.

Significativo è soprattutto *memento* del v. 724. Tale forma non ricorre mai nel poema, ma ben altre sei volte¹⁷⁸ nella poesia elegiaca ovidiana. Tra queste, da menzionare *Ars* 2, 201 (*si flebit, flere memento*) e *Rem.* 217 (*sed quanto minus ire voles, magis ire memento*). Come si può notare, si tratta del verbo di ammonimento usato dal *magister amoris* per impartire i suoi consigli al lettore, nell'ultimo caso per liberarlo da un amore ingrato. In bocca ad Ifi, invece, il solenne imperativo serve per suggellare la forza del proprio sentimento, anche e soprattutto quando questo viene meno per il sopraggiungere della morte. La costruzione, nel suo complesso, si caratterizza per una certa arditezza formale che ha indotto alcuni a ritenere *excessisse* corrotto. Normalmente, infatti, si trova l'espressione *excedere ex vita*, ma *vita* come soggetto non è altrimenti attestato.¹⁷⁹ Probabilmente, però, Ovidio utilizza in modo così insolito il verbo per rendere la stretta interrelazione esistente tra *cura* e *vita*: soltanto una volta bruscamente interrotta questa, anche l'altra cesserà.

Ciò che la fanciulla si deve ben ricordare, dunque, è che la morte sottrarrà a Ifi due 'luci' contemporaneamente: Anassarete e la vita. Si assiste qui alla contaminazione di due metafore frequentissime nella poesia di tutti i tempi: quella della donna amata come luce e ragione di vita del poeta, e quella della vita stessa come luce prima del buio eterno della morte. Da questo punto di vista, per *luce carendum*, è stata proposta¹⁸⁰ una ripresa di *Lucr.* 4, 35 e *Verg. Georg.* 4, 255 e 472, dove la perifrasi *luce carentum*, in unione con *corpora* o *simulacra*, sempre a fin di verso, è utilizzata per chiamare i corpi dei defunti. Ifi, seppure ancora in vita,

¹⁷⁸ Vd. Bömer 1986, p. 221.

¹⁷⁹ Vd. Myers 2009, pp. 187-188.

¹⁸⁰ Bömer 1986, p. 221.

parla già come se fosse un'ombra, una pallida figura che è stata privata, per l'appunto, di una doppia luce. L'impressione è confermata quando il giovane assicura che non sarà la fama a render nota ad Anassarete l'avvenuta morte, ma lui stesso.

Un simile proposito ricorda la Didone virgiliana, che minaccia Enea di perseguitarlo, da morta, ovunque egli andrà: *cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas* (*Aen.* 4, 385-386). La presenza sia in Virgilio che in Ovidio di *adereo* ha indotto Norden¹⁸¹ ad accostare i due testi. Sebbene il contesto non sia esattamente lo stesso, perché Didone si sta riferendo alla propria ombra e Ifi al proprio cadavere,¹⁸² in entrambi i casi si tratta di un annuncio che ha del minaccioso: se, nel passo virgiliano, la regina annuncia esplicitamente una persecuzione *post mortem*, in quello ovidiano il significato delle parole di Ifi è oscuro ad Ifi stesso, perché egli non sa che punizione terribile si abatterà su Anassarete per aver visto il suo corpo. Ma i due passi sono soprattutto uniti dall'intenzione che porta sia Didone che Ifi ad esternare tali desideri più o meno vendicativi: la speranza che la propria morte renderà impossibile all'insensibile amato/a continuare a rimanere indifferente. La rivendicazione della propria presenza (*adereo*) si collega strettamente a questa ricerca di attenzioni, di considerazione: se Enea sta per partire e Anassarete si rifiuta di incontrare Ifi, entrambi, alla fine, dovranno fare i conti con chi, disprezzato in vita, non potranno più evitare in morte.

Il contrasto tra luce (vita, amore) ed oscurità (morte come privazione della vita e dell'amore) si accompagna a quello tra vedere e non vedere, che, come ha finemente messo in luce Bettini,¹⁸³ ricorre in modo ossessivo nell'intero racconto, fornendone la chiave interpretativa fondamentale. Abbiamo già notato che la passione di Ifi si accende dopo aver visto per la prima volta Anassarete, e sottolineato con quale insistenza si rimarchi l'atto del giovane (*viderat*) e la sua unilateralità: l'amata rifiuta ogni incontro, rifiuta la possibilità stessa di contraccambiare lo sguardo di chi la ama. Ebbene, è proprio questo sguardo che Ifi ricerca disperatamente, quasi con puntiglio, ed è per questo sguardo che egli è disposto a togliersi la vita.¹⁸⁴ Almeno da morto, Anassarete sarà costretta a guardarlo, e Ifi passerà da soggetto a oggetto dell'atto di vedere: non più *viderat*, bensì *videbor*.¹⁸⁵

¹⁸¹ Norden 1957, pp. 253-254 (*ad Aen.* 6, 456-457).

¹⁸² Così ha obiettato Bömer 1986, p. 222.

¹⁸³ Bettini 1992.

¹⁸⁴ Da segnalare l'interpretazione in chiave *gender* di Salzman-Mitchell, pp. 60-66, secondo la quale lo sguardo di Ifi (e la chiusura di Anassarete nel contraccambiarlo) debba essere visto in termini di desiderio (frustrato) di soddisfacimento erotico.

¹⁸⁵ Proprio per la centralità rivestita dal verbo al passivo in questo contesto, non condivido la posizione di Myers 2009, p. 187 (già in Hardie 2002b, p. 238, n. 34), secondo la quale con *videbor* Ovidio starebbe giocando con i due possibili significati del verbo: "sarò visto come presente" ("I shall be seen as present") o "sembrerà che io sia presente" ("I shall seem to be present"), dal momento che, in verità, Ifi sarà morto ("since he will in fact be dead"). Semmai, la doppia valenza del verbo si potrebbe salvare solo mettendosi

Ma l'immaginazione di Ifi va ancora oltre, prefigurando addirittura la gioia che l'atto di vedere il suo corpo procurerà in Anassarete: *crudelia lumina pascas*. È riduttivo scorgere in *crudelia lumina* solo un modulo ricorrente nella poesia elegiaca: se, infatti, è frequente chiamare *lumina* gli occhi dell'amata, l'abusata immagine si carica di una valenza nuova, perché *gemina lux* erano state definite la *cura* e la *vita* che la morte avrebbe strappato a Ifi al v. 725. La metafora della luce, dunque, torna a rimarcare il contrasto non solo tra la vita e la morte, ma – applicata agli occhi – tra chi può vedere (e amare) e chi non può più.

Una simile doppiezza si riscontra in *pascere*. Da una parte, immediato è il riferimento a situazioni in cui il verbo esprime il trionfo della vittoria su un nemico, come accade nell'episodio di Niobe, che, dopo che la dea ha sterminato i suoi figli, rivolge a Latona queste parole: *pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore* (*Met.* 6, 280). Dall'altra, però, *pascere* si può intendere anche in senso positivo. Per esempio, ci si può pascere proprio della vista dell'amata, come in *Ov. Am.* 3, 2, 5-6: *tu cursus spectas, ego te; spectemus uterque / quod iuvat, atque oculos pascat uterque suos*. Il motivo viene qui amaramente ribaltato, perché non si trae piacere dalla contemplazione del *partner*, ma da quella del suo corpo ormai privo di vita.

Oltre all'impetosa Anassarete, però, Ifi si augura che anche qualcun altro veda la sua morte: gli dèi, a cui egli si appella perché la sua storia non venga dimenticata:

Ov. Met. 14, 729-732

Si tamen, o superi, mortalia facta videtis,
este mei memores (nihil ultra lingua precari
sustinet) et longo facite ut narremur in aevo
et quae dempsistis vitae date tempora famae.”

Augurandosi che gli dèi osservino i casi umani (*mortalia facta*),¹⁸⁶ Ifi si appella all'immortalità garantita dal ricordo (*memores*, che riprende il *memento* rivolto ad Anassarete) e dalla rievocazione delle sue sventure *longo in aevo*. La stessa *iunctura* si ritrova anche in *Trist.* 5, 14, 35-36, quando Ovidio, elencando una serie di modelli mitici del passato, cita quello di Penelope, rimasto per sempre vivo nel ricordo collettivo: *aspicis ut longo teneat laudabilis aevo / nomen inextinctum Penelopaea fides?* È come se Ifi stesse chiedendo agli dèi che la sua storia possa

dal punto di vista di un lettore non ancora a conoscenza della fine della storia: in questo caso, aiutati dal parallelismo con l'ombra vendicativa di Didone, si potrebbe immaginare che qui Ifi alluda alla persistenza del proprio fantasma sulla terra dopo la morte, fantasma per il quale un'espressione come “sembrerà che io sia presente” potrebbe avere un senso.

¹⁸⁶ Nel sintagma Bömer 1986, p. 222 e Myers 2009, p. 187 hanno riconosciuto un riferimento critico a *Hor. Ars* 68-69, in cui la caducità delle cose umane non risparmia nemmeno la presunta eternità dei versi: *mortalia facta peribunt, / nedum sermonum stet honos et gratia vivax*.

entrare a far parte della mitologia, divenendo un *exemplum* da citare in poesia nonché poesia esso stesso. Che la sua preghiera venga esaudita, è provato implicitamente dal racconto di Vertumno, che sceglie il caso di Ifi proprio per la sua esemplarità e per la sua fama (vv. 696-697, *notissima [...] facta*). Vale la pena sottolineare, a questo proposito, la differenza con l'episodio precedente, dove il richiamo alla fama assicurata dalle Camene a Canente si rivela solo un riflesso di quella di Circe: Canente non riuscirà mai ad avere accesso al mondo della mitologia.

Senza esitazioni, Ifi, concluso il proprio ultimo discorso, procede all'esecuzione di quanto annunciato:

Ov. *Met.* 14, 733-738

Dixit et ad postes ornatos saepe coronis
umentes oculos et pallida bracchia tollens,
cum foribus laquei religaret vincula summis,
“haec tibi sarta placent, crudelis et impia?” dixit
inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam,
atque onus infelix elisa fauce pependit.

Il passo si gioca sulla contrapposizione tra le corone di fiori che prima ornavano la porta di Anassarete – inutili omaggi floreali – e un nuovo tipo di corona, il cappio della corda che il giovane utilizza per togliersi la vita. Dell'accostamento si serve proprio Ifi, che, rivolgendosi per l'ultima volta alla fanciulla, le indirizza parole che risuonano amaramente ironiche. Il gioco di parole tra *sarta* e *inseruitque caput* è scoperto, e prosegue il processo di trasformazione di immagini d'amore in immagini di morte. Continua anche la voluta ambiguità nell'intendere l'*impietas* di Anassarete, che è *impia* (questa è l'ultima parola pronunciata da Ifi in vita)¹⁸⁷ sia in quanto insensibile all'amore sia perché sprezzante nei confronti del potere di Venere: la vendetta del *deus ultor* è ormai dietro l'angolo.

Se la metafora dominante è quella del gioco tra le corone di fiori e il cappio, vi sono altre espressioni volutamente ambivalenti, perché ricorrenti tanto in scene d'amore che in scene di morte. Per quanto riguarda gli occhi lacrimosi di Ifi, per esempio, la memoria va alle corone di fiori bagnate di pianto lasciate dal giovane, dettaglio patetico ricorrente nei *paraclausithyra*. In questo contesto, però, non si tratta solo di lacrime d'amore, ma di lacrime che annunciano la risoluzione estrema di morire. Ugualmente, i *pallida bracchia* rimandano al *pallor* proprio degli amanti infelici (basti citare Ov. *Ars* 1, 729, *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*), ma anche al pallore di chi si sta per uccidere, di chi già appartiene alla morte: *pallida morte futura* è Didone in Verg. *Aen.* 4, 644. A confermarne la

¹⁸⁷ Per le numerose occorrenze del termine in contesti erotici, vd. Pichon, p. 171 e Bömer 1986, p. 223. Anche in Ps. Theocr. 23, 19 l'amante sfortunato si rivolge per l'ultima volta al fanciullo apostrofandolo come ἄγριε παῖ καὶ στρυγγέ.

natura formulare in contesti di questo tipo, il pallore si incontra anche nel racconto del tentato suicidio di Mirra e di quello riuscito di Fillide:

Ov. *Met.* 10, 378-381
 Erigitur laqueoque innectere fauces
 destinat, et zona summo de poste revincta
 “care vale Cinyra; causam te intellige mortis!”
 dixit et aptabat pallenti vincula collo.

Ov. *Rem.* 602-604
 Et spectat zonam pallida facta suam,
 aspicit et ramos; dubitat, refugitque quod audet
 et timet, et digitos ad sua colla refert.

Soprattutto nel primo caso, si può riscontrare la presenza di elementi ricorrenti che tornano anche nel nostro testo: la scelta di *innectere*, il particolare dello stipite della porta come punto al quale fissare il cappio.¹⁸⁸ Il tratto specifico che caratterizza il nostro testo sta nell’aggiunta ovidiana *tum quoque versus ad illam*: perfino nel momento supremo, Ifi guarda nella direzione da cui sarebbe potuta spuntare Anassarete; il contatto visivo è ricercato fino all’ultimo, e fino all’ultimo invano.

L’inaudito proposito di Ifi è portato a compimento: *atque onus infelix elisa fauce pependit*. Il verso ricorda da vicino Ov. *Rem.* 17-18, in cui così era descritto il suicidio dell’amante disperato: *cur aliquis laqueo collum nodatus amator / a trabe sublimi triste pependit onus?* In entrambi i casi la formula neutra *pendit onus* viene ‘pateticizzata’ (o, ancora meglio, ‘elegizzata’) e al peso del corpo è attribuito l’aggettivo tipico degli amanti non corrisposti: *triste* nei *Remedia* e *infelix* nel nostro testo. Così, all’*onus infelix* di Ifi fa da *pendant* il *neque erat felicior* con cui era stato definito Vertumno, e i *felicia poma* di Pomona.

La narrazione prosegue con il ritrovamento del corpo del giovane, riportato alla madre vedova, e con l’immagine del corteo funebre:

Ov. *Met.* 14, 739-747
 Icta pedum motu trepidantum † et multa timentem †
 visa dedisse sonum est adaperataque ianua factum
 prodidit. Exclamant famuli frustra levatum
 (nam pater occiderat) referunt ad limina matris.

¹⁸⁸ Si può pensare quasi alla presenza di una scena-tipo fissa, come sembra provato da Ps. Theocr. 23, 49-52: Ὡδ’ εἰπὼν λίθον εἴλεν ἐρεισάμενος δ’ ἐπὶ τοίχῳ / ἄγρι μέσῳ οὐδῶν, φοβερὸν λίνον, ἄπτει ἄπ’ αὐτῶ / τὰν λεπτὰν σχοινίδα, βρόχον δ’ ἐπίαλλε τραχήλῳ, / τὰν ἔδραν δ’ ἐκύλισεν ὑπέκ ποδός, ἦδ’ ἐκρεμάσθη / νεκρός (“Ciò detto, prese una pietra, l’appoggiò al muro e ad essa adattò il tremendo laccio, la corda sottile, fino al centro della soglia; poi si gettò il nodo attorno al collo, col piede spinse via la sedia, e rimase appeso, morto”).

Accipit illa sinu complexaque frigida nati
 membra sui postquam miserorum verba parentum
 edidit et matrum miserarum facta peregit,
 funera ducebat mediam lacrimosa per urbem
 luridaque arsure portabat membra feretro.

Prima di togliersi la vita, in Ps. Theocr. 23, 36-37, l'amante si era rivolto al fanciullo immaginando il momento in cui quello l'avrebbe trovato morto: ὀππόταν ἐξενθῶν ἀρταμένον ἐν προθύροισι / τοῖσι τεοῖσιν ἴδης τὸν τλάμονα ("quando, uscendo, mi vedrai, infelice, appeso dentro l'atrio di casa tua"). Se, nel suo caso, tale previsione si era realizzata, non così accade per Ifi, il cui corpo viene pietosamente raccolto dai servi della casa di Anassarete, allorché il sinistro bussare dei suoi piedi che si agitano nell'agonia della morte induce i domestici ad aprire la porta.¹⁸⁹

L'atto dei domestici che sollevano Ifi nella speranza di rianimarlo ricorda l'analogo aiuto prestato da Atena nei confronti di Aracne, che aveva tentato il suicidio dopo che la dea aveva distrutto la sua magnifica tela (*Met.* 6, 134-135, *non tulit infelix laqueoque animosa ligavit / guttura; pendentem Pallas miserata levavit*). In questo caso, però, al contrario di quanto accade per Aracne, ai *famuli* non rimane altro che constatare il decesso e portare il corpo del giovane a sua madre. Qui Ovidio aggiunge una notizia che non ci è testimoniata da Antonino, probabilmente di sua invenzione: Ifi era orfano di padre, sua madre non aveva altri al mondo che il figlio. C'è chi ha giudicato superflua questa informazione, che aumenta ulteriormente il patetismo già accentuato del racconto.¹⁹⁰ Tuttavia, il dettaglio è un ottimo esempio del 'realismo' della scena. Sembra quasi di trovarsi di

¹⁸⁹ Nonostante la dinamica complessiva della scena sia chiara, il v. 739 è un *locus desperatus*. La maggioranza dei codici riporta *et multa timentem*, corruzione che Tarrant spiega sulla base di una probabile influenza di *trepidamque et cuncta timentem* di *Met.* 6, 522. Per cercare di sanare il testo, sono state avanzate svariate ipotesi (vd. Anderson 1985, p. 354, Bömer 1986, p. 224, Tarrant 2004, p. 440, Myers 2009, p. 188). Tra queste, ha avuto credito negli ultimi anni quella di Shackleton Bailey 1981, p. 337, *aperire iubentem*. In questo modo, però, il sapore macabro della scena verrebbe messo in risalto eccessivo: è già chiaro da *trepidantum* che lo scalpito dei piedi di Ifi fa accorrere i *famuli* all'ingresso, senza bisogno di ulteriori, grottesche specificazioni. In alternativa, alcuni hanno supposto che il *multa gementem* testimoniato da una parte minoritaria della tradizione possa essere la lezione più vicina all'originale: la porta, colpita dai piedi del giovane, pare sinistramente gemere. Tuttavia, si ha come l'impressione che *multa timentem* sia una glossa penetrata nel testo per spiegare il senso di *trepidantem*, testimoniato da una parte della tradizione in alternativa alla *lectio difficilior*, sicuramente preferibile, *trepidantum*. Se è così, risulta impossibile riuscire a capire quale fosse il testo originario, e non resta che rassegnarsi alle *cruces*.

¹⁹⁰ Vd. Hartman in Bömer 1986, p. 224.

fronte ad un fatto di cronaca: un ragazzo, invaghito di una fanciulla dell'alta società e da lei respinto, si uccide per amore; si scopre poi che aveva pure una 'situazione familiare difficile'. Per pochi versi, pare di non trovarsi più all'interno delle *Metamorfosi*, dove tutto è stupore, meraviglia, eccezione. Aracne viene salvata da Atena, che la trasforma nell'animale tessitore e pendente per eccellenza, il ragno; al povero, 'banale' Ifi, invece, il suicidio riesce, i soccorsi (dei servi!) arrivano troppo tardi ed egli viene portato *ad limina matris*. Non siamo più nell'universo fittizio del *paraclausithyron*: dopo il suicidio – un suicidio reale e non solo minacciato – l'*exclusus amator* è ricondotto all'universo che gli appartiene, alla soglia di casa sua, alla modesta dimora della madre vedova.

La donna accoglie tra le sue braccia il corpo del figlio, abbandonandosi alle esclamazioni e alle manifestazioni di dolore che sono tipiche dei genitori, e delle madri in particolare, in simili contesti luttuosi. Da questo punto di vista, è stata proposta un'allusione a Verg. *Ecl.* 5, 22,¹⁹¹ dove la madre di Dafni si dispera per la morte del figlio *complexa sui corpus miserabile nati*. Rispetto a Virgilio, però, Ovidio insiste molto su questo aspetto, ripetendo nello stretto giro di due versi, rispettivamente in riferimento a *verba e facta*, i pesanti genitivi *miserarum/orum parentum* e *miserarum matrum*.¹⁹² Con tale insistenza si evidenzia che c'è una donna a disperarsi *ad limina*, ma che non si tratta di Anassarete: è la madre di Ifi che stringe a sé il corpo del giovane (*complexa*), è lei che conduce per la città il funerale del figlio.¹⁹³

Al dolore della madre e dei partecipanti al corteo non si contrappone solo l'insensibilità della ragazza, ma anche quella del figlio ormai morto. I *membra* senza

¹⁹¹ Parallelismo proposto da Clausen 1994, p. 159.

¹⁹² Nel primo caso, Tarrant opta per *miserorum*, discostandosi dalla versione meglio attestata, *miserarum*. La scelta si può spiegare bene se si tiene presente che, in questo caso, mancando il marito, la vedova si trova a fare da madre e padre insieme del defunto Ifi. Tuttavia, anche un doppio *miserarum*, limitando il campo al solo emisfero femminile, rimarcherebbe in modo ugualmente efficace l'assenza di un padre. Per Rosati 2002, pp. 290-291 e Myers 2009, p. 189, la ripetizione indicherebbe la convenzionalità del dolore della madre di Ifi, che Ovidio non ha neanche bisogno di raccontare nei dettagli, appellandosi alle conoscenze del lettore. Se ciò è sicuramente vero, tale convenzionalità si carica qui di una tipicità ed esemplarità che stridono con il dolore assente di Anassarete.

¹⁹³ Questa immagine risulterebbe rafforzata se *lacrimosa* venisse riferito alla donna piuttosto che ai *funera*. Per *lacrimosa* in riferimento ad una donna nel contesto di un funerale, vd., ad es., Apul. *Met.* 4, 34: *lacrimosa Psyche comitatur non nuptias sed exequias suas*. Quanto a *lacrimosa funera*, la *iunctura* si incontra proprio in Ovidio, in *Her.* 13, 137-138: *Troasin invideo, quae si lacrimosa suorum / funera conspicient*. Se si intende *lacrimosa* come attributo della madre, il *focus* del racconto sarebbe ancora concentrato sulla vedova, per poi allargarsi progressivamente, in un crescendo di sonoro, al resto del corteo, che condividerebbe con lei lo stesso lamentoso stato (vv. 748-749, *flebilis [...] pompa*). Se si intende, invece, *lacrimosa* in unione a *funera*, il testo rimarcherebbe per ben due volte che tutti, al funerale di Ifi, piangono. Tutti, tranne Anassarete.

vita del giovane vengono descritti prima come *frigida* e poi come *lurida*. La freddezza, sintomatica della rigidità della morte, è la stessa della pietra in cui si trasformerà Anassarete; ugualmente, *lurida*¹⁹⁴ [...] *membra* richiama i *pallida brachia* del giovane in procinto di uccidersi, e sembra prefigurare già la metamorfosi della fanciulla, quando, ai vv. 754-755, di lei si dirà che *calidusque e corpore sanguis / inducto pallore fugit*.

Nel suo triste percorso, il corteo passa proprio nei pressi della casa di Anassarete:

Ov. *Met.* 14, 748-753
 Forte viae vicina domus, qua flebilis ibat
 pompa, fuit, duraeque sonus plangoris ad aures
 venit Anaxaretes, quam iam deus ultor agebat.
 Mota tamen "videamus" ait "miserabile funus"
 et patulis iniit tectum sublime fenestris;
 vixque bene impositum lecto prospexerat Iphin:

I vv. 748-750 insistono sulla presentazione del funerale come di un evento dominato da manifestazioni di dolore particolarmente sonore: i pianti e i gemiti, ora attribuiti senza incertezze non solo alla madre ma al corteo tutto (*flebilis* [...] *pompa, sonus plangoris*),¹⁹⁵ attirano l'attenzione di Anassarete, che, in contrasto con tanta emotività, viene definita per l'ultima volta *dura*, mentre un *deus ultor* la incalza. Ci si avvia alla parte 'intimidatoria' del racconto, quella che a Vertumno interessa maggiormente (da qui i richiami lessicali alle parole con cui aveva introdotto l'*exemplum*: non bisogna dimenticare che è sempre lui a parlare).¹⁹⁶

Il v. 751 crea alcuni problemi di tipo interpretativo, che nascono dalla collocazione di *tamen* all'interno o all'esterno della frase pronunciata da Anassarete e dal senso da attribuire a *miserabile funus*. Se, infatti, si pone *tamen* in unione con *videamus*, *mota* risulterebbe isolato:¹⁹⁷ da qui l'interessamento di Anassarete si potrebbe intendere come suscitato dal *deus ultor* appena nominato, e motivato, al massimo, dalla curiosità, di cui si potrebbe ulteriormente speculare, chiedendosi se sia spontanea o indotta dal dio. Di certo, in questo secondo caso, *mota* si caricherebbe di una sottile valenza in più, perché vi si potrebbe riconoscere la 'spinta' del demone vendicatore, che induce la ragazza ad accostarsi alla finestra non solo a livello metaforico, ma anche fisico, corporeo. Non è da dimenticare, infatti, che questo è l'ultimo movimento di Anassarete prima dell'immobilità eterna.

¹⁹⁴ L'aggettivo è frequentemente associato alla morte. Emblematico Prop. 4, 7, 2, dove *lurida* è detta l'ombra di Cinzia.

¹⁹⁵ Si ricordi il *dare plangorem* con cui Canente aveva reagito alla scomparsa del marito in *Met.* 14, 421: la sua disperazione si contrappone alla freddezza di Anassarete.

¹⁹⁶ Sull'importanza del punto di vista dei narratori interni al poema, vd. Nagle 1988 e Barchiesi 1989 e 2002.

¹⁹⁷ Vd. Bömer 1986, p. 226 e Hardie 2015, p. 463.

Se, invece, con Tarrant e con la maggior parte dei commentatori,¹⁹⁸ si lega *tamen* a *mota*, verrebbe messo in rilievo l'atto autonomo di 'ammorbidimento' di Anassarete, che, per quanto *dura*, non lo sarebbe tuttavia (*tamen*) a tal punto da non lasciarsi commuovere (*mota*). Tale processo di ammorbidimento diventerebbe ancora più marcato se si intendesse *miserabile* come "degnò di compassione", perché renderebbe la fanciulla capace di provare pietà, se non dolore, di fronte all'atto estremo compiuto dal suo corteggiatore.¹⁹⁹ Non così se si dà a *miserabile* l'accezione di "lacrimevole, triste":²⁰⁰ in tal caso, l'aggettivo avrebbe solo una funzione di tipo esornativo, sancendo il fallimento del folle proposito di Ifi, quello di riuscire a scalfire almeno con la morte l'indifferenza dell'amata.

Difficile prendere posizione su una questione di interpretazione psicologica del personaggio così minuta. Senza dubbio, però, significativo è che la prima parola pronunciata da Anassarete sia *videamus*. Qualunque siano le motivazioni che la spingono, finalmente la giovane decide di guardare Ifi, decisione che si concretizza subito dopo con *prospexerat*. La scelta del verbo viene generalmente spiegata con il proposito di creare uno specifico collegamento con l'eziologia del racconto:²⁰¹ se la statua di Venere in cui Anassarete viene trasformata si chiama *Prospiciens*, anche Anassarete dovrà *prospicere* nell'attimo in cui comincia la sua metamorfosi. Bettini,²⁰² tuttavia, ha fatto notare come la traduzione ovidiana del verbo greco corrispondente (ἐκκύψασα in Antonino, παρακύψασα in Plutarco) – da cui è nata la denominazione di Afrodite Παρακύπτουσα – sia imperfetta: παρακύπτω (o ἐκκύπτω), infatti, indica l'atto di chi si sporge da una finestra (a cui si può ben accompagnare l'idea di una rapida occhiata di curiosità); *prospicio*, invece, significa "guardare avanti, guardare verso". La scelta di un verbo così differente rispetto all'originale greco indicherebbe, dunque, che Anassarete non arriva mai a osservare Ifi, ma guarda soltanto verso di lui, al massimo catturandone per un momento l'immagine, di sfuggita (*vix*). Ne risulta una traduzione del v. 753 in cui sembra che *bene* venga riferito da Bettini a *compositum* (lezione dallo studioso preferita a *impositum*) e non a *vix prospexerat*: "Ma non fece a tempo a guardare il corpo di Ifi, ben composto nel letto".²⁰³

¹⁹⁸ Vd. Myers 2009, p. 189 e Galasso 2000, p. 672.

¹⁹⁹ Su questa linea Fabre-Serris 1995, pp. 370ss. e 2011, pp. 6-8 arriva in modo un po' eccessivo a proporre un parallelismo tra Anassarete e Pomona, perché anch'ella abbandonerebbe la sua freddezza – troppo tardi – nel momento in cui finalmente posa lo sguardo su Ifi.

²⁰⁰ Vd. Bömer 1986, p. 226 e Galasso 2000, p. 672. Per Hardie 2015, p. 463 l'aggettivo avrebbe addirittura un tono sarcastico: la sua interpretazione di Anassarete è la più vicina alla rappresentazione di Arsinoe in Antonino Liberale, che si era spinta ad affacciarsi alla finestra solo per soddisfare il suo tracotante orgoglio (πρὸς ὕβριν).

²⁰¹ Vd. Bömer 1986, p. 226 e Myers 2009, p. 190.

²⁰² Bettini 1992, pp. 170ss.

²⁰³ Vd. Bettini 1992, p. 171.

Una simile interpretazione non tiene sufficientemente conto della reale motivazione per cui Ovidio cambia παρακύπτω in *prospicio*. La denominazione greca di “Afrodite che si sporge” nasce, infatti, dalla semplice volontà di descrivere la statua, che doveva essere piegata in avanti. Nell’interpretazione ovidiana, invece, in virtù del racconto che il poeta costruisce intorno alla statua (e del disegno complessivo dell’episodio suggerito dal discorso di Ifi), l’elemento importante non è più quello dello sporgersi, bensì quello del vedere.

Qualche perplessità solleva anche la resa di *bene*. È da notare, infatti, che *vixque bene* sta tutto insieme,²⁰⁴ e che la *iunctura*, accompagnata dal piuccheperfeito, non indica un’azione che non si riesce a compiere perché interrotta da un evento improvviso – come denoterebbe il solo *vix* –, ma una che si riesce appena in tempo a compiere prima che tale evento improvviso sopraggiunga. Come esempio basti citare *Met.* 13, 944-945, in cui Glauco ingerisce un’erba (ma la ingerisce) che provoca immediatamente (ma pur sempre immediatamente dopo) la sua trasformazione in dio marino: *vix bene conbiberant ignotos guttura sucos, / cum subito trepidare intus praecordia sensi*. E anche se *prospicere* contiene nel prefisso l’idea di una distanza da percorrere con gli occhi, di una direzione dello sguardo verso un oggetto lontano,²⁰⁵ Anassarete Ifi lo vede eccome, e non solo di sfuggita. Nell’istante in cui lo vede, inizia la metamorfosi (questo indica *vix bene*), ma proprio tale metamorfosi fa sì che la fanciulla sia costretta a guardare Ifi per un po’, permettendo alla profezia del giovane di realizzarsi (*videbor*).

Queste considerazioni non inficiano l’interpretazione proposta da Bettini, se non per un dettaglio. Come sostenuto dallo studioso, a Ifi mancherà pur sempre lo sguardo dell’amata, perché lo otterrà da morto, quando sarà lui a non poterlo più contraccambiare (al contrario della statua di Pigmalione, che, in *Met.* 10, 293-294, *ad lumina lumen / attollens [...] vidit amantem*). Ma questo sguardo tanto sospirato, anche se tardivo e ormai inutile, c’è: il disperato piano è andato a compimento. Solo a questo punto può sopraggiungere la punizione divina, che andrebbe contro i desideri di Ifi se avvenisse prima che Anassarete lo guardi. La metamorfosi, invece, va incontro all’augurio dell’amante infelice e, rendendo eterno quell’unico sguardo ottenuto a così caro prezzo, lo fissa in una scultura di pietra:

Ov. *Met.* 14, 754-758
 deriguere oculi, calidusque e corpore sanguis
 inducto pallore fugit, conataque retro

²⁰⁴ Così Bömer 1986, p. 226 e Myers 2009, p. 190. Per il significato di *vix bene*, vd. *OLD* *vix* 13b.

²⁰⁵ Il verbo si incontra in una pluralità di casi per indicare l’atto di chi guarda alle distese del mare. Tra tutti, si rammenta qui – solo per la ricorrenza della metafora della pietra, che lo rende particolarmente adatto al nostro contesto – l’esempio di Arianna in Ov. *Her.* 10, 49-50, che contempla l’orizzonte marino, dal quale Teseo è scomparso alla sua vista: *aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*.

ferre pedes haesit, conata avertere vultus
hoc quoque non potuit, paulatimque occupat artus,
quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum.

Non è un caso che la prima parte del corpo su cui Ovidio si concentra nella descrizione della metamorfosi di Anassarete siano proprio gli occhi, che si irrigidiscono in modo tale che la giovane non possa distogliere lo sguardo, neanche con un semplice movimento delle pupille. È dagli occhi che poi, gradualmente, la pietrificazione si estende ai piedi, e solo successivamente al viso e agli organi interni. Non basta che ad Anassarete sia negata ogni via di fuga fisica da quello sguardo immobile: l'incoscienza – e quindi la rigidità della mente e dell'intelletto – può sopraggiungere solo alla fine, affinché la tortura della visione di Ifi sia prolungata il più possibile in una Anassarete crudelmente mantenuta consapevole fino all'ultimo.

Per esprimere l'improvvisa fissità degli occhi, viene usato *derigesco*, il primo verbo che si incontra anche nella scena dell'analogica trasformazione in pietra di Niobe, che è bene riportare nella sua interezza:

Ov. *Met.* 6, 301-312

Orba resedit

exanimes inter natos natasque virumque
deriguitque malis. Nullos movet aura capillos,
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmoti genis; nihil est in imagine vivum.
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et venae desistunt posse moveri;
nec flecti cervix nec brachia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.
Flet tamen et validi circumdata turbine venti
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiamnum marmora manant.

La storia è nota: i figli di Niobe, colpevole di essersi vantata di avere una prole più numerosa di quella di Latona, vengono trucidati da Apollo e Artemide. In mezzo ai loro corpi esanimi anche la madre diventa di sasso, annichilita dalla sciagura: solo le lacrime continuano a sgorgare dai suoi occhi di pietra. In ambo i miti un atto di *hybris* è punito con una metamorfosi che traduce in realtà una metafora:²⁰⁶ da una parte “impietrire per il dolore”, dall'altra “avere il cuore di pietra”. Niobe e Anassarete, entrambe superbe, condividono una trasformazione che è l'esito di tendenze opposte: l'una ha sofferto troppo, l'altra non ha sofferto per niente.

²⁰⁶ Per l'analisi di questo fenomeno si rimanda ai già citati Pianezzola 1999, Rosati 1983, pp. 166-169, 1998 e 1999a, pp. 240-241. In particolare, Pianezzola 1999, pp. 32-34 porta proprio l'esempio di Niobe per spiegare la traduzione nella realtà, mediante la metamorfosi, della metafora della rigidità della pietra.

Se la morte e la pietra hanno in comune l'insensibilità della materia inanimata, essere trasformati in pietra non differisce granché dal morire naturale: gli occhi si irrigidiscono, un terreo pallore si sostituisce al roseo incarnato, non è più possibile alcun movimento degli arti.²⁰⁷ *Nihil est in imagine vivum*, commenta esplicitamente Ovidio relativamente a Niobe. In definitiva, dunque, il destino di Anassarete non differisce molto da quello di Ifi, e il lessico impiegato è un lessico di morte. Non solo, però: è anche un lessico di paura.

A questo proposito, è stato notato²⁰⁸ che *deriguere oculi* e *occupat artus* si incontrano anche in Verg. *Aen.* 7, 446-447, per descrivere il terrore di Turno allorché Alletto gli si presenta con i suoi veri sembianti: *at iuveni oranti subitus tremor occupat artus, / deriguere oculi*. Da ciò è stato sostenuto²⁰⁹ che nella trasformazione di Anassarete si possa leggere la concretizzazione dell'orrore provato dalla giovane alla vista del feretro di Ifi, un'interpretazione che, evidentemente, va di pari passo con quella che tende a vedere la giovane 'ammorbidita' nei suoi ultimi istanti di vita. Ma, più che orrore per la visione del cadavere di Ifi in quanto tale, la paura che si impossessa di Anassarete sembra dovuta alla consapevolezza di non avere più il controllo del proprio corpo che sta diventando di pietra. Secondo un espediente utilizzato più volte da Ovidio, la ripetizione di *conata* sottolinea i vani tentativi della vittima di ribellarsi all'inevitabile:²¹⁰ impossibilitata a muovere gli occhi, poi i piedi (*haesit*, dove è da notare la contrapposizione con il moto convulso dei piedi di Ifi agonizzante), Anassarete prova almeno a distogliere lo sguardo (*avertere vultus*), ma non ne è in grado. Un momento dopo la rigidità si impossessa di ogni parte del suo corpo, rendendola tutta di pietra come di pietra era stato il suo petto (*in duro iam pridem pectore*, che riprende i *pectora dura* del v. 693):²¹¹ la metamorfosi è compiuta, la metafora elegiaca si è tradotta di nuovo

²⁰⁷ Per un'analisi del lessico di morte-pietrificazione nell'episodio di Niobe, vd. Rosati 2009, pp. 295-296. Recentemente, invece, ha riflettuto in modo nuovo sull'accostamento tra morte e metamorfosi in pietra Sharrock in *Ambobus pellite regnis: between life and death in Ovid's Metamorphoses*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017. Secondo la studiosa, la metamorfosi in pietra, che fissa in pose concrete e a volte molto plastiche il metamorfizzato, ribadisce il persistere della vitalità originaria persino nella scultura.

²⁰⁸ Vd. Bömer 1986, pp. 226-227 e Myers 2009, p. 190.

²⁰⁹ Vd. Fabre-Serris 1995, p. 372 e 2011, pp. 6-7.

²¹⁰ Per occorrenze di *conor* in simili contesti, vd. Bömer 1986, p. 227 e Myers 2009, p. 190.

²¹¹ Proprio per questa ripresa lessicale approvo la scelta di Tarrant 2004, p. 441, condivisa anche da Myers 2009, p. 190, di stampare *pectore* anziché il meglio attestato, ma decisamente meno enfatico *corpore*, che tra l'altro spiegherebbe peggio il diffondersi del *saxum* dal solo cuore a tutte le altre parti del corpo. Non così Bömer 1986, p. 227, che accetta *corpore*.

in realtà. L'*exclusus amator* minaccia di uccidersi e poi si uccide; alla *domina* è rinfacciato di essere di pietra, e qui di pietra diventa.²¹²

In sintesi, dunque, questi pochi versi si aprono ad una molteplicità di chiavi di lettura. Ad un primo livello assistiamo alla semplice descrizione di una metamorfosi. Ad un secondo livello, tale descrizione è anche quella della morte della giovane, che richiama quella di Ifi stesso. Ad un terzo livello, essa rimanda – con un'ironia quasi tragica – ad uno sconvolgimento fisico ed emotivo che la dura Anassarete non ha mai provato per il suo spasimante e che ora si trova a sperimentare sotto forma di un 'attacco di panico' per la propria metamorfosi. Ad un quarto e ultimo livello, infine, il racconto rappresenta l'inveramento di almeno due *cliché* presi troppo alla lettera: chi non ama è insensibile e freddo come la pietra, e va incontro alla vendetta divina; chi non è riamato – e finisce per questo per amare in modo violento e sconsiderato – è destinato a provocare la rovina sua e dell'altro.

Questa è la 'morale della storia' che deve passare a Pomona. Perché ella vi creda, Vertumno si premura di assicurarne la veridicità attraverso una prova inoppugnabile:

Ov. *Met.* 14, 759-764

Neve ea ficta putes, dominae sub imagine signum
servat adhuc Salamis, Veneris quoque nomine templum
Prospicientis habet. Quorum memor, o mea, lentos
pone, precor, fastus et amanti iungere, nymphae;
sic tibi nec verum nascentia frigus adurat
poma nec excutiant rapidi florentia venti!

Analoghe rivendicazioni di credibilità si trovano di frequente nei discorsi dei narratori interni del poema e richiamano l'attenzione su una questione che è stata approfonditamente indagata: fino a che punto ci si può fidare di chi parla? Bisogna 'credere' al personaggio o si deve sempre tener presente che il suo resoconto dei fatti è, di solito, piegato ad un fine personale ed interessato? Senza riprendere la problematica nel suo complesso,²¹³ si può dire che il lettore ovidiano riesce generalmente a ricostruire il gioco dei punti di vista senza grandi difficoltà, così come le 'bugie' dei narratori. Non così l'ascoltatore interno al poema, che spesso – come Pomona – viene ingannato senza saperlo. L'accenno del dio ai *ficta*, quindi, ci fa ricordare che tutta la cornice è una finzione, perché egli sta raccontando un mito –

²¹² L'inveramento del *topos* elegiaco rende la trasformazione di Anassarete l'esempio perfetto per esprimere quel processo di continuità tra la natura dell'individuo prima e dopo la metamorfosi descritto da Rosati 1983, pp. 135-136. A Rosati 1983, p. 148 si rimanda anche per la descrizione della metamorfosi in pietra come "fissazione di un gesto". Infine, per il motivo del 'prendere alla lettera' motivi elegiaci convenzionali, si richiama ancora Barchiesi 1987, pp. 78ss.

²¹³ Si rimanda per questo aspetto a Feeney 1991, pp. 224-232 e Rosati 2002, ma la bibliografia a riguardo è ampia.

‘vero’ o ‘inventato’ che sia – sotto le spoglie di un’identità fittizia, di cui noi siamo a conoscenza, ma Pomona no.²¹⁴

In questo capovolgimento di essenza ed apparenza è da spiegarsi anche la difficoltà con cui i commentatori interpretano *dominae sub imagine*. Chi è la *domina*? Anassarete, ‘proprietaria’ dell’aspetto della statua, fossilizzata per sempre in quel suo ultimo sguardo, o Afrodite stessa, padrona della nuova identità della scultura? Il termine, anche considerato da solo, è ambiguo, perché *domina* potrebbe essere tanto Anassarete, ricca cittadina di Cipro (e, nella versione di Antonino Liberale, addirittura figlia del re), quanto Venere, signora indiscussa dell’intera isola e del tempio. Tuttavia, è molto più probabile che Ovidio si stia riferendo alla dea dell’amore.²¹⁵ Osservando, infatti, l’*usus scribendi* ovidiano di *sub imagine*, si constata che Ovidio utilizza la *iunctura* per indicare tutto ciò che si presenta “con l’aspetto (ingannevole) di”.²¹⁶ È facile dedurre, di conseguenza, che gli abitanti di Salamina, trovata la statua di Anassarete pietrificata (*signum*), la scambiarono per quella di Afrodite (*dominae sub imagine*).

Concluso il racconto, il dio termina il suo discorso con un’ultima preghiera a Pomona (*precor*), che riprende con una struttura ad anello le argomentazioni già usate nell’introduzione alla favola cipriota. Innanzitutto, Pomona viene invitata a fare tesoro dei fatti uditi (*memor*, che esaudisce la preghiera di Ifi di essere ricordato e si riallaccia al *memento* da questi rivolto ad Anassarete) e a deporre il proprio orgoglio, contraccambiando l’amore di chi la ama; quindi, avvedutosi probabilmente che l’*exemplum* non aveva dato gli effetti sperati, Vertumno passa ad una velata minaccia, ultimo tentativo prima della violenza in agguato.

I vv. 761-762 ricordano il consiglio dato da Circe a Glauco in *Met.* 14, 35-36, con una variazione che completa la casistica delle possibili cause di un amore non corrisposto: si può essere infelici in amore perché colui di cui ci si è innamorati ama un altro (è il caso di Circe), oppure perché l’altro è del tutto indifferente all’amore (è il caso di Vertumno). Così, se Circe aveva invitato Glauco a non rincorrere Scilla, Vertumno cerca di consigliare Pomona di aprirsi all’amore: *lentos pone, / precor, fastus*, le dice, servendosi di un modulo tutto costruito di termini elegiaci. Se *fastus* è il termine usato per indicare l’orgoglio delle donne renitenti

²¹⁴ Su questo aspetto ha molto insistito Gentilcore 1995, pp. 112ss. per orientare negativamente l’interpretazione dell’episodio intero. Ora, è vero che Vertumno sta mentendo e usa la sua abilità metamorfica per ‘ingannare’ l’amata, ma – lo si ripete (in accordo con Johnson 1997) – se avesse voluto solo prenderla con la forza, perché mai portare avanti tutta questa messinscena? Inoltre, si tratta di un inganno che è più uno spassoso sfoggio di intelligenza, qualità molto apprezzata in Ovidio, soprattutto in amore (per questo tipo di ‘inganno’, vd. Wittchow 2009, pp. 289ss.).

²¹⁵ Hardie 2015, p. 464 propende, invece, per Anassarete.

²¹⁶ Vd. *Met.* 1, 213, dove Giove scende sulla terra *humana* [...] *sub imagine*, *Met.* 3, 250, dove Atteone è sbranato *falsi* [...] *sub imagine cervi*, *Met.* 11, 627, dove Giunone ordina al Sonno di mandare ad Alcione dei sogni *sub imagine regis* (= il padre Ceice).

all'amore,²¹⁷ per *lentus* si richiama solo *Met.* 13, 800, dove Galatea è detta *lentior et salicis virgis et vitibus albis*. Infine, *amanti iungere* si ricollega al *si te bene iungere* [...] *voles* dei vv. 675-676: Vertumno si unisce idealmente a Circe (*Met.* 14, 35-36, *sequenti / redde vices*) nell'appello per la realizzazione di un amore finalmente corrisposto.

Non così scontati sono i vv. 763-764, con cui Vertumno termina il suo discorso. In essi si legge normalmente una ripresa della metafora della primavera come immagine della giovinezza, tanto bella quanto fugace.²¹⁸ Il dio, dunque, inviterebbe Pomona a godere della sua bellezza finché è giovane, evocando uno scenario che su di lei, amante dei giardini, doveva avere un impatto particolare: la rovina che si abbatte sui fiori allo spirare del vento e sui frutti nascenti per una gelata fuori stagione. Tuttavia, tale interpretazione non tiene conto del fatto che Pomona è una dea, e quindi eternamente giovane e bella. La minaccia di Vertumno, perciò, deve essere letta in un altro modo. Di certo egli vuole spaventare la ninfa, evocando su di lei una punizione divina che la andrebbe a colpire proprio nel suo settore di stretta competenza. Ma, perché, invece, non pensare ad un eventuale intervento punitivo di Vertumno stesso? Si è detto che potere del dio è quello di *male/bene vertere* ogni situazione, e che a lui venivano offerte le primizie stagionali, quasi fosse merito suo il processo che dal fiore portava allo sviluppo del frutto. Ebbene, considerate tale competenze, si potrebbe supporre che il suo ammonimento alla ninfa non fosse solo una vaga minaccia, ma un preciso piano di vendetta, che si sarebbe abbattuto sull'armonioso paesaggio latino con le stesse catastrofiche conseguenze della furia di Circe respinta da Pico. Ma questa volta le cose, per dirla con un lessico preso in prestito da Donato, *se vertunt aliter atque exspectaverant*.

4.4 Finale a sorpresa: *mutua vulnera sensit*

Concluso il lungo discorso di Vertumno, la parola torna ad Ovidio. Al lettore, fino a qui confermato nelle sue certezze da uno schema narrativo incontrato nel poema molte altre volte, viene servito un finale a sorpresa che si esaurisce nel giro di pochi versi ed è poi subito abbandonato, destinato a rimanere senza commento e senza termini di paragone. Si riesce a malapena a riprendersi dallo stupore, che la

²¹⁷ Basti ricordare, ancora una volta, le parole del *praeceptor amoris*, che così afferma in *Ars* 3, 511: *odimus inmodicos (experto credite) fastus*.

²¹⁸ Vd. Myers 2009, p. 191, che cita tra gli esempi Catull. 68, 16 (*iucundum cum aetas florida ver ageret*), Ov. *Ars* 2, 115-116 (*nec violae semper nec hiantia lilia florent, / et riget amissa spina relicta rosa*) e Tib. 1, 8, 47 (*at tu, dum primi floret tibi temporis aetas, / utere: non tardo labitur illa pede*).

narrazione scivola via, noncurante, verso altre storie, chiudendo il sipario per sempre su Pomona e Vertumno, un attimo prima che possa essere pronunciato il ‘e vissero felici e contenti’:²¹⁹

Ov. *Met.* 14, 765-771

Haec ubi nequiquam formas deus aptus in omnes²²⁰
 edidit, in iuvenem rediit et anilia demit
 instrumenta sibi talisque apparuit illi,
 qualis ubi oppositas nitidissima solis imago
 evicit nubes nullaque obstante reluxit;
 vimque parat, sed vi non est opus, inque figura
 capta dei nymphae est et mutua vulnera sensit.

Il passo si apre con un problema testuale a cui Tarrant, stampando la proposta di Housman (*formae deus apta senili*), ha dato una soluzione poco condivisibile.²²¹ La tradizione manoscritta riporta come maggioritaria la lezione *formas deus aptus in omnes*, preferita da Anderson.²²² Non si può dire che tale lezione crei particolari problemi solo perché varia di poco il v. 685 (*formasque apte fingetur in omnes*): anzi, si potrebbe affermare che tale ripresa sia voluta per meglio sottolineare il fallimento del dio (*nequiquam*). Non può sfuggire, infatti, che il v. 685 appartiene al discorso pronunciato dal dio per sedurre Pomona, mentre questa volta è Ovidio che parla, quasi ‘facendogli il verso’: lui che era tanto bravo ad assumere l’aspetto di qualsiasi personaggio, aveva fallito nella propria dichiarazione d’amore. Non solo: la benevola canzonatura del poeta ai danni del dio si potrebbe riferire anche all’esito della vicenda, lì lì per trovare la sua felice conclusione. Vertumno, *formas aptus in omnes*, avrebbe mai potuto credere di raggiungere il suo obiettivo senza tanti giri di parole e tanti travestimenti, ma semplicemente mostrandosi per quel che era?

In conclusione, ritengo che sia da riconsiderare la validità della lezione tradita, che illumina meglio i richiami interni al racconto. La proposta di Housman, invece, non solo fa perdere questa trama sottintesa di allusioni, ma fa affermare al testo qualcosa di non vero: non sembra proprio, infatti, che il discorso pronunciato da Vertumno sia ‘adatto’ a quello che avrebbe pronunciato una reale vecchina.²²³

²¹⁹ Per Bömer 1986, p. 229 la reticenza sarebbe spiegata dalla volontà di salvaguardare l’immagine della dea latina, che fino ad adesso era stata descritta come casta e refrattaria all’amore. Anche per Fränkel 1945, p. 107 “the narrative breaks tactfully off”.

²²⁰ Mi discosto qui dalla lezione di Tarrant, p. 442, come spiegato subito dopo.

²²¹ Questa è anche la scelta di Haupt-Ehwald 1966, p. 414, secondo il quale la ripetizione *anili/anilia* in due versi consecutivi non disturberebbe.

²²² Vd. Anderson 1985, p. 354.

²²³ Condivide questa obiezione anche Myers 2009, p. 192.

Per il resto, che la perorazione del dio non abbia alcun effetto su Pomona, ce lo si aspettava già: così è successo a tutti gli amanti non corrisposti del poema,²²⁴ a partire dal *primus amor* di Apollo per Dafne fino alle inutili dichiarazioni d'amore di Polifemo (*Met.* 13, 870, *talia nequiquam questus*) e di Circe (*Met.* 14, 382, *saepe retemptatis precibus Titania frustra*). Più problematico appare riuscire a capire se Vertumno compie ora una metamorfosi all'inverso o si toglie semplicemente gli arnesi con i quali era riuscito a camuffarsi così bene.²²⁵ Probabilmente fa l'una e l'altra cosa: questo spiegherebbe perché Ovidio, accanto al di per sé sufficiente *in iuvenem rediit*, abbia sentito la necessità di esplicitare *et anilia demit / instrumenta*. La contrapposizione tra i due membri della frase permette anche di motivare la brachiologia *in iuvenem rediit* al posto del più esatto *in formam iuvenis rediit*.²²⁶ L'interesse ovidiano sta proprio nel sottolineare l'opposizione tra ciò che Vertumno è e ciò che ha finto di essere: usare *forma iuvenis* avrebbe ricondotto ancora all'ambito delle *formae* in cui il dio poteva trasformarsi, mentre in questo caso Pomona si trova di fronte a ciò che Vertumno è *naturaliter*: un giovane.²²⁷ Il richiamo ai vv. 684-685 è evidente: *adde, quod est iuvenis, quod naturale decoris / munus habet*.

Come tutti gli dèi, però, Vertumno non era solo un bel giovane: era di una sovrumana, sfavillante bellezza. Si può comprendere allora come mai, per descrivere la sua epifania, Ovidio decida di servirsi di un'immagine che è stata oggetto delle più controverse interpretazioni: quella del Sole, che, rotta la resistenza delle nubi che gli fanno ombra, riluce splendente. Il parallelo che viene unanimemente proposto è quello con il già citato episodio del Sole e di Leucotoe. Il dio, introdotto nell'intimità della casa della fanciulla bramata con le sembianze della madre di lei – un altro *paraclausithyron* riuscito con le armi dell'inganno –, fa violenza alla giovane, atterrita, dopo averle svelato la propria identità ed essersi mostrato con il suo vero aspetto:

Ov. *Met.* 4, 226-233

“Ille ego sum” dixit “qui longum metior annum,
omnia qui video, per quem videt omnia tellus,
mundi oculus. Mihi (crede!) places.” Pavet illa metuque
et colus et fusus digitis cecidere remissis;

²²⁴ Vd. Myers 1994b, p. 242 e 2009, p. 192, Tarrant 1995b, pp. 70-71 e Fabre-Serris 2011, pp. 7-8.

²²⁵ Per questa seconda ipotesi propende, come si è visto, Johnson 1997, p. 368.

²²⁶ L'attenta precisazione in Bömer 1986, p. 228.

²²⁷ Deremetz 1986, p. 137, invece, è l'unico a ritenere che Vertumno appaia bellissimo a Pomona non perché le si mostra con il suo vero aspetto, ma perché adotta un'ultima metamorfosi volta ad impressionarla. Da qui lo studioso ipotizza che il dio sia riuscito a conquistare la dea grazie alla sua abilità metamorfica, confermando l'interpretazione di un Ovidio che subordina le metamorfosi di Vertumno – dalle prime all'ultima – alla conquista amorosa di Pomona.

ipse timor decuit. Nec longius ille moratus
 in veram rediit speciem solitumque nitorem;
 at virgo, quamvis inopino territa visu,
 victa nitore dei posita vim passa querela est.²²⁸

Oltre a questo passo, altro termine di paragone viene visto in *Met.* 3, 308-309, quando Giove, manifestatosi a Semele in tutto il suo splendore, secondo le richieste della donna, ne provoca la morte (*corpus mortale tumultus / non tulit aetherios donisque iugalibus arsit*). Da simili analogie situazionali è facile tirare le conseguenze: l'immagine del sole vittorioso²²⁹ (*evicit*) preparerebbe la violenza in agguato, svelando le reali intenzioni di Vertumno, che, tutto sommato, non si distinguerebbe in modo significativo dai tanti altri brutali 'corteggiatori' del poema già visti all'opera prima di lui.

Questi parallelismi, espliciti e voluti, non vanno negati. Nonostante Vertumno sia innamorato di Pomona e disposto a consacrare a lei la sua esistenza, siamo pur sempre nel mondo delle *Metamorfosi*, e i 'galantuomini' non esistono.²³⁰ Ma questo non significa che le intenzioni finali di un amante esasperato – ricorrere alla violenza per avere almeno un soddisfacimento fisico alla propria passione – gettino ombra sull'episodio nel suo insieme. Il comportamento del dio è 'normale', segue lo schema previsto in questi casi:²³¹ è in Pomona che, come già si è anticipato nella sua presentazione quale 'ninfa *sui generis*', risiede la novità.

Tale novità è già intuibile in *vimque parat*, in cui è riduttivo scorgere solo la conferma dei propositi violenti di un Vertumno mentitore e malvagio. La *iunctura* si incontra, infatti, altre tre volte nel poema:

Ov. *Met.* 2, 574-576
 vidit et incaluit pelagi deus, utque precando
 tempora cum blandis absumpsit inania verbis,
 vim parat et sequitur.

²²⁸ Tra *vimque parat* e *vim passa [...] est* è stato individuato un voluto richiamo. Nel terrore di Leucotoe (*Met.* 4, 228, *pavet illa* e *Met.* 4, 232, *terrata visu*) Myers 2009 individua un'analogia con Pomona all'inizio del racconto (*vim metuens*). Fatto sta che, se Pomona non subisce una violenza, ciò accade perché ella non si dimostra affatto spaventata da Vertumno al momento decisivo.

²²⁹ Oltre al caso di Leucotoe o di Semele, si tratterebbe in generale di un'immagine che suggerisce prevaricazione e violenza (vd. Parry 1964, p. 277 e Frécaut 1972, p. 61).

²³⁰ Mi discosto in questo dal romanticismo esasperato con cui Johnson 1997 legge l'episodio, sostenendo che Vertumno sia l'unico dio realmente innamorato presentato nel poema. Se alcune delle sue argomentazioni sono state condivise, il fatto che poi la studiosa taccia del tutto su *vim parat* mi sembra indizio sufficiente a provare l'unilateralità della sua argomentazione.

²³¹ Per la 'normale' violenza nel mondo delle *Metamorfosi*, si rimanda a Parry 1964 e Richlin 1992, pp. 158-179.

Ov. *Met.* 5, 287-288
 claudit sua tecta Pyreneus
 vimque parat, quam nos sumptis effugimus alis.

Ov. *Met.* 11, 238-240
 Illic te Peleus, ut somno vincta iacebas,
 occupat, et quoniam precibus temptata repugnas,
 vim parat innectens ambobus colla lacertis;

Nel primo caso abbiamo un riassunto efficace del classico schema-tipo ‘Apollo e Dafne’: di Coronide si è invaghito Poseidone, che prova a convincere la fanciulla, e, constatato il proprio fallimento, si accinge alla violenza e la insegue. Ella riuscirà a salvarsi solo perché viene trasformata in cornacchia da Atena. Nel secondo caso, Pireneo si appresta a far violenza alle Muse, ma non ci riesce perché queste si danno alla fuga librandosi in volo; nel terzo, Teti potrà sfuggire a Peleo trasformandosi in mille creature diverse. Come si può notare, al contrario di *vim tulit*, che si ritrova ad indicare una violenza riuscita,²³² *vim parat* già denota un piano di cui qualcosa ha impedito la realizzazione:²³³ la fuga riuscita della preda, fuga che, normalmente, si conclude invece con la vittoria dell’inseguitore e lo stupro.

In questo caso, però, ci troviamo di fronte ad un caso eccezionale, spiazzante: Vertumno si prepara, sì, a prendere con la forza Pomona, ma *vi non est opus*, perché la ninfa, vistolo finalmente nel suo vero aspetto, si innamora subitaneamente del dio: *mutua vulnera sensit*. Che l’*aprosdoketon* sia pienamente riuscito, lo conferma la spaccatura che questo ultimo verso ha provocato nella critica: c’è chi, giustamente, vi riconosce un inatteso lieto fine,²³⁴ e chi, invece, si ostina a poggiarsi sull’inganno perpetrato da Vertumno e sulla valenza negativa dell’immagine del Sole splendente per negare che di lieto fine si tratti.²³⁵ Per provare una tale

²³² Vd., ad es., *Met.* 3, 342-344: *caerula Liriope, quam quondam flumine curvo / implicuit clausaeque suis Cephisos in undis / vim tulit*.

²³³ Unica eccezione è costituita dal caso di Mercurio e Lara in *Fast.* 2, 613-614, in cui la *iunctura* indica una violenza premeditata e poi effettivamente subita: *vim parat hic, voltu pro verbis illa precatur, / et frustra muto nititur ore loqui*.

²³⁴ Vd. Fränkel 1945, pp. 106-107, Wilkinson 1955, p. 222, Littlefield 1965, p. 67, Otis 1970, p. 295, Davis 1983, Glenn 1986, pp. 190-191, Lieberg 1997, p. 290, Johnson 1997, Jones 2001, pp. 373ss., Casanova-Robin 2011, pp. 7ss. Non si sbilancia Hardie 2015, p. 465, che presenta un prospetto equilibrato delle posizioni avanzate a riguardo. Tuttavia, affermando che “la sequenza di violenze sessuali che era cominciata con Apollo e Dafne trova la sua fine”, pare propendere per un finale positivo.

²³⁵ È questa la linea interpretativa di Gentilcore 1995, che ritiene che l’esito fallimentare del discorso di Vertumno, in cui il modello di seduzione elegiaco viene ridicolizzato nell’*exemplum* di Ifi e infine presentato come perdente, vada di pari passo con l’affermazione della violenza quale unico mezzo vincente per ottenere ciò che si vuole. Avanza dubbi sul lieto fine della storia anche Myers 1994b, pp. 243-244, che abbandona

interpretazione, alcuni spingono fino all'eccesso la corrispondenza *poma*/Pomona, e l'insistenza con cui si sottolinea il rigore e l'ordine del giardino della dea, per affermare che per Vertumno ella sarebbe solo un oggetto da 'cogliere' e 'coltivare', ovvero domare sessualmente.²³⁶ Recentemente, c'è stato addirittura chi si è spinto a leggere l'intero episodio sulla scorta della similitudine dell'innesto,²³⁷ che si è incontrata ai vv. 630-631: l'innesto, si sostiene, è un'operazione dolorosa per le piante che la subiscono, un *vulnus*, ed ecco spiegato come mai si dice che Pomona è ferita (*vulnera*).

A prescindere da tali ipotesi poco plausibili, è evidente che il finale è percorso da un lessico della cui valenza erotica positiva è impossibile dubitare. In primo luogo, *capta est*. Il verbo è detto frequentemente dell'innamoramento repentino. Tra tutti gli esempi che si potrebbero enumerare, basti citare il *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* di Prop. 1, 1, 1, ma, soprattutto, lo scambio di battute tra Circe e Pico nell'episodio che ci siamo appena lasciati alle spalle: la dea aveva implorato l'amato *per o, tua lumina [...] / quae mea ceperunt* (*Met.* 14, 372-373), e quello aveva risposto, sprezzante, che *altera captum / me tenet* (*Met.* 14, 378-379). Ciò significa, dunque, che Pomona è un'altra – insospettabile – vittima del *vidit et incaluit*; il suo innamoramento, che avviene per mezzo di uno sguardo (*inque figura [...] capta dei*), non può che richiamare, per contrasto, lo sguardo di Anassarete, quello sguardo inutile e concesso troppo tardi. Infine, per quanto riguarda il tanto discusso *mutua vulnera*, è superfluo precisare che la metafora della ferita è una delle più usate e abusate nella letteratura d'amore di tutti i tempi.²³⁸ Che Ovidio a volte parli di *mutua vulnera* in senso proprio²³⁹ non ne sminuisce il valore che ha nel nostro episodio: quello di simboleggiare la potenza di un sentimento d'amore finalmente corrisposto e reciproco, come Glauco aveva invano chiesto a Circe nell'implorare il suo aiuto: *nec medeare mihi sanesque haec vulnera mando, / (fine nihil opus est!): partem ferat illa caloris* (*Met.* 14, 23-24).

le sue riserve e si dichiara decisamente per il 'falso lieto fine' in Myers 2004-2005, pp. 95-96.

²³⁶ Vd. Gentilcore 1995, pp. 111-115. Anche Lindheim 1998 propone una 'lettura *genre*' dell'episodio, tutta basata sulla forza (e insieme sull'arbitrarietà, sulla convenzione) dei ruoli rivestiti dai due sessi nella società: Pomona oggetto passivo, Vertumno maschio dominante.

²³⁷ Vd. Hunt 2010.

²³⁸ Basti citare Verg. *Aen.* 4, 1-2: *at regina gravi iam dudum saucia cura / vulnus alit venis*. Per le altre occorrenze di *vulnus* in ambito amoroso, si rimanda a Pichon, p. 302.

²³⁹ Così sostiene Hunt 2010, p. 55, secondo la quale la *iunctura*, che non avrebbe occorrenze nella poesia elegiaca, si riscontra in Ovidio solo in relazione ad una morte fraticida: *Met.* 3, 123, (*Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres*), *Met.* 7, 141 (*terriginae pereunt per mutua vulnera fratres*) e *Trist.* 2, 1, 319 (*cur tacui Thebas et vulnera mutua fratrum?*). Secondo Hardie 2015, pp. 465-466, qui ci potrebbe essere un sottile riferimento al fratricidio che non viene narrato da Ovidio, quello di Romolo e Remo. Ciò pare davvero improbabile.

La risposta di Circe a Glauco si conosce già: inutile rincorrere chi fugge, inutile ricorrere a filtri, preghiere, minacce. Pomona si innamora di Vertumno al solo contatto visivo, come generalmente e naturalmente accade, e il dio si può rammaricare soltanto di non aver saputo prima che sarebbe bastato così poco. Da questo punto di vista, anche nella similitudine del Sole che vince le nubi si può vedere, a posteriori, non già un'immagine di prevaricazione e violenza, ma di semplice trionfo: così i cavalli del carro del Sole *obstantes scindunt nebulas* (*Met.* 2, 159) e la fronte di Proserpina, tornata lieta dopo aver ottenuto di poter passare sei mesi all'anno sulla Terra, si illumina *ut sol, qui tectus aquosis / nubibus ante fuit, victis e nubibus exit* (*Met.* 5, 570-571).

Oltre a ciò, è presumibile pensare che in questi versi si dia finalmente voce al punto di vista e alle impressioni di una Pomona fin qui rimasta passiva ascoltatrice: è a lei, già presa dalle fiamme dell'*eros*, che il giovane appare 'bello come il Sole'.²⁴⁰ Infine, sempre riagganciandosi all'episodio precedente, non è da dimenticare quanto si era lì argomentato riguardo alla presenza costante della metafora del Sole e della luce come simbolo degli amori sfavillanti di Circe: con questa improvvisa folgorazione, Pomona si allinea, a sorpresa, a figure capaci di innamorarsi repentinamente, ad un solo sguardo, come le discendenti dell'astro del giorno.

Vertumno aveva affermato che il sentimento provato per Pomona sarebbe stato il suo primo e ultimo amore: *tu primus et ultimus illi / ardor eris*. Tale sentenza si rivela esatta non solo per lui, ma per le intere *Metamorfosi*: *ultimus* è l'amore tra i due perché non vi saranno altri episodi di innamoramento nel poema; *primus* (*et unicus*) lo diventa per la sua eccezionalità. Questa è la prima volta in cui Ovidio, inventata una storia d'amore, la fa finire bene: la *può* far finire bene, perché nessun altro prima di lui l'aveva mai raccontata.

5. Fallimento dell'*ars amandi*? Per un ritorno alle origini dell'*eros* elegiaco

Si è più volte avuto modo di sottolineare come gli episodi che vedono protagonista Circe possano essere letti come una conferma di un diffuso *topos* elegiaco: quello dell'inefficacia di filtri e sortilegi in questioni di cuore. Con l'episodio di Pomona e Vertumno i termini della questione si spostano, o meglio, vengono ad essere ridefiniti in modo più ampio: qualsiasi tipo di inganno è inutile per conquistare l'amore di chi si desidera, sia che si tratti di magia, sia che si tratti di travestimenti o di abili tirate retoriche.²⁴¹ Vertumno, il dio capace delle più varie improvvisazioni e dei più diversi camuffamenti, conquista Pomona presentandosi con il suo

²⁴⁰ Il *nitor* come manifestazione di bellezza (sia maschile che femminile) è, del resto, frequente in Ovidio: per occorrenze, vd. Rosati in Barchiesi/Rosati 2007, p. 279 e Hardie 2015, p. 465.

²⁴¹ Si concentra su questo aspetto Brunelle 2002, che intravede il vero fallimento di Circe come amante nei *Remedia* non tanto nell'inefficacia dei suoi filtri, quanto delle sue parole.

vero aspetto: uno sguardo è sufficiente ad innescare ciò che non avevano potuto le più abili argomentazioni, le più velate minacce, i più saggi consigli.

Una simile constatazione rischia di demolire l'intero edificio su cui si era retta l'*Ars* ovidiana: se non si può imparare a farsi amare, che cosa resta degli insegnamenti del *praeceptor amoris*? Siamo di fronte qui – come qualcuno ha sostenuto –²⁴² al fallimento del 'metodo' illustrato nell'*Ars* e al conseguente decadimento del 'genere' elegiaco?

La questione è più complessa di quanto sembri, e va inserita all'interno di un processo di correzione e riformulazione del concetto ovidiano di *eros* elegiaco a partire già dai *Remedia*. Come è noto, c'è chi ha parlato di quest'opera come di un ribaltamento e di una confutazione dell'*Ars*, da leggersi in chiave più o meno ironica:²⁴³ tutto ciò che era consigliato nell'*Ars* (ivi compreso il paziente *paraclausithyron*) viene ad essere negato nei *Remedia*, e ciò ha creato non poche perplessità. Se, infatti, quelle dettate nell'*Ars* erano le regole vincenti per aver successo in amore, come mai nei *Remedia* diventano le malsane abitudini di un amante infelice?

Da più parti è stato osservato come i *Remedia* rappresentino non una palinodia, bensì una continuazione dell'*Ars*,²⁴⁴ e come il fraintendimento nasca dalla voluta ambiguità con cui Ovidio utilizza il termine *amor*: esso, infatti, indica sia le regole di seduzione che vengono insegnate nell'*Ars*, sia la passione amorosa che tale seduzione può suscitare nell'aspirante corteggiatore, intrappolandolo nella stessa rete che egli ha teso alla sua vittima. È da questo tipo di passione incontrollata e rovinosa che i *Remedia* vogliono curare. Il fine, dunque, non è quello di negare la validità del sistema di precetti insegnati nell'*Ars*, ma di venire incontro ad un inconveniente, ad un rischio a cui ci si espone seguendoli: il rischio di innamorarsi sul serio. Una simile eventualità, del resto, era già stata prevista dall'onnisciente *magister amoris*:

Ov. *Ars* 1, 611-618
 Est tibi agendus amans, imitandaque vulnera verbis;
 haec tibi quaeratur qualibet arte fides.
 Nec credi labor est: sibi quaeque videtur amanda;
 pessima sit, nulli non sua forma placet.
 Saepe tamen vere coepit simulator amare,

²⁴² Gentilcore 1995 e Myers 2004-2005.

²⁴³ Per un riassunto della questione, vd. Rosati 2007, pp. 150ss.

²⁴⁴ Vd. Volk 2002, pp. 168-171, Fulkerson 2004 e Rosati 2007. Questo concetto è stato recentemente ribadito da Rosati in *Tela retexta: la poesia ovidiana dell'esilio come ritrattazione?*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017: i *Remedia* sarebbero una "finta palinodia" dell'*Ars*. Si può dire, dunque, che anche i *Remedia* sfruttino quel principio di ripetizione con *variatio* del già detto e del già insegnato su cui si basa l'intera *Ars Amatoria* (vd., a questo proposito, Sharrock 1994).

saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit.
 Quo magis, o, faciles imitantibus este, puellae:
 fiet amor verus, qui modo falsus erat.

Considerata da questa prospettiva, è l'*Ars* che capovolge la concezione elegiaca dell'*eros*, non certo i *Remedia*, che, al contrario, si rivolgono finalmente ad un innamorato sincero, non ad un aspirante seduttore. Il destinatario dei *Remedia* desidera uscire dalla schiavitù del *servitium amoris*, 'uscire dall'elegia', ma ne è ancora sotto il giogo: è lui il vero amante, non quello dell'*Ars*. In sostanza, dunque, i *Remedia* sono più rispettosi del modello elegiaco tradizionale che non l'*Ars* stessa, e prendono 'sul serio' quell'amore che l'*Ars* aveva preso 'per gioco'.²⁴⁵

Ciò premesso, il dubbio iniziale rimane: seppure malauguratamente innamoratosi contro gli avvertimenti del maestro, anche il malriuscito seduttore dei *Remedia*, seguendo i precetti dell'*Ars*, avrebbe dovuto essere comunque un amante soddisfatto, e non ridursi mai alla disperazione. Se questo non accade è perché gli insegnamenti dell'*Ars*, come vogliono alcuni,²⁴⁶ si sono rivelati fallimentari. In verità, come è ben noto, la relazione elegiaca, anche quella 'di successo', si fonda sempre su una tensione che solo in parte, ed occasionalmente, potrà essere appagata.²⁴⁷ Nonostante nei versi introduttivi all'*Ars* Ovidio assicuri come obiettivo finale un amore lungo e duraturo,²⁴⁸ in pratica i suoi consigli si fermano alle prime fasi dopo la conquista, ed è normale che sia così: l'amante elegiaco dovrà essere pronto a rimanere in un limbo perenne, e potrà sostenere brillantemente la parte solo se prenderà l'intera relazione come una commedia, senza lasciarsi coinvolgere.²⁴⁹ Per chi non riesce a sopportare con leggerezza questo carico – per chi, in altre parole, si innamora davvero – esistono i *Remedia*. Ancora una volta, dunque, non è il *magister amoris* ad aver fallito: è l'alunno ad aver preso tutto troppo sul serio.

In questo senso 'il quarto libro' dell'*Ars* mostra una notevole consonanza con l'episodio di Ifi ed Anassarete, nel quale, come si è constatato, i *topoi* elegiaci

²⁴⁵ Anche se, ovviamente, in linea con Conte 1986, p. 19, il titolo stesso dell'opera è uno "schiaffo in faccia" all'ideologia elegiaca, che non prevede la possibilità di 'porre rimedio' all'amore.

²⁴⁶ Tarrant 1995b.

²⁴⁷ Vd. La Penna 1977, Labate 1984 e 2012b, Conte 1986 (ma l'elenco potrebbe essere molto più lungo).

²⁴⁸ Tre sono gli stadi dell'insegnamento ovidiano, che così il maestro annuncia in *Ars* 1, 35-38: *principio, quod amare velis, reperire labora, / qui nova nunc primum miles in arma venis. / Proximus huic labor est placitam exorare puellam: / tertius, ut longo tempore duret amor.*

²⁴⁹ Vd. Labate 2012b, pp. 6-7, in cui si sottolinea come Ovidio teorizzi la regola del successo nella relazione elegiaca: l'amante non soffrirà solo se accetterà il *servitium amoris* – e la conseguente disparità che esso produce tra i due *partner* – come un dato di fatto normale e costitutivo del suo rapporto amoroso.

escono dalla finzione per divenire realtà. Ifi, che non sostiene i travagli d'amore e si uccide, rientra precisamente in quei casi-limite per i quali Ovidio si sente chiamato ad intervenire nei *Remedia*,²⁵⁰ giustificandosi di fronte ad un Cupido peccato:

Ov. *Rem.* 11-22
 Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,
 nec nova praeteritum Musa retexit opus.
 Siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardens
 gaudeat, et vento naviget ille suo.
 At siquis male fert indignae regna puellae,
 ne pereat, nostrae sentiat artis opem.
 Cur aliquis laqueo collum nodatus amator
 a trabe sublimi triste pependit onus?
 Cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro?
 Invidiam caedis, pacis amator, habes.
 Qui, nisi desierit, misero periturus amore est,
 desinat; et nulli funeris auctor eris.

Come si vede, il poeta non sta rinnegando i principi su cui si regge l'universo elegiaco, né tantomeno sta rimproverando Cupido perché non concede degli amori felici ai poveri amanti. No: essi continuano pure a prestare il *servitium amoris* di fronte alla porta di una *domina* capricciosa. Semplicemente, ne siano risparmiati coloro i quali non hanno la tempra di sopportare una simile militanza, come Ifi:

Ov. *Rem.* 31-38
 Effice nocturna frangatur ianua rixa,
 et tegat ornatas multa corona fores:
 fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae,
 verbaque dent cauto qualibet arte viro:
 et modo blanditias rigido, modo iurgia posti
 dicat et exclusus flebile cantet amans.
 His lacrimis contentus eris sine crimine mortis;
 non tua fax avidos digna subire rogos.

Eppure, è proprio Ifi che Vertumno sceglie per il suo discorso a Pomona: per impressionare l'amata, egli si serve non di un amante fittizio, ma di un amante vero. Ciononostante, il suo discorso si rivela incapace di persuadere Pomona, che si innamora di lui con uno sguardo. Ritorniamo alla domanda iniziale: se decade la validità dei precetti insegnati nell'*Ars*, decade anche l'ideale dell'*eros* elegiaco?

²⁵⁰ Tramite il confronto tra i passi Frings 2005, p. 174 arriva a stabilire, come abbiamo già accennato, che Ifi doveva rappresentare l'anti-discepolo dei *Remedia*: quello che, non seguendone i precetti, arriva a darsi la morte, per evitare la quale Ovidio si era accinto a scrivere i *Remedia* stessi.

Dopo l'*excursus* appena condotto, però, ora è possibile proporre una risposta: sì, se per tale ideale si intende la serie di raffinate armi di seduzione presentate nell'*Ars*; no, se si riconosce in Ovidio, già a partire dai *Remedia* e poi in modo sempre più massiccio nelle *Metamorfosi*, una considerazione diversa dell'amore elegiaco, più vicina alla sua accezione originale:²⁵¹ non più brillante messa in scena come nell'*Ars*, ma sentimento distruttivo, autentico, che non si accontenta più di mezze misure, a cui basta uno sguardo per essere assoluto.

Della centralità del motivo dello sguardo nel nostro episodio si è avuto più volte modo di parlare. Se la passione si scatena da una sorta di folgorazione visiva, è proprio questa che manca nell'*Ars*. Per sedurre una donna, raccomanda il *magister amoris*, in primo luogo bisogna trovarla (*Ars* 1, 35, *principio, quod amare velis, reperire labora*); in secondo luogo, sarà necessario sollecitare l'incontro 'fatale', dal momento che la fortunata non capiterà a caso, ma andrà "cercata con gli occhi":

Ov. *Ars* 1, 41-44
 Dum licet, et loris passim potes ire solutis,
 elige cui dicas "tu mihi sola places".
 Haec tibi non tenues veniet delapsa per auras:
 quaerenda est oculis apta puella tuis.

Quando mai si sceglie chi amare? Quando mai si decide chi sia più meritevole di tale sentimento? Ovidio sta deliberatamente rovesciando il motivo dell'amore a prima vista, atto fondante di ogni rapimento elegiaco:

Prop. 1, 1, 1-4
 Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
 contactum nullis ante cupidinibus.
 Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
 et caput impositis pressit Amor pedibus

Tra *suis cepit ocellis* e *quaerenda est oculis tuis* c'è una bella differenza, che segna lo scarto tra *eros* come passione totalizzante e *eros* come galante *divertissement*.²⁵²

²⁵¹ Non così secondo Fulkerson 2004, pp. 222-223, secondo la quale i *Remedia* non costituiscono una palinodia dell'*Ars* proprio perché alla fin fine, in *Rem.* 487-488, Ovidio consiglia al suo lettore di dimenticare le pene d'amore andandosi a cercare un'altra donna: *Quaeris, ubi invenias? Artes tu perlege nostras: / plena puellarum iam tibi navis erit*. Perché nasca un nuovo amore, però, è necessario andarsi a rileggere l'*Ars*: così il cerchio si chiude con il ritorno dai *Remedia* all'*Ars* e l'impossibilità di uscire dall'elegia.

²⁵² Vd. Labate 1984 e Conte 1986, che sottolinea come l'ideologia sia andata incontro, con Ovidio, ad un radicale mutamento, "dall'ideologia della sincerità a quella della finzione" (p. 32).

Non è difficile capire a quale delle due categorie appartengano i rovinosi amori presentati nelle *Metamorfosi*, a partire da quello di Apollo e Dafne. Da ciò risulta evidente che ogni tentativo degli amanti del poema di servirsi degli strumenti consigliati nell'*Ars* non potrà che risultare goffo e destinato al fallimento: tra tutti, proprio il discorso di persuasione e di corteggiamento,²⁵³ che pure veniva incoraggiato (e soprattutto per le 'vie oblique' usate da Vertumno) dal *praeceptor amoris*:

Ov. *Ars* 1, 459-464
 Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
 non tantum trepidos ut tueare reos;
 quam populus iudexque gravis lectusque senatus,
 tam dabit eloquio victa puella manus.
 Sed lateant vires, nec sis in fronte disertus;
 effugiant voces verba molesta tuae.

Utilizzati nei giusti contesti, ovvero negli ambienti della Roma primo-imperiale, tali tentativi potevano anche arridere al seduttore, come accade a Ovidio stesso in *Am.* 3, 2, in cui, dopo aver rivolto a una donna incontrata al circo un lunghissimo discorso di corteggiamento, quella così cede alle profferte di lui: *risit, et argutis quiddam promisit ocellis* (*Am.* 3, 2, 83). È stato ipotizzato che anche questo passo mostrerebbe le debolezze dell'arte retorica,²⁵⁴ perché molto probabilmente la fanciulla si sarebbe lasciata convincere ben prima e senza tanti giri di parole. In questo caso, però, il *risit* indica chiaramente che la bella sconosciuta è divertita dal discorso ovidiano, dal suo tono spassosamente declamatorio e drammatico, sproporzionato rispetto alla situazione, e proprio da questo si è lasciata conquistare: non è affatto detto che senza avrebbe ceduto alle *avances* del poeta. Si trattava, in sintesi, di una donna di mondo, che poteva apprezzare la tirata retorica del suo spasimante e premiarlo proprio per la sua arguzia, per la sua sagace presa in giro. È il contesto urbano e galante, insomma, che fa della retorica un'arma vincente, del tutto fuori luogo quando ci si sposta nel tempo del mito: Pomona non poteva certo ridere al discorso di Vertumno, e, secondo l'usuale *cliché* delle *Metamorfosi*, non poteva esserne conquistata e sedotta. Le armi dell'*Ars* sono inefficaci appena si entra nel mondo della passione vera, che non può essere suscitata se non spontaneamente, e spesso solo perché si viene colpiti dall'avvenenza dell'altro.

Non è dunque corretto parlare di 'fallimento della retorica' o di 'fallimento dell'*Ars*' all'interno del mondo delle *Metamorfosi*, perché nelle due opere ci si muove su orizzonti totalmente diversi e non paragonabili: quello mitico e quello

²⁵³ Su questo fallimento insiste Tarrant 1995b, pp. 64ss. Sul suo valore positivo nel corteggiamento, invece, vd. Labate 1984, pp. 87-88.

²⁵⁴ Vd. Tarrant 1995b, pp. 66-67. Si anticipa fin da ora che il problema della debolezza della retorica non riguarda solo i discorsi d'amore (vd. Barchiesi 1997 e 2001, p. 184 e Gaulty 2009, pp. 62-79). Sulla questione si tornerà approfonditamente nell'episodio di Ippolito ed Egeria.

della Roma augustea, quello dell'amore totalizzante e quello di un gioco di seduzione raffinato. È vero anche, però, che i poeti elegiaci, solo apparentemente soddisfatti delle frivolezze e delle libertà di costumi offerte dalla capitale, proprio nel mondo del mito (Properzio) o della campagna (Tibullo) si erano rifugiati per ritrovarvi quella costanza di valori ed affetti che la città contemporanea sembrava aver smarrito:²⁵⁵ almeno lì essi sognavano un rapporto stabile e costante, fedele e leale, che non potesse essere messo in crisi dai capricci e dalle leggerezze di una *domina* che finiva per essere vagheggiata con le caratteristiche della tradizionale ed aborrita *coniunx*.

Su questa intrinseca contraddizione dell'elegia, che affonda le sue radici già nel rapporto tra Lesbia e Catullo, moltissimo è stato scritto.²⁵⁶ A ragione è stato anche sostenuto che il primo a risolvere il problema fu proprio Ovidio, che aderì entusiasticamente alle piacevolezze della vita cittadina e fece del mondo elegiaco un universo pago di se stesso e della propria costitutiva infelicità, della propria vitale insoddisfazione.²⁵⁷ Tuttavia, come si è appena osservato, questo era potuto succedere proprio rinunciando ad una componente altrettanto essenziale dell'elegia, ovvero quella che vedeva nell'amore totalizzante il fondamento della poesia stessa. Ed è solo raccontando il mito, prima nelle *Heroides* e poi nelle *Metamorfosi*, che Ovidio è costretto ad affrontare il mistero, fin qui deliberatamente ignorato, della passione amorosa. Riletto in chiave moderna, 'elegiaca', il mito lo pone di fronte a quel dramma dell'amore non corrisposto che nel mondo dell'*Ars* Ovidio aveva sempre affrontato con distaccata ironia, come un gioco necessario nell'alternanza delle parti da recitare nella commedia della seduzione.

La commedia diventa tragedia, e – per chi si pone come ultimo anello di una tradizione letteraria – una tragedia già scritta. La libertà concessa al poeta poteva essere, al massimo, – lo si è visto con Polifemo e Circe – quella di inserirsi negli interstizi lasciati liberi dal mito, immaginare esiti diversi, ipotizzare sorti alternative. Ma, infine, la necessità di concludere la storia come tutti sapevano che si sarebbe dovuta concludere costringeva il poeta all'inevitabilità di un finale senza sorprese. Quell'ideale vagheggiato dai poeti elegiaci – poter godere dell'amore corrisposto della propria donna, e per sempre, senza incidenti o separazioni traumatiche – diventa allora importante anche per Ovidio: non più per il suo valore intrinseco, ma in quanto simbolo di una libertà poetica che non si limitasse più a

²⁵⁵ A riguardo esiste una bibliografia immensa. Si cita solo un passaggio di Conte 1986, p. 17, che riassume bene il concetto della fuga elegiaca dalla realtà in mondi alternativi: "Ma allora – si chiede il poeta dubitando dell'operazione che ha tentato – 'solo nella purezza del mito o nell'ideale semplicità della campagna o nell'età non ancora adulta del mondo, era possibile quello che io vo cercando'".

²⁵⁶ Vd., tra i tanti che si potrebbero menzionare, Labate 1975, pp. 116-117, 1984, p. 30 e 2012b, p. 7, La Penna 1977, pp. 167-175, Conte 1986, pp. 14-18.

²⁵⁷ Per una trattazione esaustiva dell'argomento, vd. Labate 1984, pp. 13-120.

ricamare tele tessute da altri, ma potesse creare dal nulla. Inventare una nuova mitologia: dove era possibile questo, se non nell'Italia primitiva e pre-romana?

Ecco, dunque, che Ovidio si trova ad ereditare l'utopia mitica di Properzio e quella rurale di Tibullo, ma per altre ragioni: solo il mito italico poteva mostrare l'indipendenza, la piena maturità raggiunta dal poeta, e si doveva trattare di un mito in cui il sogno elegiaco – frustrato di necessità nei miti greci – trovasse finalmente il suo compimento.

L'occasione giunge ad Ovidio con la storia di Pomona e Vertumno.

6. La 'fine' dell'elegia tra esiti tragici e esiti comici: l'influenza del teatro

Nel suo classico studio sul *paraclausithyron* nella poesia greco-latina, Frank Copley individua due luoghi privilegiati di sviluppo del tema: il teatro e la lirica.²⁵⁸ Se in ambito teatrale il lamento davanti alla porta chiusa veniva inserito in una scena che comprendeva anche l'arrivo dell'amante e l'esito della sua invocazione all'amata, in ambito lirico il canto viene di solito decontestualizzato e si lascia incerto il prosieguo della storia: che la fanciulla apra o no la porta non sembra interessare, e che, anzi, non la aprirà affatto appare certo. Ma nel teatro ciò non era per nulla scontato, come si può dedurre dal *Curculio* di Plauto, che contiene l'unico *paraclausithyron* del teatro romano²⁵⁹ giunto fino a noi:

Plaut. *Curc.* 147-155

Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,
 vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro,
 gerite amanti mihi morem, amoenissumi,
 fite causa mea ludii barbari,
 sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
 quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.
 Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi
 nec mea gratia commovent se ocius.
 Respicio, nihili meam vos gratiam facere.

Subito dopo Fedromo sente il rumore della porta che si apre: è Planesio che esce (*Curc.* 156-157, *sentio sonitum / Tandem edepol mihi morigeri pessuli fiunt*).

Come si può facilmente constatare, dunque, la tradizione letteraria conosceva anche un *paraclausithyron* 'dal lieto fine'. È altrettanto chiaro, però, che questo poteva avvenire solo nella commedia, dove la coppia di amanti, separata dalle più alterne vicissitudini, sarebbe riuscita alla fine a superare tutti gli impedimenti e a

²⁵⁸ Vd. Copley 1956, pp. 7ss.

²⁵⁹ Un esempio teatrale greco di *paraclausithyron* 'positivo', in cui la fanciulla invita ripetutamente l'amante ad entrare, si trova in Aristoph. *Eccl.* 938-975 (vd. Copley 1956, pp. 7-8).

coronare il suo sogno d'amore. Da questo punto di vista, la porta chiusa (ma destinata ad aprirsi) sembra simboleggiare lo svolgimento della commedia stessa: ostacoli di vario genere si frappongono tra il protagonista e la sua donna, ma egli non dubita mai che questa ricambi il suo sentimento, e alla fine del dramma il loro *mutuus amor* potrà avere pieno corso. Non così nell'elegia, dove la porta rimane chiusa come il cuore della fanciulla;²⁶⁰ non così nella tragedia, dove un amore non corrisposto, come accade nell'*exemplum* di Ifi, conduce addirittura al suicidio. Se nella commedia l'amore trionfa, nell'elegia esso vive di instabilità e nella tragedia porta alla morte: può sembrare una constatazione banale, ma utile per capire la posizione 'transgenerica' in cui si colloca l'episodio di Pomona e Vertumno.

Si è detto che alcuni²⁶¹ hanno visto nella storia di Ifi lo svuotamento e la presa in giro del genere elegiaco, senza riconoscere, invece, che l'apparente ironia nasce dall'estrema serietà con cui i *topoi* del *paraclausithyron*, presi alla lettera, vengono ad essere realizzati. Solo i personaggi del mito si uccidono per amore, e così fa Ifi, che passa dalle minacce ai fatti: la sua figura acquista una statura tragica, che la fa uscire dal mondo dell'elegia,²⁶² sì, ma portandone a compimento le premesse, non ridicolizzandolo. Un certo alone tragico (serio od ironico che dir si voglia), dunque, avvolge la vicenda cipriota, e non è difficile rendersene conto. Non si può affermare lo stesso per quanto riguarda la presenza della commedia (o più in generale di una rappresentazione teatrale di tipo comico, leggero) nella storia di Pomona e Vertumno, una presenza che fino ad ora è passata inosservata,²⁶³ e che marca in modo ancora più netto il contrasto con il mito di Ifi.

Innanzitutto, converrebbe riflettere meglio sull'ambientazione dell'episodio. Siamo in un giardino, un giardino ben curato, fiorente, popolato di rustici abitatori come Pan e Sileni, che ai lettori romani poteva richiamare l'amenità del paesaggio che faceva da scenario a mimi e altre piccole *pièces* comiche che avevano luogo in occasione delle feste popolari di campagna.²⁶⁴ In secondo luogo, questo giardino

²⁶⁰ Vd. Schwindt 2005, p. 5, in cui lo studioso mostra come la porta sbarrata sia un feticcio che simboleggia il desiderio impossibile dell'amante di raggiungere l'interno della casa.

²⁶¹ Vd. *supra* riguardo alle posizioni già commentate di Otis 1970, Galinsky 1975 e Gentilcore 1995.

²⁶² Ifi passa quel discrimine fondamentale che trasforma la stinta metafora elegiaca del 'morir d'amore' nell'*amor mortis* tragico (per una puntuale differenziazione dei due motivi, vd. Barchiesi 1987, p. 89).

²⁶³ Qualche accenno solo in Fantham 1993, pp. 31ss.

²⁶⁴ In occasione dei *Floralia*, ad es., venivano messi in scena alcuni *ludi scaenici*, scenette comiche che non è difficile ipotizzare abbiano ispirato all'autore l'incontro tra Vertumno e Pomona. A un lettore romano colto potevano venire in mente anche i drammi satireschi. Così, infatti, descrive la scenografia Vitruvio, 5, 6, 9: *satyricae* [scil. *scenae*] *vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati*. Per il collegamento tra giardini e teatri si rimanda a Grimal 1990, pp. 242-243.

è recintato, è un luogo isolato, uno spazio altro nel quale Vertumno fa il suo ingresso come se entrasse in scena. Non a caso, poi, egli – il dio dei travestimenti e delle finzioni – si presenta a Pomona nelle vesti di *anus*, ovvero con una delle maschere più frequenti della commedia latina. Non si serve del suo aspetto fittizio come semplice mezzo per avvicinare Pomona, ma entra nella parte con un gusto spassoso per il ruolo da interpretare: si poggia su un bastone, si siede tutto ingobbito per terra e più volte, durante il discorso, si fa scappare allusioni sulla sua vera identità, per creare un dialogo complice con il pubblico. Vertumno, in sostanza, fa teatro. Sarebbe comodo, a questo punto, poter accettare senza riserve l'interpretazione di quanti lo vedono solo travestito e non trasformato in *anus*.²⁶⁵ Purtroppo il testo rimane ambiguo a riguardo, ma ciò – come già affermato in precedenza – non inficia una generale considerazione di Vertumno quale dio carnevalesco, che si diverte a giocare con le più varie identità: basti rammentare le sculture di Lemoyne e Delvaux, che colgono Vertumno nell'atto di togliersi la maschera.

Nel commento di Donato a Terenzio, come si è avuto modo di osservare, si trova la spiegazione delle competenze di Vertumno come colui che è capace di *bene/male vertere* ogni situazione. Una tale menzione in un contesto teatrale non passa inosservata: non è forse sulla scena che il rivolgimento inaspettato delle umane vicende assume un ruolo fondamentale, fino a diventare una costante immancabile della trama? E non è la direzione di questo rivolgimento che segna la distinzione tra tragedia (in cui *res male vertunt*) e commedia (in cui *res bene vertunt*)? Così, nella storia di Ifi, il giovane realizza 'a sorpresa' i suoi propositi di morte e la fortunata Anassarete lo segue in questo tragico destino; nel racconto di Vertumno, invece, il cuore di Pomona si apre inaspettatamente, come inaspettatamente si apre la porta di Planesio nel *Curculio*. In contrasto con quello di Ifi, il rustico *paraclausithyron* del dio etrusco si rivela di successo, ponendosi in continuità con la tradizione 'positiva' del motivo testimoniataci da Plauto.

Se Vertumno, dunque, è la divinità più adatta per simboleggiare e presiedere i meccanismi su cui si regge il teatro; se si ammette, poi, che nell'impostazione dell'episodio ovidiano è riconoscibile un richiamo abbastanza esplicito al mondo teatrale, l'*aprosdoketon* finale perde una buona parte della sua carica innovativa, inserendosi nella tradizione dell'*happy ending* della commedia. Rifacendosi a tale tradizione, dunque, Ovidio dissemina indizi che permettono di prevedere il lieto fine della storia, avvicinando il lettore ad una realtà finora estranea al poema: quella di una coppia legata da un mutuo amore e intenzionata a regolarizzare la propria unione in un matrimonio; una coppia sulla cui felicità cala il sipario, perché un'esistenza tranquilla e paga del reciproco volersi bene non fa storia.

In conclusione, come nel racconto di Ifi ed Anassarete, anche in quello di Pomona e Vertumno abbiamo un superamento del *servitium amoris*, che, pur esplicandosi nella direzione opposta a quella del mito cipriota, nasce dalla medesima

²⁶⁵ Vd. *supra*, riguardo alla tesi di Johnson 1997 e Bettini 2010.

insofferenza per la precarietà su cui si fonda l'amore elegiaco. Ifi arriva a suicidarsi perché *non tulit impatiens*: il giovane – proprio come i casi estremi a cui si riferisce Ovidio all'inizio dei *Remedia* – non riesce più a sopportare la militanza a cui lo costringe la durezza della sua *domina*, non regge più il peso di un amore unilaterale. Ciò lo porta a preferire un esito tragico ad un continuo limbo: meglio la morte che l'incertezza perenne, meglio essere guardato da morto che non essere guardato mai. Per quanto concerne Vertumno, invece, lo squilibrio di un amore non corrisposto si risolve con l'innamoramento di Pomona, che realizza il 'miracolo' di una passione reciproca.

Se qui 'l'uscita dall'elegia' viene attuata mediante uno sconfinamento nel comico e non nel tragico, sempre di sconfinamento, però, si tratta. Da ciò sarebbe normale parlare di una sconfitta del genere elegiaco stesso: questa volta, non intendendo per tale genere l'insieme di precetti insegnati da Ovidio nell'*Ars*, ma il modello fondante della relazione 'squilibrata' tra amante e amata. È indubbio, infatti, che sia la storia di Ifi che quella di Vertumno varchino i limiti della relazione elegiaca, come se Ovidio fosse in preda di quella che si potrebbe definire 'l'ansia di una soluzione'. Non si può negare, tuttavia, che entrambi gli esiti, sia quello tragico di Ifi che quello 'comico' di Vertumno, prendendo alla lettera gli incubi o i sogni del poeta elegiaco, li inverano, permettono loro di farli uscire dal piano della fantasia e dell'illusione. In questo senso, 'la fine dell'elegia' costituisce anche l'attuazione più autentica delle sue speranze e delle sue ambizioni.

7. Il sogno di Ifi

Si è detto che il contatto visivo è il veicolo più comune dello scatenarsi della passione amorosa. Non è una novità, inoltre, che esso possa essere accostato alla morte, sia per lo sconvolgimento fisico che arreca sia perché porta alla rovina di chi si innamora. Tra i molti esempi che si potrebbero citare, basti quello di Medea, che così dice a Giasone nelle *Heroides*:

Ov. *Her.* 12, 31-36
 Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;
 illa fuit mentis prima ruina meae.
 Et vidi et perii; nec notis ignibus arsi,
 ardet ut ad magnos pinea taeda deos.
 Et formosus eras, et me mea fata trahebant;
 abstulerant oculi lumina nostra tui.

Con la breve formula *et vidi et perii* Ovidio riassume efficacemente l'istantaneità e la forza della passione amorosa di Medea, e ne annuncia contemporaneamente il destino. La sola vista dell'eroe è sufficiente a scrivere la storia della protagonista, a condannarla alla sua successiva rovina: gli occhi di Giasone incatenano quelli della fanciulla e la ammaliano per sempre. Per quanto riguarda specificamente lo

sconvolgimento emotivo arrecato dall'innamoramento, l'analogia con la morte si spiega perché il contatto visivo si accompagna ad un malessere fisico intenso, ad un totale obnubilamento dei sensi. Il sangue che si gela nelle vene, il pallore e l'incapacità di muoversi non costituiscono solo i segnali di una morte imminente: essi mostrano anche delle affinità con i sintomi di una fenomenologia d'amore che risale almeno alla lirica arcaica. Basti pensare al *nam simul te, / Lesbica, aspexi [...] gemina teguntur / lumina nocte* di Catull. 51, 6-12, a sua volta celebre adattamento del fr. 31 di Saffo che, dopo aver descritto il proprio sconvolgimento fisico alla vista dell'amata, così conclude: *τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης φαίνομ' ἔμ' αὖται* ("e mi sembra che poco mi manchi dall'essere morta"). Non sono mancati gli studiosi che hanno visto in questa perdita di controllo del proprio corpo la descrizione di un attacco di panico.²⁶⁶

Perché si è voluto riprendere qui un argomento tanto noto? Per rispondere a questa domanda, è necessario ritornare al mito di Ifi e Anassarete. Si è visto che la metamorfosi in pietra interviene nel momento in cui la giovane guarda per la prima volta il cadavere del suo amante disprezzato e che la descrizione della trasformazione in atto rimanda tanto all'ambito semantico del terrore che a quello della morte. Ma se lo sconvolgimento fisico arrecato dal contatto visivo è tale da provocare paura e da scatenare sensazioni simili a quelli del sopraggiungere della morte; se tale contatto visivo, inoltre, ad un piano simbolico, conduce alla rovina dell'innamorato stesso, alla sua 'morte', allora si può dire che il caso di Anassarete rappresenti la concretizzazione di un ulteriore *topos* elegiaco: questa volta, ad essere preso alla lettera, ad 'uscir di metafora', è il motivo del *et vidi et perii*.²⁶⁷

²⁶⁶ Vd. Ferrari 2001.

²⁶⁷ A questo proposito, vale la pena ricordare brevemente che la formulazione ovidiana riprende l'*ut vidi, ut perii* di Verg. *Ecl.* 8, 41, che, a sua volta, è resa latina di Theocr. 2, 82 (*χώς ἴδον, ὡς ἐμάνην*). Occupandosi del passo virgiliano, Timpanaro 1978 ha dimostrato come i due *ut* debbano essere intesi in correlazione tra loro, in modo da rendere la simultaneità tra l'atto del vedere e quello dell'innamorarsi: "non appena ti vidi, fui perduto" (lett: "come ti vidi, così fui perduto"). Tale interpretazione, di fatto quasi sempre seguita nelle traduzioni del passo, era fino ad allora stata smentita dai commentatori, che, sulla scorta di Servio, ritenevano che il secondo *ut* avesse valore esclamativo, poiché non è attestata nella lingua latina una correlazione *ut... ut* con il valore di *ut... ita*. Servendosi anche del parallelismo con l'*et vidi et perii* di Ovidio, Timpanaro mostrò come l'uso correlativo di *ut... ut* sia stato un grecismo un po' azzardato di Virgilio, che Ovidio sentì la necessità di regolarizzare (pp. 277ss.): egli volge l'espressione in una forma che non violi le norme della sintassi latina, ma, nel fare ciò, dà prova di aver capito perfettamente il senso degli *ut* virgiliani. A riprova di ciò, si potrebbe ora aggiungere anche il nostro episodio, in cui il motivo teocriteo e virgiliano esce fuori di metafora per diventare realtà: non appena Anassarete guardò Ifi (*vixque bene prospexerat*), fu rovinata (*deriguere oculi, calidusque ex corpore sanguis / inducto*

Con ciò ovviamente non si vuole affatto affermare che Anassarete, vedendo il cadavere di Ifi, se ne innamori: la sua rimane una reazione di terrore che viene a coincidere con la descrizione della pietrificazione stessa. Piuttosto, il tutto fa parte della vendetta divina, che agisce secondo un diabolico contrappasso dantesco, e che non si limita all'inverarsi della metafora 'cuore di pietra', ma va ben oltre: la fanciulla è destinata a morire non appena vedrà l'amato, e la sua non sarà una morte metaforica, ma reale. A tanto non era arrivato nemmeno Ifi: egli aveva desiderato, sì, che la giovane almeno da morto lo guardasse, ma, anzi, ne aveva prefigurato la gioia allo scorgere il proprio feretro (v. 728, *corpore ut exanimi crudelia lumina pascas*). In realtà, si è già notato che egli stava parlando con amara ironia, e che non si augurava di certo che Anassarete provasse diletto nel guardare il suo corpo. Ma se Ifi non desiderava nemmeno la terribile punizione che sarebbe stata impartita alla giovane dagli dèi, che cosa si aspettava davvero dall'amata con la sua morte? Il testo non lo dice, ma un raffronto con l'idillio dello Pseudo-Teocrito può essere utile:

Ps. Theocr. 23, 35-48

ἀλλὰ τὸ, παῖ, καὶ τοῦτο πανύστατον ἀδύ τι ῥέξον·
 ὀππότεν ἐξενθῶν ἀρταμένον ἐν προθύροισι
 τοῖσι τεοῖσιν ἴδης τὸν τλάμονα, μὴ με παρένθης,
 στᾶθι δὲ καὶ βραχὺ κλαῦσον, ἐπισπείσας δὲ τὸ δάκρυ
 λῦσον τᾶς σχοίνω με καὶ ἀμφίθεες ἐκ ῥεθέων σῶν
 εἴματα καὶ κρύψον με, τὸ δ' αὖ πύματόν με φιλάσον·
 κᾶν νεκρῷ χάρισαι τεὰ χεῖλεα. μὴ με φοβαθῆς·
 οὐ δύναμαι σίνεσθαι· ἀπαλλάξεις με φιλάσας.
 χῶμα δέ μοι κοίλανον ὃ μεν κρύψει τὸν ἔρωτα,
 κῆν ἀπίης, τόδε μοι τρίς ἐπάνυσον· “ὦ φίλε, κεῖσαι.”
 ἦν δὲ θέλης, καὶ τοῦτο· “καλὸς δέ μοι ὄλεθ' ἐταῖρος.”
 ἦν δὲ θέλης, καὶ τοῦτο· “καλὸς δέ μοι ὄλεθ' ἐταῖρος.”
 γράψον καὶ τόδε γράμμα τὸ σοῖς τοίχοισι χαράσσω·
 “τοῦτον ἔρωτος ἔκτεινεν· ὀδοιπόρε, μὴ παραδεύσης,
 ἀλλὰ στὰς τόδε λέξον· ἀπηνέα εἶχεν ἐταῖρον.”

Ma tu, ragazzo, fammi quest'ultima grazia: quando, uscendo di casa, vedrai me infelice appeso nell'atrio, non passare oltre, ma fermati e versa per me qualche lacrima; e dopo il tributo di pianto, dal laccio discioglimi, avvolgi il mio corpo di vesti tolte da te, e ricoprimi; un bacio dammi alla fine, a me pur morto le tue labbra concedi. Non avere paura: non posso farti del male; da me sarai libero con un bacio. Una tomba scavami, che seppellirà il mio amore; e andando via di' per tre volte: "Riposa, amico", e, se vuoi, anche questo: "È morto il mio bel compagno". Scrivi

pallore fugit). Nella descrizione della pietrificazione di Anassarete, che avviene simultaneamente al suo atto di guardare Ifi, dunque, può essere vista un'ulteriore conferma a quanto già ottimamente argomentato dallo studioso.

poi queste parole che segno qui sul tuo muro: “Amore ha ucciso costui; viandante, non passare oltre, ma fermati e di’: aveva un amico crudele”.

Esattamente questo si aspettava Ifi: infrangere l’indifferenza di Anassarete, farla soffrire per la sua morte, indurne il pianto, ricevere da lei gli estremi onori funebri. Si tratta di una *rêverie* largamente sviluppata dagli elegiaci latini:²⁶⁸

Tib. 1, 1, 61-66

Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.
Flebis: non tua sunt duro praecordia ferro
vincta, neque in tenero stat tibi corde silex.
Illo non iuvenis poterit de funere quisquam
lumina, non virgo, sicca referre domum.

Prop. 1, 16, 29-32

sit licet et saxo patientior illa Sicano,
sit licet et ferro durior et chalybe,
non tamen illa suos poterit compescere ocellos,
surget et invitis spiritus in lacrimis.

Prop. 1, 17, 11-12

An poteris siccis mea fata repscere ocellis,
ossaque nulla tuo nostra tenere sinu?

Prop. 1, 17, 19-24

Illic si qua meum sepelissent fata dolorem,
ultimus et posito staret amore lapis,
illa meo caros donasset funere crines,
molliter et tenera poneret ossa rosa;
illa meum extremo clamasset pulvere nomen,
ut mihi non ullo pondere terra foret.

Entrambi i poeti giocano sul contrasto tra l’insensibilità e la crudeltà presente di Delia o di Cinzia, per entrambe delle quali ricorre l’immancabile paragone con la durezza della pietra o del ferro, e il dolore futuro che le prenderà, troppo tardi, quando i loro amanti saranno morti. In ambedue i testi, inoltre, tale dolore è espresso con la classica immagine del pianto, degli occhi che vengono vinti dalle lacrime. Da notare che, come per Ifi, questa rassicurante fantasia si alterna ad un’altra molto più inquietante, ovvero all’immagine di un’amata che rimane sprezzante anche dopo l’estremo sacrificio del *partner*, di cui gode a oltraggiare il cadavere:

²⁶⁸ Vd. Rosati 1992, pp. 75ss., che cita parecchi casi, sui quali si avrà modo di tornare.

Prop. 2, 8, 11-20
 Munera quanta dedi vel qualia carmina feci!
 Illa tamen numquam ferrea dixit "Amo".
 Ergo ego tam multos nimium temerarius annos,
 improba, qui tulerim teque tuamque domum?
 Ecquandone tibi liber sum visus? An usque
 in nostrum iacies verba superba caput?
 Sic igitur prima moriere aetate, Properti?
 Sed morere; interitu gaudeat illa tuo!
 Exagitet nostros Manis, sectetur et umbras,
 insultetque rogis, calcet et ossa mea!

In realtà, quello che accade è pure peggio di un lieto trionfo sul corpo dell'amato: sia Anassarete che il fanciullo dell'idillio pseudo-teocriteo non gioiscono alla morte degli spasimanti (reazione che avrebbe pur sempre provato la presenza di un qualche sentimento nei loro confronti), ma rimangono totalmente indifferenti, come prima. Il ragazzino addirittura schiva il cadavere che vede penzoloni di fronte a casa sua,²⁶⁹ mentre Anassarete, come abbiamo visto, si fa prendere da un moto di pietà o di curiosità solo all'ultimo momento. Il sogno segreto di Ifi non si realizzerà mai, ed il giovane si limita ad esprimere il desiderio di essere guardato: Anassarete non piangerà mai ai suoi funerali (sarà solo la madre a farlo, pallida sostituzione della fanciulla), ma uno sguardo, almeno quello, Ifi lo otterrà.

Infine, anche il poema virgiliano, pur non influenzando direttamente la costruzione del nostro episodio, può servire a capire come il desiderio di ottenere *post mortem* un'attenzione non ricevuta in vita fosse un tema centrale della riflessione della poesia latina, destinato a simboleggiare tutta la vanità e il *nonsense* di un amore unilaterale. Di fronte all'inflessibilità di Enea, Didone lo apostrofa così:

Verg. *Aen.* 4, 362-370
 Talia dicentem iamdudum aversa tuetur
 huc illuc voluens oculos totumque pererrat
 luminibus tacitis et sic accensa profatur:
 "Nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,
 perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
 Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.
 Nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo?
 Num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit?
 Num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est?"

²⁶⁹ Ps. Theoc. 23, 53-56: ὁ δ' αὖτ' ὤϊξε θύρας καὶ τὸν νεκρὸν εἶδεν / ἀλγείας ἰδίας ἀρταμένον, οὐδ' ἐλυγίχθη / τὰν ψυχάν, οὐ κλαῦσε νέον φόνον, ἀλλ' ἐπὶ νεκρῷ / εἴματα πάντ' ἐμίανεν ἐφαβικά ("Il ragazzo aprì la porta, e dal suo cortile vide il corpo che pendeva; non si turbò nel cuore, non pianse la recente morte, ma sul cadavere contaminò tutte le vesti efebiche").

Ritorna in bocca alla regina l'usuale accusa di freddezza, rimarcata dal ricorso alla parte del corpo che dovrebbe esprimere pietà e partecipazione emotiva: gli occhi, che, nel caso di Enea, rimangono impassibili ed asciutti. Si è già avuto modo di commentare il passo in cui Didone minaccia di vendicarsi perseguitando Enea da morta: *cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas* (*Aen.* 4, 385-386). Per saziare la sua ira, ella non si accontenta di fantasticare un Enea distrutto che assiste ai suoi funerali, ma immagina se stessa come eterno assillo dell'amato. È il suo modo orgoglioso per riuscire a non essergli indifferente, per illudersi che la propria morte possa cambiare qualcosa nell'imperturbabilità di lui.

Tuttavia, se si esamina la scena dell'incontro dei due personaggi nell'Ade, Enea si comporta come tutti gli amanti elegiaci – ad eccezione di Didone stessa, che all'elegia non appartiene ancora – si aspetterebbero dall'amato/a. L'eroe cerca di giustificare la sua scelta con parole ricche di *pathos*, accompagnate, prima e dopo, dalla descrizione delle manifestazioni di dolore a cui si lasciò andare:

Verg. *Aen.* 6, 450-455

Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido
errabat silva in magna; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est:

Verg. *Aen.* 6, 467-468

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.

Enea guarda Didone (mentre nella sequenza precedente non aveva avuto il coraggio di alzare gli occhi da terra), piange, cerca di trattenerla: di meglio non avrebbero potuto sperare gli aspiranti suicidi dell'elegia. Eppure, così reagisce la regina:

Verg. *Aen.* 6, 469-674

Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
Tandem corripuit sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem.

È lei, ora, che non sostiene lo sguardo dell'amato, che rimane fredda e ostile, e che, infine, se ne va, lasciandolo interdetto e piangente: il paradigma si è invertito. E si capisce anche facilmente il perché. Pur in lacrime, Enea non rinnega le ragioni della sua scelta. Negli inferi, invece, la regina ha riscoperto che cosa significhi amare ed essere amati: ha ritrovato il primo marito, Sicheo, che risponde alle sue

premure e contraccambia il suo amore (*respondet curis aequatque amorem*). È sufficiente questo esametro a racchiudere la definizione di quell'*amor mutuus* che invano Didone si era affaticata a chiedere ad Enea da viva. Quelle attenzioni ella le ritrova nell'oltretomba,²⁷⁰ non nei lamenti tardivi di Enea, però, bensì nella figura del *coniunx* a cui era stata accanto fino alla fine senza essere mai a sua volta abbandonata. A questo proposito, si ricordi quanto si è argomentato nella sezione precedente riguardo all'uso ambiguo con cui Didone utilizza il termine *coniugium* (nell'*Eneide*) o *coniunx* (nelle *Heroides*), per poi rendersi conto dell'inganno in cui è caduta: nell'Ade, ogni dubbio finale le si è dissipato, ed ella ritorna a dare pieno valore al proprio legame con Sicheo.

Questo breve *excursus* sull'*Eneide* esula probabilmente dagli stretti scopi della presente trattazione. Tuttavia, la grandezza dell'opera virgiliana impone a tutta la letteratura successiva – fosse anche solo a livello inconscio – un modello d'amore bipartito destinato a rimanere: la passione squilibrata e violenta, selvaggia, offre materia di lettura avvincente, è quella da raccontare; una relazione bilanciata e armoniosa, invece, sebbene meno interessante e da liquidarsi in poche parole (*respondet curis aequatque amorem, mutua vulnera sensit*), è pur sempre l'ideale a cui tendono invano tutte le altre, da guardare a distanza con ammirazione. È questo il motivo per cui l'*amor mutuus* rimane onnipresente, anche *in absentia*, anche quando viene evocato come esempio e sperato almeno *post mortem*.

Si è detto che l'aspirazione alla reciprocità di cui si alimenta – senza potersi mai sfamare – l'elegia latina la porta a chiudersi in universi altri, alternativi: il mito e la campagna, ma anche l'aldilà, la morte. Con l'episodio di Pomona e Vertumno, Ovidio sostanzia l'utopia e riporta tutto a un piano concreto, terreno: le due divinità italiche, personaggi di un mito mai scritto e che si può guardare senza reverenziale timore, non hanno bisogno della morte per amarsi, né si rifugiano in una campagna ideale o in un tempo mitico. Le loro vicende avvengono in età 'storica', sotto il regno di Proca, e la loro campagna è sui colli Albani: proprio alle porte di Roma.

8. Il giardino di Pomona: tra simbolo e concretezza

Negli episodi precedenti si è molto insistito sul concetto di liminalità, sottolineando come la posizione incerta delle ambientazioni presentate rifletta anche quella in cui si trovano i protagonisti, sospesi tra mare e terra, Grecia e Italia, tradizione ed innovazione. A questo concetto si potrebbe ora aggiungere quello di transitorietà o 'nomadismo', che si adatta ad esprimere la condizione di una Scilla, di un Polifemo o di una Circe. Si tratta, cioè, di personaggi che vengono colti sempre in movimento, mentre errano per spiagge, boschi e mari, fuggono, inseguono, si inseguono.

²⁷⁰ Vd. Labate 1975, pp. 123-124.

Tutto questo è esattamente l'opposto di quello che si riscontra per Pomona e Vertumno. Differentemente da tutte le ninfe, Pomona si rinchioda nel suo giardino e lì rimane; anche Vertumno entra in uno spazio chiuso, lo stesso dell'amata, e non si muove per tutta la durata dell'episodio (anzi, si siede), premurandosi di sottolineare di non essere un giramondo, di amare la sedentarietà della campagna. "Sedentarietà" è proprio la parola adatta a indicare la condizione di questi personaggi. Del resto, dove dovrebbero mai andare? Sono in Italia, nel centro del Lazio, sui colli Albani, là dove la parabola dalla Grecia all'Italia si chiude: non c'è ragione di spostarsi, né per loro, né per la narrazione del poema, che con loro si riposa.

La stessa contrapposizione tra 'nomade' e 'sedentario' richiama quella tra cacciatore e contadino. Ed ecco, infatti, che Pomona vive non già in luoghi impervi e selvatici, come Scilla o Galatea, ma in una campagna ordinata e curata, che lei stessa ha reso adatta alla coltivazione. E non si tratta di una campagna qualsiasi, indeterminata, ma della campagna laziale, in cui la dea si è ricavata uno spazio suo: l'*hortus*. Si tratta di una parola antica,²⁷¹ che contiene in sé quell'idea di separazione dal selvaggio, di controllo e dominio della natura che rimase per sempre un cardine delle speculazioni romane (dalla filosofia alla politica, dalla poesia alla manualistica) sull'organizzazione delle attività agricole nella penisola italiana.

Non si vuole qui cercare di ripercorrere un noto fenomeno che attraversò la cultura e la società romana a partire almeno dai tempi delle guerre puniche: l'idealizzazione dell'antico mondo rurale italico, in cui ai grandi latifondi diffusisi con le grandi espansioni (e le grandi confische) di Roma si contrappone l'ideale del piccolo appezzamento di terra, gestito da un *agricola* rude nei modi ma sano e integro nei costumi. È un argomento ampiamente trattato,²⁷² a cui – si sa – la propaganda augustea cercò di dare nuovo impulso dopo le lacerazioni delle guerre di Perugia e delle guerre civili. Inoltre, all'epoca in cui Ovidio scrisse gli ultimi libri delle *Metamorfosi*, si trattava di tensioni ormai appianate, che potevano sopravvivere per lo più come facili *cliché*, a volte addirittura messi un po' in ridicolo dal cantore delle piacevolezze urbane.²⁷³ Si è già notato, infatti, come l'*hortus* della dea sia ben lontano da un simile modello nostalgico ed arcaizzante, e si avvicini semmai al giardino di una moderna *villa* d'età primo-imperiale, in cui la natura è rimodellata e 'civilizzata' secondo i canoni estetici di un raffinato *civis* romano.

Il giardino di Pomona, di conseguenza, non deve essere visto in modo un po' semplicistico come un'esaltazione della campagna italiana,²⁷⁴ 'opportuna' perché

²⁷¹ Per questo concetto, vd. Grimal 1990, pp. 48-49, che, citando Plin. *nat.* 19, 50, fa notare come *hortus*, nel significato di quella che poi sarebbe divenuta la *villa* romana, compare già nelle leggi delle dodici tavole.

²⁷² Si rimanda ancora a Grimal 1990, pp. 33ss.

²⁷³ Per un approfondimento di questo aspetto, vd. Labate 2010b, in cui si mostra come in svariati passi dei *Fasti* l'autore sembri mettere in luce, dei contadini delle campagne italiane, la goffaggine e la scarsa avvedutezza più che la rude e sana integrità morale.

²⁷⁴ Così principalmente Littlefield 1965 e Lieberg 1997.

la narrazione ormai si trovava in Italia e bisognava conferire agli ultimi libri una patina di forzata romanità, più o meno sentita, più o meno ironica. Il discorso, a mio parere, si inserisce nel progetto dell'inveramento dei *topoi* elegiaci di cui si è parlato prima.

Si è già accennato al ruolo che la campagna assurge come luogo di evasione e di fuga dalla realtà e, più nello specifico, dalle sofferenze d'amore.²⁷⁵ Emblematico, da questo punto di vista, è il caso di Cornelio Gallo, che qui si rifugia in Verg. *Ecl.* 10, ma soprattutto quello di Tibullo, che, come si è avuto modo di ricordare, fece del mondo agreste l'universo altro su cui proiettare le sue frustrate aspirazioni amorose. A modello esemplificativo, bastino un paio di passaggi che uniscono la celebrazione della campagna ad un particolare desiderio del poeta:

Tib. 1, 1, 45-52

Quam iuvat inmites ventos audire cubantem
 et dominam tenero continuisse sinu
 aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,
 securum somnos igne iuvante sequi.
 Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem
 qui maris et tristes ferre potest pluvias.
 O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,
 quam fleat ob nostras ulla puella vias.

Tib. 1, 2, 73-76

Ipsae boves mea si tecum modo Delia possim
 iungere et in solito pascere monte pecus,
 et te, dum liceat, teneris retinere lacertis,
 mollis et inculca sit mihi somnus humo.

In entrambi i casi Tibullo si dimostra sprezzante nei confronti di una vita ricca di glorie militari e/o di ricchezze e per sé non chiede altro che di trovarsi in una rustica dimora di campagna con la propria donna tra le braccia. Nel secondo caso, il desiderio viene espresso proprio all'interno di un *paraclausithyron*, di fronte alla residenza cittadina di Delia, che contemporaneamente sta giacendo con un *dives amator*. L'aspirazione alla reciprocità del sentimento amoroso, dunque, viene proiettata in un mondo semplice ed agreste, simbolicamente rappresentato da un'umile casa, un umile giaciglio. Al pari di Vertumno, Tibullo rifiuta l'immagine dell'uomo sempre in viaggio e abbraccia l'ideale di una sedentarietà che si identifica nell'*angulus* tradizionalmente rappresentato dalla campagna, ma che non si

²⁷⁵ Per un'utile e veloce panoramica sulle valenze che la campagna, e in particolar modo l'*hortus*, assunse nei vari autori della letteratura latina, un buon punto di riferimento è ancora rappresentato da Grimal 1990, pp. 352-408.

limita alla campagna fine a stessa: perché la dolce e tranquilla vita agreste abbia un senso, la figura della donna amata si configura come imprescindibile.

Properzio e Ovidio – poeti cittadini – non nutrono per la campagna la stessa considerazione di Tibullo. Tuttavia, nelle *Metamorfosi*, e non solo con l'*hortus* raffinato di Pomona, il poeta recupera il modello tibulliano, adattandolo alla propria immagine modernizzante del mondo agreste. Si può citare, a questo proposito, il caso di un altro amante infelice che si perde nel miraggio di una 'rustica' esistenza accanto alla fanciulla desiderata. Si tratta di Polifemo, che aveva cercato di sedurre la marina e sfuggente Galatea con le piacevolezze dei doni della terra:

Ov. *Met.* 13, 812-820
 sunt poma gravantia ramos,
 sunt auro similes longis in vitibus uvae,
 sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas.
 Ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra
 mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna
 prunaque, non solum nigro liventia suco,
 verum etiam generosa novasque imitantia ceras.
 Nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt
 arbutei fetus; omnis tibi serviet arbor.

Nel corso della presente trattazione si è avuto modo di paragonare la situazione del Ciclope a quella di Vertumno, sottolineando come la Galatea ideale che il primo ha in mente vada a coincidere con il modello femminile rappresentato da Pomona. Nel passaggio appena riportato, non c'è dubbio che il parallelismo sfiori l'evidenza. Polifemo immagina di mettere a disposizione dell'amata, divenuta sua compagna di vita (*me coniuge*), tutte le ricchezze di cui dispone. Nell'interpretazione ovidiana, il Ciclope, ben lontano dal rozzo pastore dell'*Odissea*, è un fiorente proprietario di terre. Nel suo frutteto, simile a quello di Pomona, Galatea sarebbe assunta al rango di *dea pomorum* indiscussa: *omnis tibi serviet arbor*.

Ancora una volta, l'ideale dell'*amor mutuus* è calato all'interno di una realtà rurale (ma piacevole e opulenta) che ne esalta e rispecchia la stabilità, la sicurezza, l'armonia. Questa perfetta sintonia tra contenitore e contenuto, che non ha modo di tradursi in realtà per Polifemo, si avvera per Vertumno, il cui successo amoroso garantisce il mantenimento della puntuale corrispondenza tra vicenda esposta e tipologia di ambientazione che si è osservata nei precedenti episodi del poema.

In conclusione, dunque, il giardino di Pomona non vuole essere solo una propagandistica celebrazione della campagna romana e della sua fertilità e abbondanza, che così tanto spazio incontrava anche nelle rappresentazioni iconografiche di età augustea,²⁷⁶ né, all'opposto, la frivola e graziosa collocazione di un episodio

²⁷⁶ Fondamentale da questo punto di vista Zanker 1989, pp.184ss., che, relativamente ai rilievi dell'*Ara Pacis*, ha mostrato il ricorrere di allegorie riguardanti la fecondità e la

leggero, distensivo, in cui ritrovare la conferma del disinteresse ovidiano per le grandi tematiche nazionali.²⁷⁷ Al contrario, esso riveste un ruolo astratto e concreto insieme, che proprio in questa unione trae la sua forza. In quanto luogo letterario, esso rappresenta il simbolo dell'inveramento del 'sogno elegiaco' che la stessa narrazione porta a compimento con il *mutua vulnera sensit* di Pomona. Contemporaneamente, però, il fatto che tale luogo letterario sia collocato proprio nella campagna romana – e una campagna ricca ed esteticamente gradevole – non è affatto privo di significato, ma non per i vuoti fini celebrativi (o fintamente celebrativi)²⁷⁸ a cui si può pensare e si è pensato in passato.

Il dolce e prospero giardino di Pomona esprime – lo si è visto – un'idea di stabilità, di centralità, e non solo per la dea che vi risiede. Il Lazio ricco di vigneti e frutteti rappresenta la meta del percorso tracciato dalla narrazione principale del poema dalla Grecia all'Italia, la traslazione dall'oriente all'occidente di un intero patrimonio di miti e di testi letterari. Ora che tale passaggio è avvenuto, e il viaggio si è compiuto, si può finalmente inventare: Ovidio, il 'rielaboratore' per eccellenza, diventa creatore. Lo fa uscendo dall'elegia e inverandone l'aspirazione alla reciprocità amorosa, e non perché volesse celebrare la politica matrimoniale di Augusto o demolirla con una pericolosa ironia, e neanche perché fosse animato da una volontà di sperimentazione a tal punto corrosiva da indurlo a ridicolizzare il genere letterario con cui aveva esordito e a cui tornerà ai tempi dell'esilio. La scelta di Ovidio vuole semplicemente mostrare l'autonomia che il poeta (e con lui la grande poesia augustea) ha raggiunto nei confronti dei modelli greci, e che fino all'approdo del poema nel territorio laziale gli era stata preclusa: basti pensare, ancora una volta, al destino omerico giù predeterminato di Circe, per la quale, al massimo, il poeta aveva poteva inventare una controfigura laziale, quella di Cante, che era 'obbligata' a sparire silenziosa e senza fama alla fine del racconto, una volta esaurita la propria breve parte sulla scena.

crescita: in particolare, una figura femminile con dei frutti in grembo e una ghirlanda di spighe e papaveri sul capo.

²⁷⁷ Così per Fränkel 1945, pp. 106-107, che definisce l'episodio di Pomona e Vertumno "sheer delight", "a very simple tale, steeped in the homely spirit of Italian countryfolk", e per Wilkinson 1955, p. 222, in cui esso si caratterizzerebbe per il ritorno di "a touch of the old whimsical humour", smarrito da Ovidio nella parte finale del poema. Sottolinea il falso interesse ovidiano per l'ambientazione italica e ciò che esso comporta dal punto di vista ideologico Otis 1970, p. 295, per cui la storia è un "piquant reversal of pattern" e "the Latin colouring of this episode is rather faint and, at that, diminished by an inserted tale that is not Latin at all", e Little 1972, pp. 398-399. Sulla stessa linea di pensiero di Otis e Little, più recentemente, Johnson 1997, pp. 372-373: la vicenda sarebbe "a butterfly writing for butterflies", un'ulteriore prova dell'indifferenza dell'autore nei confronti della costruzione di una storia augustea che veda al centro la fondazione e la crescita di Roma.

²⁷⁸ Così, in particolar modo, Myers 1994b e 2004-2005 e Gentilcore 1995.

La libertà di poter determinare in piena autonomia un finale, in un universo letterario dominato da finali già scritti, era la più grande libertà che Ovidio, abituato a inserirsi negli interstizi o a dilatare dettagli ininfluenti, poteva prendersi. E, una volta 'arrivato a Roma', se la prende, invertendo il segno degli eventi narrati. Quale novità sarebbe stata far seguire al racconto del rifiuto di Ifi un altro, scontato rifiuto? Un'altra violenza, un'altra metamorfosi riparatoria? Ecco perché il lieto fine e la 'contro-metamorfosi', con quel ritorno ad un aspetto naturale tanto 'contro natura' in un poema in cui ogni vera forma si cela. Ecco perché, infine, accanto a Pomona, non poteva esserci che Vertumno, il dio delle sorprese e degli imprevisti.

Ovidio non poteva intuire il successo a cui sarebbe andata incontro la coppia divina di sua invenzione, destinata ad entrare stabilmente nell'immaginario delle epoche seguenti. Saranno i poeti successivi, questa volta, a riempire gli spazi vuoti lasciati dall'autore latino, ad ipotizzare il 'futuro' di Pomona e Vertumno insieme. Lo farà Boccaccio, mostrandoci una *routine* familiare in cui Vertumno diventa quasi un assistente della sua consorte, e lo farà Goethe, che, al contrario, si ferma all'attimo immediatamente dopo la fine fissata dal modello:

J. W. Goethe, *Die Liebhaber*, 65-72

Kein Pinsel mahlt unser Entzücken
da sank sie mit sterbenden Blicken,
o welche unsterbliche Lust!
An meine hochfliegende Brust.
So lag einst Vertumn und Pomone
als er auf dem grünenden Throne
das sprödeste Mädgen bekehrt
zuerst sie die Liebe gelehrt.

Con la sua sensibilità tipicamente romantica, Goethe colma una lacuna avvertita di sicuro già dal lettore antico, indulge alla nostra curiosità, ammorbida l'*aprosdoketon*. A lui il merito di aver smussato con parole sensuali la compiaciuta reticenza di un Ovidio, che, per una volta, non voleva stare a ricamare il dettaglio.

III. Ippolito ed Egeria: dalla tragedia greca al lieto fine italico

Al termine della lunga sezione occupata dal discorso di Pitagora, il quindicesimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane si riaggancia alla storia di Roma con una breve descrizione delle opere compiute dal re Numa durante il suo regno, cui segue la menzione della morte e del cordoglio delle genti del Lazio alla notizia della scomparsa del saggio sovrano. In tale contesto l'autore, come sempre incline a deviazioni impreviste rispetto alla linea principale del racconto, inserisce l'incontro tra la ninfa Egeria, afflitta per la scomparsa del caro consorte e in cerca di sfogo al proprio dolore, e Virbio, divinità italica del corteggio di Diana, che, per tentare di consolare la vedova, le racconta la propria triste storia, di certo ben nota al pubblico ovidiano: non si tratta altro, infatti, che del mito di Fedra ed Ippolito, riferito da Ippolito stesso nella nuova identità di Virbio.

Riagganciandosi alla notizia secondo la quale il figlio di Teseo, ucciso da un mostro marino in seguito alle maledizioni del padre, che lo credeva reo di avere sedotto la matrigna Fedra, sarebbe stato resuscitato da Esculapio, Ovidio ci presenta il giovinetto, redivivo, ospite eterno della dea sua protettrice, Diana, nel sacro bosco di Nemi. Qui, dove l'antica tradizione italica collocava la residenza di Egeria, nonché il luogo prediletto dei suoi convegni con Numa, la fantasia del poeta escogita un punto di contatto tra la storia della ninfa e quella del novello dio. Nel farlo, egli adotta un metodo espositivo che, pur essendo caratteristico del poema nel suo complesso, suona particolarmente 'fuori luogo', come già riscontrato nei capitoli precedenti, in questa ultima sezione: abbandonata la narrazione principale, che è ormai giunta a trattare del passato storico di Roma, l'autore lascia volentieri la parola a un personaggio illustre della mitologia greca, chiamato a rievocare, in questo caso, una delle vicende tragiche più conosciute e rappresentate dell'antichità, di cui lo stesso Ovidio si era già occupato, in particolar modo nelle quarta epistola delle *Heroides*.

Un'ambientazione italica come cornice di un racconto su un amore non corrisposto del repertorio mitologico greco costituisce un indizio di per sé sufficiente per supporre l'esistenza di un parallelismo con gli episodi già considerati. In sede preliminare, dunque, si rende necessario ripercorrere i dati che possono risultare di maggior rilievo per capire come il poeta abbia selezionato il suo materiale.

1. Una storia di rifiuto e di vendetta

Presentando il personaggio di Circe in Ovidio, si è detto che l'autore segue la versione 'classica' della figura della dea, non rinunciando a lanciare dei segnali che alludano ad una tradizione minore, italica, del personaggio. Riguardo a Fedra, invece, il discorso è molto diverso. Anche qui, infatti, la figura della regina non presenta alcuna variazione rispetto all'immagine negativa che doveva avvolgere il personaggio nell'antichità, ma cercheremmo invano dei segnali che rimandino ad una 'Fedra alternativa': anzi, la sua immagine ci sorprende per la sua monolitica negatività, priva di luci e ombre, netta e stereotipa. Come mai?

La nostra sorpresa non può che essere una conseguenza della storia particolare della fortuna dell'eroina. Se, cioè, la Fedra originaria doveva essere una donna malvagia, a cui non venivano concesse attenuanti, sono proprio le 'attenuanti' quelle che l'hanno resa famosa nelle rielaborazioni letterarie più note che di lei ci sono giunte: quella di Euripide e quella di Seneca. Persino l'interpretazione ovidiana nelle *Heroides*, per quanto presenti Fedra come una donna di mondo, per niente rosa dai sensi di colpa e addirittura compiaciuta della scaltrita opera di seduzione che sta mettendo in atto, ne attenua di molto la perversione originaria. E lo fa proprio nella misura in cui Fedra, da eroina tragica, diventa una gentildonna smaliziata, come quelle che riempivano 'i salotti' della Roma augustea.¹

Per ricostruire le fonti che stanno alla base, dunque, della figura di Fedra nelle *Metamorfosi*, bisogna procedere con un intento 'contrario' a quello seguito fin qui: non andando a cercare i possibili indizi di una 'strada diversa' nella tradizione di cui Ovidio disponeva, ma, al contrario, mettendosi sulle orme della versione più antica del personaggio, che le reinterpretazioni di Euripide avevano quasi spazzato via. Punto di inizio di una siffatta indagine non potrà essere che l'*hypothesis* all'*Ippolito incoronato* di Euripide:

ἔστι δὲ οὗτος ὁ Ἰππόλυτος δεῦτερος καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.

Questo è il secondo *Ippolito*, quello che viene chiamato anche *incoronato*. È evidente che è stato scritto per secondo: infatti quello che sembrava non conveniente e degno di riprovazione è stato corretto in questo dramma.

In merito alla doppia redazione dell'*Ippolito* da parte di Euripide si è accumulata nel tempo una bibliografia immensa.² Obiettivo principale degli studiosi è stato

¹ Vd. Rosati 1985, che riconosce nella Fedra ovidiana l'immagine della donna intrapendente e di mondo che il poeta ha in mente quando scrive l'*Ars*.

² Per citare solo gli studi più importanti, in ordine di tempo: Kalkmann 1882, Wilamowitz 1891, Friedrich 1933, Zintzen 1960, Barret 1964, Herter 1971 (che riporta all'inizio del

quello di riuscire a determinare i caratteri del primo *Ippolito* (generalmente noto con l'appellativo di *καλυπτόμενος*, "velato"), a partire dalle scarse testimonianze che ci sono giunte dalla tradizione indiretta e papiracea, nonché dalle rielaborazioni del mito seguite ai drammi di Euripide, ovvero la quarta epistola delle *Heroides* ovidiane e soprattutto la *Phaedra* di Seneca. Le differenze che si sono riscontrate nel testo dei due autori latini rispetto all'*Ippolito incoronato* sono state variamente attribuite al *Velato*, oppure, in alternativa, alla *Fedra* di Sofocle, anch'essa perduta.³

Non è certo questa la sede per ritornare sull'insolubile problema, né per valutare nel merito i risultati più o meno plausibili raggiunti dai singoli studi. Ciò che ci interessa sottolineare è piuttosto il dato di fatto da cui si sono mossi tutti quelli che si sono occupati della questione, ovvero che, in accordo con la testimonianza offerta dall'ipotesi al dramma, doveva esserci qualcosa di poco conveniente nel primo *Ippolito*, che aveva indotto Euripide a ritornare sull'argomento nel secondo. Il rifacimento aveva come scopo quello di offrire una versione del mito che non disturbasse il senso di decoro del pubblico ateniese e di sicuro dovette risultare convincente, se riuscì a procurare al tragediografo, nel 428, la vittoria di uno dei pochi primi premi che occorsero nella sua carriera. Ecco allora che, con questo successo, l'*Ippolito incoronato* fissa nell'immaginario collettivo la figura di una donna presa da una passione illecita, sì, ma divorata dai sensi di colpa, che la inducono, infine, a togliersi la vita: una figura più da compatire che da condannare.

Le cose dovevano andare molto diversamente nella prima stesura della tragedia, come pare suggerire Aristofane nelle *Rane*. Eschilo, ricordando i suoi meriti, si contrappone orgogliosamente ad Euripide, affermando di non aver mai rappresentato donne dai facili costumi come Fedra o Stenebea (v. 1043, ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας), e neanche eroine innamorate. Alla risposta sdegnata di Euripide – certo Eschilo non aveva mai avuto a che fare con l'amore – il rivale controbatte che le tragedie devono ispirare nel popolo nobili sentimenti e che, se anche la storia di Fedra così come era stata raccontata da Euripide fosse stata vera, non per questo era necessario portarla sulle scene (Aristoph. *Ran.* 1045-1055).

suo studio, in nota, un elenco dettagliatissimo dei contributi a riguardo), Zwierlein 1987, Pascucci 1990, Casanova 2007.

³ Non mancano, tuttavia, coloro che riconducono tali differenze alla personale inventiva di Ovidio e Seneca. Per quanto riguarda Ovidio, si rimanda nuovamente a Rosati 1985; per quanto riguarda Seneca, si è assistito dal dopoguerra in poi alla rivendicazione (ad es., in Paratore 1952 e Giomini 1955) dell'originalità della composizione della *Phaedra*, che non deve essere considerata semplicemente come luogo nel quale rintracciare la presenza dei modelli greci (per un riassunto della questione vd. Herter 1971, pp. 47ss.). Attualmente questa posizione, che gode ancora di generale condivisione, è stata mitigata da Gamberale 2007 (in particolare, p. 79) e Degl'Innocenti Pierini 2007 (in particolare, pp. 96-97).

Aristofane si riferisce quasi sicuramente al primo *Ippolito*,⁴ e ciò che doveva aver creato tanto sdegno nel pubblico ateniese non poteva essere altro che un comportamento audace e sfacciato di Fedra stessa, che sarebbe stato poi corretto da Euripide a mo' di gesto riparatore⁵ nel secondo. La critica è concorde nell'affermare che l'impudenza di Fedra si doveva rivelare nel dramma attraverso un approccio diretto a Ippolito: la regina, cioè, senza provare vergogna alcuna per i sentimenti illeciti nutriti nei confronti del figliastro, lo avrebbe invitato ad una relazione adulterina di propria spontanea volontà, molto probabilmente in prima persona, con una dichiarazione verbale, come pare si possa evincere da uno dei pochi frammenti superstiti del dramma:

(430 Nauck/Kannicht) ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον
 ἐν τοῖς ἀμηχανοῖσιν εὐπορώτατον,
 Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.

Ho come maestro di coraggio e audacia Eros, il più industrioso nelle difficoltà, il dio di tutti più difficile da combattere.

La scandalosa confessione e l'indecente proposta avrebbero spinto il casto giovanetto, per la vergogna, a coprirsi il capo, gesto dal quale sarebbe derivato all'opera il suo nome.⁶ Rifiutata e terribilmente offesa, Fedra avrebbe poi ordito la falsa accusa ai danni del figliastro per ansia di vendetta e si sarebbe data la morte solo dopo la morte di lui, forse in un tardivo pentimento per aver causato la rovina dell'amato innocente. Il motivo che avrebbe spinto la regina a tendere il tranello al ragazzo e ad uccidersi, dunque, non sarebbe stata la disperazione di una madre

⁴ Non la pensano così Paratore 1972, p. 306 e Magnani 2007, pp. 50ss.

⁵ Riguardo alle correzioni operate da Euripide tra il primo e il secondo rifacimento del dramma si sono succedute le più svariate ipotesi: ancora attuali le considerazioni di Wilamowitz 1891, pp. 44ss. e di Barrett 1964, pp. 13-15 e 29ss., che ripercorre in modo dettagliato molti elementi della prima tragedia che, a suo parere, Euripide dovette cambiare nella seconda per diversificare il più possibile le due versioni. Tra questi cito solo quelli che contribuiscono a mitigare le colpe di Fedra: la durata e i fini del viaggio di Teseo, che è solo temporaneo e non consiste in avventurose imprese con Piritoo, bensì nella pia azione di una visita ad un tempio (viene meno, così, il presupposto che avrebbe portato la regina, nell'*Ippolito velato*, a lusingare il figliastro con la promessa del trono per la prolungata assenza di un padre poco responsabile); la caratterizzazione dello stesso Ippolito, la cui scelta di vita casta e pura al servizio di Artemide assumeva tinte troppo rigorose. Oggi, dopo il ritrovamento di nuovi frammenti papiracei, alcuni dei capisaldi della teoria di Barrett – ma non quelli che ci interessano, che ho appena elencato – sono caduti: ad esempio, l'ambientazione del dramma sarebbe stata in ambo i drammi euripidei a Trezene, mentre Barrett sosteneva che nel primo i fatti si svolgessero ad Atene (vd. Casanova 2007, pp. 13 e 17).

⁶ Riguardo al significato da attribuire al termine *καλυπτόμενος*, si sono scatenate varie discussioni, efficacemente riassunte da Gelli 2007, p. 27, n. 17.

che cerca di salvare l'onore proprio e dei figli, bensì la furia cieca di una donna innamorata e respinta.⁷

Un ultimo indizio a favore della passione dirompente di Fedra verrebbe, inoltre, da uno scolio a Theocr. 2, 10-11 (νῦν δέ νιν ἐκ θυέων καταδήσομαι. ἀλλά, Σελάνα, / φαῖνε καλόν, “ora lo voglio avvincere con incantesimi. Ma tu, Selene, rifulgi con splendore”), che sarebbe suggestivo leggere come una prova dell'eroina di conquistare Ippolito anche attraverso il ricorso a mezzi magici:

Schol. ad Theocr. 2, 10-11

10C. ταῖς ἔρωτι κατεχομέναις τὴν Σελήνην ἀνακαλεῖσθαισύνητες, ὡς καὶ Εὐριπίδης ποιεῖ τὴν Φαίδραν ἐν τῷ Καλυπτομένῳ Ἴππολύτῳ.

È solito che coloro che sono prese dalla passione amorosa invocano in aiuto Selene, come anche Euripide fa agire Fedra nell'*Ippolito velato*.

A rigore, il parallelismo stabilito dallo scoliasta si riferirebbe solo alla pratica, molto diffusa tra gli innamorati, di rivolgersi alla Luna, senza che questo implichi di necessità che tale invocazione avvenisse anche nel primo *Ippolito* all'interno di un rito magico come si constata nell'idillio teocriteo;⁸ tuttavia, che non si dovesse trattare di un generico appello alla Luna sembra chiaro se si va a leggere l'invocazione a Diana che si trova nella *Phaedra* di Seneca:

Sen. Phaedr. 406-415

Regina nemorum, sola quae montes colis,
et una solis montibus coleris dea,
converte tristes ominum in melius minas.
O magna silvas inter et lucos dea,
clarumque caeli sidus et noctis decus,
cuius relucet mundus alterna vice,
Hecate triformis, en ades coepti favens.
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:
det facilis aures; mitiga pectus ferum:
amare discat, mutuos ignes ferat.

Una veloce lettura del testo è sufficiente a far notare come qui Seneca abbia in mente la dea lunare che presiede ai riti di magia piuttosto che la casta Artemide di

⁷ Tale ricostruzione dei fatti viene portata avanti da Pascucci 1990, pp. 11ss., e, nell'incertezza in cui si trovano ancora gli studi riguardo ai recenti ritrovamenti papiracei, rimane al giorno d'oggi ancora la più plausibile.

⁸ Così sostiene, in tempi recenti, Gamberale 2007, p. 69, che si pone sulla scia delle osservazioni di Grimal 1965, p. 81, Rothstein 1966, p. 221 e Fedeli 2005, p. 88. Favorevole a vedere il passo properziano come una spia di 'Fedra maga' è, invece, Paratore 1972, pp. 307ss.

cui era devoto Ippolito: ella, infatti, viene invocata con l'appellativo *Hecate tri-formis*, lo stesso⁹ che si riscontra in bocca a Medea nell'atto di fare i suoi incantesimi in *Ov. Met.* 7, 94 e 177 e in *Sen. Med.* 7. Ancora più rilevante è che alla dea della verginità si chieda di far sì che Ippolito riconosca la sua potenza e ceda alle fiamme di un mutuo amore (*mutuos ignes ferat*),¹⁰ descritto utilizzando termini di chiara ispirazione ovidiana.¹¹ Non appare azzardato supporre, di conseguenza,¹² che in tale invocazione agisca il ricordo della preghiera di Fedra alla Luna nel primo *Ippolito*, così come affermato dallo scoliasta teocriteo, e che questa avvenisse all'interno di un rituale per propiziarsi l'amore di Ippolito.

Se è vero, del resto, che i tratti moralmente più riprovevoli del carattere di Fedra furono 'spostati' da Euripide nel secondo *Ippolito* dall'eroina alla figura della nutrice, che risulta essere così la responsabile dell'infamante confessione al figlio di Teseo,¹³ si potrebbe ipotizzare che anche le competenze magiche¹⁴ della balia nell'*Incoronato* fossero, nel primo *Ippolito*, prerogativa della regina stessa.¹⁵

Eur. *Hip.* 476-481

τόλμα δ' ἐρώσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·
 νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
 εἰσὶν δ' ἐπιδαῖαι καὶ λόγοι θελκτήριοι·
 φανήσεταιί τι τῆσδε φάρμακον νόσου.
 ἢ τάρ' ἄν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροισιν ἄν,
 εἰ μὴ γυναικες μηχανὰς εὐρήσομεν.

Abbi il coraggio di amare: un dio ha voluto così. E se sei malata, cerca un buon sistema per vincere la tua infermità. Esistono delle formule magiche, degli incantesimi: verrà fuori, prima o dopo, un rimedio per la tua malattia. Gli uomini ci impiegherebbero troppo tempo a scoprirlo, ma noi donne siamo piene di risorse.

Eur. *Hip.* 509-515

ἔστιν κατ' οἶκους φίλτρα μοι θελκτήρια
 ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω,
 ἅ σ' οὔτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὔτ' ἐπὶ βλάβηι φρενῶν
 παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένηι κακή.
 δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δὴ τι τοῦ ποθομένου
 σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλον ἄπο,
 λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν.

⁹ Vd. Gamberale 2007, p. 63.

¹⁰ L'incongruenza è notata già da Ghiron-Bistagne 1981, p. 294 e Gamberale 2007, p. 64.

¹¹ Vd. Gamberale 2007, pp. 66-67, n. 38.

¹² In linea con Friedrich 1933, pp. 38-39 e Paratore 1972, p. 332.

¹³ Vd. Pascucci 1990, pp. 19-20.

¹⁴ A riguardo vd. Segal 1965, pp. 128-129.

¹⁵ Così sostiene Wilamowitz 1891, p. 46.

Mi è venuto in mente proprio ora che ho in casa dei filtri d'amore magici: potranno liberarti dalla tua malattia senza vergogna, senza alcun danno mentale; basta che tu abbia un po' di coraggio. Ma ho bisogno di qualche contrassegno della persona che ami: una ciocca di capelli, un lembo di mantello per congiungere due persone in un solo piacere.¹⁶

Se ciò non fosse ritenuto sufficiente per mostrare la consuetudine della prima Fedra con la magia, un luogo di Properzio viene a costituire un riscontro decisivo:

Prop. 2, 1, 51-58
 Seu mihi sunt tangenda novercae pocula Phaedrae,
 pocula privigno non nocitura suo,
 seu mihi Circaeο pereundum est gramine, sive
 Colchis Iolciacis urat aena focus,
 una meos quoniam praedata est femina sensus,
 ex hac ducentur funera nostra domo.
 Omnis humanos sanat medicina dolores:
 solus amor morbi non amat artificem.

Il passo si impone all'attenzione perché il poeta, nel mostrare come nemmeno il ricorso a incantesimi ed altri artifici riuscirebbe a mettere in pericolo la sua assoluta fedeltà a Cinzia, si serve di alcuni *exempla* mitici: il primo di questi è proprio quello di Fedra, che viene affiancato, significativamente, a quelli di Circe e di Medea. Come già è stato notato, i *pocula Phaedrae* sembrerebbero costituire un riferimento all'*Ippolito* perduto,¹⁷ dove l'eroina stessa si sarebbe invano servita

¹⁶ Per il testo dell'*Ippolito* euripideo si seguirà la traduzione a cura di U. Albin, Euripide, *Ippolito*, Milano 1990.

¹⁷ Vd. Rothstein 1966, p. 221 e Paratore 1972, pp. 315ss. Non si sbilancia Fedeli 2005, p. 88, che ritiene si possa trattare anche di un'innovazione properziana, ed è decisamente contrario Gamberale 2007, secondo il quale i filtri menzionati dalla nutrice nell'*Ippolito* conservato non obbedirebbero al medesimo fine riscontrato in Properzio: se cioè, nel carne del poeta latino, il fine dell'incantesimo di Fedra sarebbe quello di attirare a sé Ippolito (e così sembrerebbe indicare anche il parallelismo istituito dallo scolio a Teocrito con l'idillio secondo), la nutrice, nel secondo *Ippolito*, parla di *ἐπωιδᾶι καὶ λόγοι θελκτῆριοι* che dovrebbero guarire Fedra dalla sua malattia, e non far innamorare il figliastro. Allo studioso si potrebbe ribattere, però, che, sebbene la nutrice euripidea alluda ad una liberazione dalla passione amorosa, nel seguito del suo discorso aggiunge che tra gli ingredienti per il filtro le servirebbe "un lembo di mantello per congiungere due persone in un solo piacere", come se – analogamente a quanto succede anche nel quarto libro dell'*Eneide* con Didone e la maga massila – ella fosse in realtà a conoscenza di ambo gli incantesimi (per liberare dall'amore e per indurlo), e spettasse a Fedra decidere quale adottare. È noto, del resto, come ambo i propositi fossero ambigualmente presenti nella mente dei poeti elegiaci nei momenti di più viva disperazione circa la possibilità di vedere corrisposto il loro amore (vd. Aresi 2013).

della magia per cercare di attirare il figliastro, o quantomeno ne avrebbe manifestato l'intenzione.

È impossibile determinare con sicurezza altri particolari dell'azione. Di certo, però, si deve riconoscere che la storia di Fedra era stata modificata notevolmente per opera di Euripide e che, se fu il secondo *Ippolito* a portare al successo le sfortunate vicende della regina di Atene, questo era potuto succedere solo grazie ad un notevole scostamento dal carattere originario dell'eroina. Da ciò si può dedurre, dunque, che nel primo *Ippolito* Euripide si era mantenuto più fedele alla versione originale del mito che non nel secondo, e che quando leggiamo, in Ovidio, di una Fedra che avanza spudoratamente le proprie richieste, non è direttamente o solo all'*Ippolito* perduto che egli si ricollega, bensì, in senso lato, alla caratterizzazione più antica e primitiva del personaggio.¹⁸ Se, infatti, si scorrono i riassunti 'tecnici' della vicenda forniti da storici, mitografi, scoliasti e commentatori,¹⁹ l'immagine di Fedra che se ne ricava è sempre una sola: quella di una donna che, trascinata dalla passione, non dimostra alcuno scrupolo nel cercare di ottenere l'oggetto dei suoi desideri, e che, vistasi rifiutata, architetta la sua vendetta senza nessun tardivo pentimento.

Così la presenta nelle *Metamorfosi* Ovidio, che riesce in questo modo a creare un parallelismo efficace con un'altra audace discendente del Sole:²⁰ Circe. Risulta chiaro fin da ora, infatti, come la consorte di Teseo vada ad occupare, nella struttura narrativa dell'episodio, il posto lasciato vacante dall'uscita di scena di Circe. Per Fedra, però, irrigidita nel ruolo che la tradizione le aveva assegnato, Ovidio pare non preoccuparsi di escogitare alcuna 'attenuante' – come pure aveva fatto nelle *Heroides* – o 'ipotesi alternativa'.

2. Ippolito in Italia

Il punto di partenza di un'indagine su Virbio²¹ deve di necessità risalire alle informazioni in nostro possesso in merito alla resurrezione e all'apoteosi di Ippolito. La ricerca ci porterà a scoprire una figura complessa, legata tanto alla Grecia quanto all'Italia, ideale ponte di connessione tra una Fedra 'bloccata' nel proprio ruolo di moglie fedifraga e un'Egeria sposa devota.

¹⁸ Di questo parere sono Puntoni 1884, pp. 23ss., Barrett 1964, p. 11 e Casanova 2007, p. 20.

¹⁹ Diod. 4, 62, 2-4; *Schol. ad Hom. Od.* 11, 321; *Ps. Apoll. Epit.* 1, 18-19; *Schol. ad Ov. Ib.* 279; *Hyg. Fab.* 47; *Serv. ad Aen.* 6, 445; *Plut. Parall.* 314A; *Stob. Flor.* 4, 20B, 75.

²⁰ In quanto figlia di Minosse e di Pasifae, a sua volta figlia di Helios e di Perseide, Fedra è nipote del Sole.

²¹ Un sintetico profilo con elenco di tutte le fonti che parlano di Virbio, separatamente da Ippolito, in Radke 1966, pp. 338-340.

Una volta travolto dai suoi cavalli, l'eroe di Trezene sarebbe stato resuscitato da Esculapio. Così testimonia lo Pseudo-Apollodoro, che cita come fonte l'anonimo autore del poema *Ναυπακτικὰ*, risalente all'incirca alla seconda metà del VI sec.:²²

Ps. Apoll. 3, 121

εὖρον δέ τινας λεγομένους ἀναστήναι ὑπ' αὐτοῦ, Καпанέα καὶ Λυκοῦργον, ὡς Στησίχορος φησιν <έν> Ἐριφύλη, Ἴππόλυτον, ὡς ὁ τὰ Ναυπακτικὰ συγγράφας λέγει, Τυνδάρεων, ὡς φησι Πανύασσις, Ὑμέναιον, ὡς οἱ Ὀρφικοὶ λέγουσι, Γλαῦκον τὸν Μίνωος, ὡς Μελησαγόρας λέγει.

Ho trovato alcuni che si dice fossero stati riportati alla vita da costui [*scil.* Esculapio], ovvero Caraneo e Licurgo, come sostiene Stesicoro nell'*Erifile*; Ippolito, come narra il compositore dei *Ναυπακτικὰ*; Tindareo, come sostiene Paniassi; Imeneo, come affermano gli Orfici; Glauco figlio di Minosse, come racconta Melesagora.

Se consideriamo la fonte attendibile, la leggenda della restituzione di Ippolito a nuova vita sarebbe molto antica. Così lascerebbe supporre anche un passo della *Pitica* terza di Pindaro:

Pind. *Pyth.* 3, 54-60

ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδεται.
ἔτ'ραπεν καὶ κείνον ἀγάνορι μισθῷ
χρυσὸς ἐν χερσίν φανείς
ἄνδρ' ἐκ θανάτου κομίσει
ἤδη ἄλωκότα· χερσὶ δ' ἄρα Κ'ρονίων
ρίψαις δι' ἀμφοῖν ἀμπνοῶν στέρνων κάθειλεν
ὠκέως, αἴθων δὲ κεραυνὸς ἐνέσκιμψεν μόρον.

Ma pure il sapere è messo in catene dal guadagno. E l'oro che apparve nelle mani spinse anche lui pel cospicuo compenso a ridestare dalla morte chi ne era già preda. Ma il figlio di Crono con le sue mani folgorandoli entrambi rapido tolse dai petti il respiro, e la fulva saetta inflisse loro la morte.²³

È molto probabile che l'uomo riportato alla vita da Esculapio sia Ippolito, ma non certo:²⁴ gli *scholia* al passo, infatti, oltre al nome del figlio di Teseo, avanzano anche altre possibili ipotesi in merito all'identità del personaggio a cui si allude cripticamente nel carme di Pindaro. Certamente, però, se si trattasse di Ippolito, il suo ritorno tra gli uomini sarebbe stato di breve durata, perché subito seguito da una nuova morte inflitta da Zeus, che avrebbe colpito con il suo fulmine sia l'autore (Esculapio) che il beneficiario (Ippolito) del prodigio contro natura. Avremmo

²² Vd. Huxley 1969, pp. 68-73.

²³ Traduzione a cura di B. Gentili, Pindaro, *Le pitiche*, Milano 1995.

²⁴ Per avere ulteriori informazioni a riguardo, vd. Benedum 1990, pp. 217ss.

qui, dunque, una tradizione alternativa rispetto a quella più comune, che vedrebbe il solo Esculapio punito per l'atto compiuto. Così, ad esempio, ci testimonia Eratostene in *Catast.* 6, dove l'autore, descrivendo il Serpentario, si sofferma a raccontare la storia di Esculapio, trasformato in costellazione da Zeus, che sperava così di lenire l'ira di Apollo in seguito all'uccisione del figlio.²⁵ È da notare, in realtà, che molte delle fonti più antiche che ci danno testimonianza della resurrezione di Ippolito – Pindaro in testa, ma anche Euripide in *Alc.* 3-4 – riportano questa notizia solo perché causa del vero fulcro d'interesse della loro narrazione, la punizione di Esculapio, ma non si soffermano né sul destino né sull'identità dell'eroe di Trezene dopo la miracolosa rinascita.

Quelle che, al contrario, si concentrano sulle vicende di Ippolito, una volta giunte alla tragica morte, non sembrano specificare la natura del risarcimento elargito da Artemide al giovane per le pene subite, oppure alludono ad onori legati alla fama della tomba dell'eroe, senza far riferimento alla sua resurrezione. Così sembra di poter intuire dal fr. 446 dell'*Ippolito Velato* e nella chiusura dell'*Incoronato*:

(446 Nauck/Kannicht) ὦ μάκαρ, οἷας ἔλαχες τιμᾶς,
 Ἴππόλυθ' ἦρωος, διὰ σωφροσύνην·
 οὔποτε θνητοῖς
 ἀρετῆς ἄλλη δύναμις μείζων·
 ἦλθε γὰρ ἢ πρόσθ' ἢ μετόπισθεν
 τῆς εὐσεβείας χάρις ἐσθλή

O beato, quali onori hai ricevuto per la tua saggezza, eroe Ippolito! Per i mortali non vi è mai alcuna forza più grande del valore, ché prima o poi arriva il compenso glorioso per la religiosità mostrata nei confronti degli dèi.

Eur. *Hip.* 1423-1430
 σοὶ δ', ὦ ταλαίπωρ', ἀντὶ τῶνδε τῶν κακῶν
 τιμᾶς μεγίστας ἐν πόλει Τροζηνίαι
 δώσω· κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων πάρος
 κόμας κεροῦνταί σοι, δι' αἰῶνος μακροῦ
 πένθη μέγιστα δακρύων καρπουμένωι·
 αἰεὶ δὲ μουσσοπιὸς ἐς σὲ παρθένων
 ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνόνημος πεσῶν
 ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται

E tu, sventurato, avrai un compenso per questi mali: io ti garantisco un culto straordinario nella città di Trezene. Fanciulle non ancora sposate si recideranno per te le chiome, prima delle nozze: per lungo tempo godrai del profondo compianto delle

²⁵ È la stessa tradizione seguita anche da Ovidio in *Fast.* 6, 757-762, allorché, giunto al 21 giugno, il poeta menziona il levarsi nel cielo della costellazione del Serpentario, identificata con Esculapio, e si sofferma sulla punizione che toccò al figlio di Giove per aver riportato alla vita Ippolito.

loro lacrime. Canti in tuo onore saranno per sempre il ricordo delle vergini, non cadrà nel silenzio, sconosciuto, l'amore di Fedra per te.

Alcuni studiosi²⁶ hanno ipotizzato che con la comparsa in scena del redivivo Ippolito sulla scena si concludesse il primo dramma di Euripide, e che il giovane si sarebbe mostrato in pubblico coperto da un velo, similmente a quanto accade nella chiusura dell'*Alceste*, in cui Eracle, dopo aver condotto sul palco una donna velata, mostra all'incredulo Admeto che si tratta della sua sposa (*Alc.* 1121-1122): gli onori ai quali si allude nel frammento, dunque, non sarebbero altro che l'intervento miracoloso di Esculapio a favore del giovinetto. Più recentemente, Gelli²⁷ ha proposto che della resurrezione dell'eroe si parlasse nei versi conclusivi della *Fedra* di Sofocle, e non in Euripide, dove ambo i drammi si sarebbero concentrati sul culto eroico dedicato a Trezene al figlio di Teseo.

Sembra difficile poter riuscire a stabilire se o in quale delle tragedie non conservate si parlasse della resurrezione di Ippolito, né è questa la sede adatta per prendere posizione a riguardo. Quello che ai fini di questa ricerca interessa rilevare è, piuttosto, che, ad un certo punto della storia dell'eroe, qualcuno, inserendosi all'interno della tradizione che voleva che il giovane fosse stato riportato alla vita da Esculapio, inventò per il novello dio una nuova identità, un nuovo nome e una nuova patria: egli non sarebbe stato più uomo, ma dio; non più Ippolito, ma Virbio; non più residente in Grecia, ma in Italia.

Probabilmente la sovrapposizione avvenne a partire dalla leggenda, diffusasi già in Grecia in epoca ignota, secondo la quale Ippolito, una volta resuscitato, si sarebbe recato in Italia, ad Aricia, e lì si sarebbe insediato, fondando un tempio in onore di Diana. Così viene testimoniato da Pausania, che, nel descrivere le steli che i fedeli guariti da Esculapio lasciavano in ringraziamento nel tempio del dio ad Epidauro, si sofferma su quella che il redivivo Ippolito avrebbe dedicato al suo salvatore:

Paus. 2, 27, 4-5

χωρίς δὲ ἀπὸ τῶν ἄλλων ἐστὶν ἀρχαία στήλη· ἵππους δὲ Ἴππόλυτον ἀναθεῖναι τῷ θεῷ φησὶν εἴκοσι. ταύτης τῆς στήλης τῷ ἐπιγράμματι ὁμολογοῦντα λέγουσιν Ἀρικιεῖς, ὡς τεθνεῶτα Ἴππόλυτον ἐκ τῶν Θησέως ἀρῶν ἀνέστησεν Ἀσκληπιός· ὁ δὲ ὡς αὐθις ἐβίω, οὐκ ἤξιον νέμειν τῷ πατρὶ συγγνώμην, ἀλλὰ ὑπεριδὼν τὰς δεήσεις ἐς Ἰταλίαν ἔρχεται παρὰ τοὺς Ἀρικιεῖς.

Distinta dalle altre c'è una stele antica, che attesta che Ippolito dedicò venti cavalli al dio. Con l'iscrizione di questa stele s'accorda ciò che narrano gli Aricini, che

²⁶ Moricca 1915, pp. 173-176 e Paratore 1972, p. 318.

²⁷ Gelli 2004, pp. 201ss. e 2007, pp. 26ss.

cioè Ippolito, morto per effetto delle maledizioni di Teseo, fu resuscitato da Esculapio: quando tornò in vita, non volle perdonare al padre, ma ne disattese le preghiere, e venne in Italia ad Aricia.

Il racconto dello scrittore greco documenta il viaggio in Italia come frutto di un' autonoma decisione presa da Ippolito per allontanarsi dal padre, e non come un atto di protezione voluto da Artemide per paura della punizione di Zeus. Dal testo sembra anche di poter intuire che Ippolito rimanga un mortale dopo la resurrezione, e non viene citato il nome di Virbio. L'assimilazione con il dio italico sarebbe avvenuta in un secondo momento, forse ad opera di Callimaco, come suggerirebbero Servio e uno scolio all'*Ibis* di Ovidio:

Serv. *ad Aen.* 7, 778

Exponit τὸ αἴτιον: nam Callimachus scripsit Αἴτια, in quibus etiam hoc commemorat.

Schol. *ad Ov.* Ib. 279

Tangit fabulam de Hippolyto. Unde Callimachus:

Noluit Hippolytus Phaedrae violare pudorem.

Et quia noluerat, habuit pro munere mortem.

Sed qui recta facit quod in aeternum moriatur,

denegat Hippolytus, qui vitae bis reparatur.

Sul valore da attribuire a queste testimonianze si è discusso a lungo.²⁸ Certamente, però, se si considera la notorietà della vicenda di Ippolito/Virbio in età augustea, si può concludere che la storia, a prescindere dal suo ideatore, fosse ritornata in auge grazie a ricerche antiquarie, interessate a rivalutare riti e costumi dell'antica Roma e le loro relazioni con la grecità: un impulso a tale riscoperta potrebbe essere stato costituito da Varrone.²⁹

Nel mondo romano, il primo testo che si sofferma sulla storia della resurrezione e della nuova identità di Ippolito è l'*Eneide*:³⁰

Verg. *Aen.* 7, 761-782

Ibat et Hippolyti proles pulcherrima bello,

Virbius, insignem quem mater Aricia misit,

eductum Egeriae lucis umentia circum

litora, pinguis ubi et placabilis ara Dianae.

Namque ferunt fama Hippolytum, postquam arte novercae

²⁸ In particolar modo Robert 1921, p. 749, n. 9 ha messo in dubbio l'attendibilità della notizia serviana, rivendicata come affidabile, recentemente, da Coarelli 2004, p. 17.

²⁹ Vd. Horsfall 2000, p. 495.

³⁰ Che la storia fosse conosciuta già da prima, però, ce lo testimonia Orazio, che, parlando dell'ineluttabilità della morte, cita in tono polemico l'esempio di Ippolito in *Carm.* 4, 7, 25-26: *infernus neque enim tenebris Diana pudicum / liberat Hippolytum.*

occiderit patriasque exlerit sanguine poenas
 turbatis distractus equis, ad sidera rursus
 aetheria et superas caeli venisse sub auras,
 Paeoniis revocatum herbis et amore Dianae.
 Tum pater omnipotens, aliquem indignatus ab umbris
 mortalem infernis ad lumina surgere vitae,
 ipse repertorem medicinae talis et artis
 fulmine Phoebigenam Stygias detrusit ad undas.
 At Trivia Hippolytum secretis alma recondit
 sedibus et nymphae Egeriae nemorique relegat,
 solus ubi in silvis Italis ignobilis aevom
 exigeret versoque ubi nomine Virbius esset.
 Unde etiam templo Triviae lucisque sacratis
 cornipedes arcentur equi, quod litore currum
 et iuvenem monstris pavidi effudere marinis.
 Filius ardentis haud setius aequore campi
 exercebat equos curruque in bella ruebat.

Il testo di Virgilio riporta alcuni dati fondamentali. Innanzitutto, una volta dilaniato dai suoi cavalli (da notare che *distractus equis* è una traduzione latina di quella che all'epoca si credeva essere l'etimologia del nome "Ippolito"),³¹ Ippolito viene richiamato alla vita grazie all'amore di Diana nei suoi confronti³² e per mezzo delle arti magiche di Esculapio. Giove, sdegnato che qualcuno avesse potuto infrangere le leggi della morte, punisce Esculapio colpendolo con un fulmine e scaraventandolo nell'Ade, ma Diana, preoccupata per il suo protetto, nasconde Ippolito nel bosco di Aricia, sotto la protezione di Egeria, dove il giovane prende il nome di Virbio, in un luogo in cui in suo onore è vietata l'introduzione di cavalli. Anni dopo, il figlio di Ippolito, di nome Virbio come il padre, prende parte alla guerra che Enea conduce contro Turno, schierandosi dalla parte dell'esercito latino.

Tutta la tradizione posteriore è largamente dipendente dal testo dell'*Eneide*. Lo stesso Ovidio, che si afferma accanto a Virgilio come il più importante testimone della tradizione del culto di Ippolito/Virbio in Italia, gioca col modello del grande poeta latino. Degne di nota, tra le rielaborazioni posteriori, sono soltanto le osservazioni di Servio, che, pur partendo dal testo virgiliano, sembra metterlo in discussione, secondo un procedimento non nuovo, che abbiamo già avuto modo di riscontrare nell'episodio dedicato a Circe, relativamente alla notizia del suo matrimonio con Pico:

³¹ L'osservazione in Ahl 1985, p. 63.

³² Per Claud. *bell. Got.* 440-441, sarebbe stata Diana stessa a ridare la vita al suo protetto: *et iuvenem spretae laniatum fraude novercae / non sine Circaeis Latonia reddidit herbis*. Il suo intervento diretto a favore di Ippolito sembrerebbe confermare il parallelismo individuato con il caso di Circe e Pico.

Serv. *ad Aen.* 7, 761

Sed Diana Hippolytum, revocatum ab inferis, in Aricia nymphae commendavit Egeriae et eum Virbium, quasi bis virum, iussit vocari. Cuius nunc filium cognominem dicit in bellum venire: adeo omnia ista fabulosa sunt. Nam cum castus ubique inductus sit et qui semper solus habitaverit, habuisse tamen fingitur filium. Re vera autem, ut et supra diximus, Virbius est numen coniunctum Dianae, ut matri deum Attis, Minervae Erichthonius, Veneri Adonis.

Il commentatore, dopo aver riportato la storia secondo quanto traeva dal testo virgiliano, nota che la tradizionale rappresentazione di Ippolito come giovinetto casto e sprezzante del genere femminile entra in contraddizione con l'informazione fornita da Virgilio, secondo il quale, per l'appunto, egli sarebbe stato il padre di un guerriero omonimo che avrebbe preso parte alla guerra tra Enea e Turno. Per questa ragione Servio non solo critica l'attendibilità³³ della notizia, ma sembra anche mettere in dubbio la stessa equivalenza Ippolito/Virbio: la divinità laziale, ben lungi da rappresentare la seconda identità dell'eroe di Trezene, sarebbe da considerarsi come un dio minore legato alla cerchia di Diana, in un rapporto analogo a quello tra Venere e Adone.³⁴

Il testo di Servio si rivela per la nostra indagine di grande importanza, perché rende evidente come l'associazione tra due divinità all'origine probabilmente distinte faccia di Virbio una creazione non totalmente riuscita, o comunque destinata a rimanere per sempre doppia. Tale ambiguità si constata, in analogia con Vertumno, nel nome stesso del dio italico.³⁵ Si è appena vista la spiegazione di Servio, che intende *Virbium* come *quasi bis virum*; ad essa si possono aggiungere lo scolio a Pers. 6, 56 (*Virbium vocavit merito, quod bis in vitam prolatus esset*), la testimonianza di Teodonzio in Boccaccio (*Genealogie* 10, 50, 3 *quia bis vir fuisse*) e quella di Cassiodoro (*Ort.* 7, 181, *Virbius enim abstractus a regula quoniam virum bis factum esse memorant, quem numerum per b mutam scribi ante dicta declarant*).

La compresenza di due diverse identità è riscontrabile anche nell'iconografia di Virbio. Sebbene non ci sia rimasto nulla che possa essere attribuito con sicurezza al dio laziale, nell'area della valle di Aricia è stato ritrovato un reperto che rappresenta una doppia erma di Tritone.³⁶ Le due facce della statua mostrano un anziano barbuto e un adolescente, caratteristica che ha indotto alcuni a riconoscere i tratti di Ippolito/Virbio. Come sappiamo dallo stesso Ovidio (*Met.* 15, 539-540),

³³ La cura mostrata da Servio nel riprendere fatti mitologici in chiave critico-razionalistica trova qui un suo emblematico esempio, come notato da Delvigo 2012.

³⁴ Vd. Stok 2004, pp. 158-159, che evidenzia un atteggiamento di Servio quasi evemeristico.

³⁵ Vd. Barchiesi 1994, pp. 250-251, che nota non solo come il nome "significati doppio", ma sia anche doppio, perché lo si può far derivare sia dal latino (*vir + bis*) sia dal greco (*heros + bios*).

³⁶ Queste e altre informazioni a riguardo in Vincenti 2010, pp. 96-97.

infatti, Virbio veniva raffigurato con le fattezze di un vegliardo, mentre la rappresentazione classica di Ippolito è quella di un giovinetto senza barba, spesso vestito da cacciatore e armato di lancia: a questa immagine corrisponderebbe una statua rinvenuta negli scavi di Despuig nel 1791,³⁷ che, attribuita in un primo momento a Dioniso, è più probabile sia riferibile ad Ippolito, il cui culto era molto forte nella zona.

Si potrebbe pensare, dunque, che il processo di identificazione tra Ippolito e Virbio avesse portato alla contemporanea presenza, nello stesso luogo, di ritratti dell'uno e dell'altro, sia separatamente che insieme, quasi a rendere visibile la fusione dell'elemento greco e di quello romano in un'unica figura, che, però, mantiene tutta la sua ambivalenza. È proprio questa fusione imperfetta che fa di Ippolito l'anello di transizione ideale tra un mondo di 'miti ingessati' (Fedra) e di miti che aspettano di essere scritti (Egeria).

3. Alle origini di una relazione 'screditata': Numa ed Egeria

Le origini della leggenda che lega il re Numa alla ninfa Egeria hanno rappresentato da sempre un argomento controverso tra gli studiosi che si sono occupati del secondo sovrano di Roma.³⁸ L'incertezza o lo scetticismo con cui già gli antichi hanno considerato la vicenda conferma che si tratti di un mito diffusosi in epoca molto remota, e di cui si erano perse le tracce.³⁹ Questa supposizione sembra confermata dalla prima, vaga testimonianza letteraria che documenta l'esistenza di una relazione tra Egeria e Numa, e che si ritrova in *Enn. Ann. 2, 113: olli respondit suavis sonus Egeriai*. Dal frammento, infatti, non è possibile capire chi fosse Egeria e in quali termini venisse configurata la relazione tra i due personaggi.

Per quanto concerne Egeria, la tradizione sembra essere unanime nel ritenerla una ninfa delle acque, ma non manca chi afferma che ella sarebbe una delle Muse, anche in considerazione del rapporto particolare che intratteneva con le Camene:

Dion. Hal. *Ant. Rom. 2, 60, 5*

νύμφην γάρ τινα μυθολογοῦσιν Ἥγερίαν φοιτᾶν πρὸς αὐτὸν ἐκάστοτε διδάσκουσαν τὴν βασιλικὴν σοφίαν, ἕτεροι δὲ οὐ νύμφην, ἀλλὰ τῶν Μουσῶν μίαν.

E infatti raccontano che una certa ninfa, Egeria, andasse a trovarlo con regolarità e gli insegnasse l'arte del regnare; altri, invece, sostengono che non fosse una ninfa, ma una delle Muse.

³⁷ Vd. Vincenti 2010, p. 98.

³⁸ Le informazioni che si riporteranno su Egeria e il suo rapporto con Numa sono tratte da Radke 1966, pp. 11-12, Roscher I, 1, 1215-1217, Samter in *RE V*, 2, 1980-1981 e Kroll in *RE XVIII*, 1, 1242-1253, Bömer 1958, pp. 161ss.

³⁹ Così Bömer 1958, p. 162, che ipotizza si trattasse di una leggenda importata dal mondo etrusco.

Molto più complicata, poi, la definizione del rapporto che legava la dea acquatica a Numa. C'è chi le assegna il ruolo di semplice consigliera del re, come si può dedurre dal passo appena riportato di Dionigi di Alicarnasso, e chi parla di lei, invece, come dell'amante o della sposa del saggio sovrano. Particolarmente attento a questo aspetto è Plutarco, che si sofferma a descrivere la relazione amorosa tra Egeria e il re sia nella biografia a lui dedicata sia nel *De fortuna Romanorum*:

Plut. *Num.* 4, 1-2

Ὁ δὲ Νομᾶς ἐκλείπων τὰς ἐν ἄστει διατριβὰς ἀγραυλεῖν τὰ πολλὰ καὶ πλανᾶσθαι μόνος ἤθελεν, ἐν ἄλσεσι θεῶν καὶ λειμῶσιν ἱεροῖς καὶ τόποις ἐρήμοις ποιούμενος τὴν δαίταν. ὅθεν οὐχ ἤκιστα τὴν ἀρχὴν ὁ περὶ τῆς θεᾶς ἔλαβε λόγος, ὡς ἄρα Νομᾶς ἐκεῖνος οὐκ ἀδημονία τινὶ ψυχῆς καὶ πλάνη τὸν μετὰ ἀνθρώπων ἀπολέλοιπε βίον, ἀλλὰ σεμνοτέρας γεγευμένος ὁμιλίας καὶ γάμων θεῶν ἠξιωμένος, Ἥγερίᾳ δαίμονι συνὼν ἐρώση καὶ συνδιαιτώμενος, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ τὰ θεῖα πεπνυμένος γέγονεν.

Allora [*scil.* dopo la morte di Tazia, prima moglie di Numa e sua sposa per dodici anni] Numa, abbandonate le occupazioni cittadine, amava dimorare per lo più in campagna e vagare da solo, vivendo in boschi sacri agli dèi, in prati sacri e in luoghi solitari. Da ciò soprattutto prese inizio la leggenda della dea. Secondo questa leggenda, Numa non aveva abbandonato la vita associata per qualche inquietudine o aberrazione mentale; egli era un uomo beato e saggio nelle cose divine, perché aveva gustato il sapore di una compagnia più augusta ed era stato ritenuto degno di nozze divine: era sposato e conviveva con la ninfa Egeria che lo amava.⁴⁰

Plut. *fort. Rom.* 321B-C

Καὶ μὴν τὴν γε Νομᾶ βασιλείαν πολυχρονιωτάτην γενομένην ὁμολογουμένως εὐτυχία διεκυβέρνησε θαυμαστή. τὸ μὲν γὰρ Ἑγερίαν τινά, νυμφῶν μίαν δρυάδων, δαίμονα σοφὴν ἔρωτι τάνδρῳ ἐν συνουσίᾳ γενομένην, παραπαιδαγωγεῖν καὶ συσχηματίζειν τὴν πολιτείαν ἴσως μυθωδέστερόν ἐστι. καὶ γὰρ ἄλλοι λεχθέντες ἄψασθαι γάμων θεῶν καὶ θεοῖς ἐράσμοι γενέσθαι, Πηλεῖς καὶ Ἀγχῖσαι καὶ Ὠρίωνες καὶ Ἥμαθίωνες, οὐ πάντως ἀγαπητῶς οὐδ' ἀλύπως διεβίωσαν. ἀλλὰ Νομᾶς ἔοικε τὴν ἀγαθὴν Τύχην ἔχειν ὡς ἀληθῶς σύνοικον καὶ σύνεδρον καὶ συνάρχουσαν.

E ancora, come concordemente si ammette, una meravigliosa buona Fortuna guidò il regno di Numa, che durò per così tanti anni. Il fatto che una certa Egeria, una delle ninfe driadi, una divinità sapiente, divenuta sua convivente per amore, l'abbia aiutato nel conformare e nel delineare la costituzione dello Stato, è forse alquanto favoloso. Infatti si dice che anche altri mortali siano giunti ad annodare matrimoni divini e siano riusciti cari a dee, come Peleo, Anchise, Orione e Emazione, ma non

⁴⁰ Traduzione a cura di M. Manfredini, Plutarco, *Le vite di Licurgo e di Numa*, Milano 1980.

vissero del tutto amorevolmente, né senza dolori, invece pare che Numa avesse la buona Fortuna come sua vera convivente, consigliera e compagna del regno.⁴¹

Nel riportare la favolosa leggenda, Plutarco si concentra soprattutto su un aspetto: la straordinaria fortuna che accompagnò il lungo regno di Numa, e che va a coincidere con la singolare dedizione di Egeria per tutta la vita del saggio sovrano. Lo storico non si astiene, tuttavia, dal fornire una spiegazione di chiave razionalizzante su una così anomala e duratura protezione divina:

Plut. *Num.* 8, 6

τῷ δὲ Νομᾷ δρᾶμα θεᾶς τινοῦς ἢ νύμφης ὀρεΐας ἔρωσ ἦν καὶ συνουσία πρὸς αὐτὸν ἀπόρρητος, ὥσπερ εἴρηται, καὶ κοινὰ μετὰ Μουσῶν διατριβαί.

La messa in scena di Numa era invece il suo amore e la sua relazione segreta con una dea o ninfa dei monti, come ho detto, e i suoi incontri con le Muse. A queste attribuiva infatti la maggior parte dei vaticini.

Secondo Plutarco, dunque, il re avrebbe inventato la relazione con Egeria per far accettare al popolo le proprie riforme statali e religiose. Questa scettica interpretazione⁴² si riscontra in tutti gli altri storici e commentatori che si occuparono della questione, da Dionigi di Alicarnasso a Livio e Servio,⁴³ e si ritrova persino in uno *scholium* a Giovenale, quasi il discredito intorno all'unione tra Numa ed Egeria fosse divenuto una specie di *vulgata*:

Schol. ad Iuven. 3, 17

Egeria nympha, quae colebatur in Aricino luco, cum qua Numa et concubium et colloquium se habere simulavit super cultu religionum, quo armorum et pugnae studio [populum] flagrantem populum Romanum abstraheret.

⁴¹ Traduzione a cura di G. Forni, Plutarco, *La fortuna dei Romani*, Napoli 1989.

⁴² Su questo aspetto ulteriori approfondimenti in Monella 2008, pp. 5ss. Recentemente Wittchow 2009, pp. 85-88 ha sottolineato come l'invenzione della relazione con Egeria si inserisse in un più generale progetto di governo di Numa fondato sul *dolus*.

⁴³ Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 61 (οἱ δὲ τὰ μυθώδη πάντα περαιοῦντες ἐκ τῆς ἱστορίας πεπλάσθαι φασὶν ὑπὸ τοῦ Νομά τὸν περὶ τῆς Ἠγερίας λόγον, ἵνα ῥᾶον αὐτῷ προσέχωσιν οἱ τὰ θεῖα δεδιότες καὶ προθύμως δέχωνται τοὺς ὑπ' αὐτοῦ τιθεμένους νόμους, ὡς παρὰ θεῶν κομιζομένους, “ma quelli che rimuovono tutti gli elementi fantastici dalla storia sostengono che la storia intorno ad Egeria sia stata inventata da Numa, affinché coloro che temono i prodigi divini gli obbedissero più facilmente e accettassero di buon animo le leggi da lui stabilite, come portate dagli dèi”); Liv. 1, 19 (*simulat sibi cum dea Egeria congressus nocturnos esse*); Serv. *ad Aen.* 7, 763 (*nympha in Aricino nemore, quam amicam suam Numa esse fingebat, ad firmandam legum suarum auctoritatem*).

Al contrario di tali testimonianze, invece, Ovidio riabilita la relazione del re con la ninfa: non solo ella esiste ‘sul serio’ e non è un trucco escogitato da Numa, ma il suo amore sopravvive alla morte del coniuge stesso, tanto che il dolore per la sua scomparsa sarà eternato nella fonte che da Egeria prende il nome. Il dato eccezionale della dedizione costante della dea per il sovrano, così, non solo non viene sminuito, ma, come si vedrà meglio nel saggio di commento, di molto enfatizzato. Se Fedra e Circe, dunque, rimarranno infamate per sempre, col mito di Numa ed Egeria Ovidio si può permettere di lavorare in libertà, partendo da un unico dato di fatto: la fortuna di un’unione lunga e senza ostacoli. La semioscurità del legame tra i due personaggi, guardato con sospetto da storici e scoliasti, diventa per l’autore delle *Metamorfosi* un vantaggio: nel mondo della poesia non si pongono problemi di veridicità storica, e la menzogna di Numa può divenire un trampolino per la fantasia.

4. Aricia: dove il mito greco e il mito italico si incontrano

A chi oggi senta parlare del bosco di Aricia e del culto di *Diana Nemorensis* non viene in mente di solito il nome di Virbio, né quello di Egeria, almeno non in prima istanza.⁴⁴ Questo perché il luogo è più usualmente associato con la figura di Oreste, che – così raccontano Servio e Igino –,⁴⁵ una volta salvata la sorella Ifigenia dalla Tauride, si sarebbe rifugiato nel bosco di Nemi, dove avrebbe trapiantato il culto di Artemide, diventando il primo *rex nemorensis*. Questo culto avrebbe mantenuto i caratteri cruenti che aveva in terra taurica: il sacrificio di esseri umani, al quale era preposta Ifigenia in quella remota regione, sarebbe stato rappresentato, nel Lazio, dall’uccisione del *rex* in carica da parte del suo successore. Ed è proprio tale violento rituale che, nella sensibilità moderna, si associa normalmente ad Aricia: esso, descritto da Strabone (Strab. 5, 3, 12) e da Servio (ad *Aen.* 6, 136), ha conosciuto particolare notorietà nel secolo scorso grazie agli studi antropologici di Frazer,⁴⁶ che, per quanto criticati da varie parti,⁴⁷ non cessano di esercitare un fascino notevole in tutti quelli⁴⁸ che si sono occupati dell’argomento.

Se si analizza con un po’ più di attenzione la fortuna del mito di Oreste e di Artemide Taurica a Nemi, si scopre, tuttavia, che essa non fu priva di problemi, e si può forse scoprire il motivo per cui Ovidio, pur non ignorando la presenza di

⁴⁴ Sulla funzione del bosco aricino nell’episodio ovidiano di Ippolito ed Egeria mi sono già occupata anche in Aresi [in corso di stampa]a. Le argomentazioni lì esposte vengono qui in parte riprese, in parte rivedute ed ampliate.

⁴⁵ Serv. ad *Aen.* 2, 116, Hyg. *Fab.* 261. Essendo i due passi identici, è da ritenere che Servio abbia inglobato nel suo commento il testo di Igino (vd. Pasqualini 2009, p. 1092), ritornando poi con più dettagli sullo stesso racconto in *ad Aen.* 6, 136.

⁴⁶ Frazer 1906-1915 I, 1, pp. 2ss. e 1929, pp. 72ss.

⁴⁷ Recentemente, da Green 2007, pp. 150ss.

⁴⁸ Vd., ad es., Spineto 2000, pp. 17ss., Pasqualini 2006, Green 2007, pp. 201ss.

Oreste ad Aricia, preferisca nominarla di sfuggita (vv. 489-490, *sacraque Oresteae gemitu questuque Dianae / impedit*) e concentrarsi piuttosto su Ippolito.

Probabilmente⁴⁹ il mito di Oreste aveva conosciuto un certo successo in età primo imperiale perché evidenziava bene il nesso esistente tra l'eroe vendicatore di suo padre e l'aricino (da parte di madre) Augusto, che aveva fatto giustizia della morte di Cesare sconfiggendo Antonio. Ma il figlio di Agamennone è pur sempre un *furens* perseguitato dalle Erinni, così come barbarico è il culto di Artemide taurica: pian piano l'accostamento tra Oreste e Ottaviano dovette venire percepito come non appropriato,⁵⁰ e gli si preferì quello decisamente più 'rassicurante' tra il *princeps* e un altro profugo per eccellenza venuto da Oriente ed insediatosi in Lazio, Enea.

E Ippolito? Anche di lui si diceva che fosse stato il primo *rex nemorensis*:

Paus. 2, 27, 5

καὶ ἐβασίλευσέ τε αὐτόθι καὶ ἀνῆκε τῇ Ἀρτέμιδι τέμενος, ἔνθα ἄχρι ἐμοῦ μονομαχίας ἄθλα ἦν καὶ ἱερᾶσθαι τῇ θεῶ τὸν νικῶντα· ὁ δὲ ἀγὼν ἐλευθέρων μὲν προέκειτο οὐδενί, οἰκέταις δὲ ἀποδρᾶσι τοὺς δεσπότης.

[*scil.* Ippolito] qui regnò e consacrò un recinto ad Artemide, dove, ancora ai miei tempi, si svolge un duello che, fra i vari premi per il vincitore, comporta il conferimento del sacerdozio della dea: ma la gara non è aperta a liberi, bensì a schiavi fuggiti via dai loro padroni.

Per Frazer,⁵¹ la compresenza di Oreste ed Ippolito sarebbe un chiaro segnale dell'antichità del culto della dea, che sarebbe stato spiegato a posteriori facendone risalire il sorgere all'uno o all'altro eroe. Di certo, però, la figura di Ippolito si prestava meglio ad essere inserita all'interno del nuovo contesto italico rispetto a quella di Oreste o di Ifigenia: se egli, infatti, manteneva del primo lo *status* di esule, e della seconda quello di protetto di Artemide, il suo passato era senza macchie e non creava imbarazzi. La dea di cui era devoto Ippolito, inoltre, non pretendeva sacrifici umani, ma esigeva solo una vita pura e a contatto con il rigoglio della natura. Se, come testimoniano Servio ed Igino,⁵² l'efferatezza della dea taurica fu presto negata e respinta dagli abitanti del Lazio (*cum postea Romanis sacrorum crudelitas displiceret, quamquam servi immolarentur, ad Laconas Diana translata*), l'approdo in terra italica di Ippolito si mostrò, invece, felice, molto più

⁴⁹ Vd. Pasqualini 2009, pp. 1107ss.

⁵⁰ Vd. Montepaone 1999, pp. 74-75, che sottolinea come il rifiuto delle componenti più cruente del mito di Oreste proceda di pari passo con l' 'addomesticamento' del culto importato dall'esterno.

⁵¹ Frazer 1906-1915 I, 1, p. 21.

⁵² Vd. i già citati Serv. *ad Aen.* 2, 116 e Hyg. *Fab.* 261.

felice di quello di Oreste, tanto è vero che egli, integrato nel tessuto aricino, divenne un altro: divenne Virbio, divinità al servizio di una ben strana e 'rinnovata' Artemide.

Non può sfuggire, infatti, una certa apparente contraddizione tra le caratteristiche a cui siamo soliti associare Diana tradizionalmente (castità, ripudio della famiglia, vita selvaggia a contatto con la natura) e le sfere di competenza che le venivano attribuite dai fedeli di Aricia.⁵³ Ecco come, infatti, si rivolge a lei il coro dei giovani in Catull. 34, 13-16: *tu Lucina dolentibus / Iuno dicta puerperis, / tu potens Trivia et notho es / dicta lumine Luna*. La divinità viene indicata come protettrice delle partorienti anche nel *Carmen saeculare* e nell'ode a Diana di Orazio, dove apprendiamo che era usanza che le future madri invocassero tre volte il suo nome durante il travaglio:

Hor. *Carm. Saec.* 13-15
Rite maturos aperire partus
lenis, Ilithyia, tuere matres
sive tu Lucina probas vocari

Hor. *Carm.* 3, 22, 1-3
Montium custos nemorumque, virgo,
quae laborantis utero puellas
ter vocata audis adimisque leto.

La protezione delle donne incinte era un aspetto centrale del culto della dea,⁵⁴ che si riscontra anche nel rito più importante a lei dedicato, la processione delle fiaccole dalla città di Aricia al santuario di Nemi. La celebrazione è testimoniata sia da fonti letterarie (Properzio, Ovidio, Stazio)⁵⁵ che da ritrovamenti archeologici, come il reperto⁵⁶ che presenta un gruppo di fedeli che si recano verso il tempio di Diana con delle fiaccole in mano. Le fiaccole starebbero ad indicare la natura e le funzioni della dea stessa, in quanto simbolo sia della luce della luna che di quella che i bambini vedono non appena vengono al mondo: da qui deriverebbe la spiegazione dell'appellativo di *Lucina*.

Proprio in qualità di aiutante delle partorienti, il tempio di Diana era pieno di *ex-voto* portati in ringraziamento dalle assistite, come ci racconta Ovidio stesso

⁵³ Per un efficace riassunto delle principali caratteristiche di Diana Aricina, vd. Dumézil 1977, pp. 355-359.

⁵⁴ Vd. Montepaone 1999, p. 82 e Green 2007, pp. 135ss., secondo il quale tale prerogativa è da collegarsi con l'identificazione tra Diana e la Luna. Lo studioso riporta a questo proposito Cic. *nat. deor.* 2, 69, in cui si istituisce un collegamento tra il periodo della gestazione e le rivoluzioni lunari: [scil. *Diana*] *adhibetur autem ad partus quod i maturescunt aut septem non nunquam aut ut plerumque novem lunae cursibus, qui quia mensa spatia conficiunt menses nominantur*.

⁵⁵ Prop. 2, 32, 3-10, Ovid. *Fast.* 3, 269-270, Stat. *Sil.* 3, 1, 52-60.

⁵⁶ Vd. Glyptotek 1997, p. 72, n. 839.

nei *Fasti* (Ov. *Fast.* 3, 268, *posita est meritae multa tabella deae*). Il dato sembra confermato dal ritrovamento di terrecotte votive nell'area del tempio di Diana a Nemi, dove è possibile osservare un gruppo di fedeli con un neonato in grembo e il capo velato.⁵⁷ Ugualmente, un paio di iscrizioni rinvenute nella stessa area recano i ringraziamenti di una nutrice e di una madre alla dea, accompagnati dall'offerta di *ex voto*. Numerosi reperti, poi, mostrano modellini di organi genitali maschili e femminili, rappresentazioni di donne incinte o accompagnate dal loro bambino, coppie sedute una accanto all'altra.⁵⁸

Riassumendo, dunque, sembra che il culto di Diana ad Aricia si imperniasse attorno a una serie di rituali miranti a garantire la fertilità femminile e il felice compimento del parto. In questo contesto Virbio, sia che si voglia vedere in lui, come Frazer,⁵⁹ l'ancestrale amante della dea della fecondità, sia che, in maniera più cauta, si ravvisi in lui solo una delle divinità minori del corteggio di Diana, protettore, assieme alla dea, delle partorienti,⁶⁰ verrebbe a definirsi in modo totalmente differente rispetto alla codificazione letteraria tradizionale di Ippolito che Ovidio conosceva. Se è probabile, cioè, che anche Ippolito, ben lungi dall'essere il giovane sprezzante che ci è noto dal mito, avesse, in origine, un ruolo ben diverso accanto ad Artemide, si può però affermare con una certa sicurezza che una tale 'consapevolezza antropologica' fosse lontana dalla sensibilità di un Ovidio, e che il poeta si limitasse a lavorare con il materiale che la tradizione letteraria e iconografica gli aveva consegnato. È innegabile, quindi, che, quando egli parla di Ippolito, è all'orgoglioso Ippolito di Euripide che pensa, all'adolescente casto che viene condannato dalla sua stessa purezza: ancora una volta, come già notato per Fedra, l'autore fossilizza l'eroe nella sua versione più tradizionale, non sembra interessato a proporre per lui un approccio diverso.

Il discorso cambia per Virbio, la cui 'codificazione letteraria' Ovidio trovava, rapidamente schizzata, in Virgilio. Nell'*Eneide*, l'Ippolito italico ha una sposa, Aricia, e pure un figlio,⁶¹ suo omonimo, che pare fosse cresciuto nel bosco d'Egeria:

Verg. *Aen.* 7, 761-764
 Ibat et Hippolyti proles pulcherrima bello,
 Virbius, insignem quem mater Aricia misit,
 eductum Egeriae lucis umentia circum
 litora, pinguis ubi et placabilis ara Dianae.

⁵⁷ Vd. Glyptotek 1997, p. 160, n. 63.

⁵⁸ Per maggiori informazioni, vd. Frazer 1906-1915 I, 1, p. 12 e Dumézil 1977, pp. 355-356.

⁵⁹ Vd. Frazer 1906-1915 I, 2, pp. 128-129.

⁶⁰ Così Roscher VI, 330, Wissowa 1912, p. 249, Pairault 1969, p. 446.

⁶¹ Vd. Horsfall 2000, pp. 494ss. e Green 2007, pp. 210-211, che ritengono che la presenza di un figlio di Ippolito sia invenzione virgiliana.

Il problematico e spiazzante *mater* del v. 762 così viene giustificato da Servio: *mater autem propter Augustum dicit, qui fuerat ex Aricina matre [Atia] progenitus: ac si diceret: quae tanti auctor est generis* (Serv. *ad Aen.* 7, 762). Per il commentatore Aricia starebbe ad indicare la città omonima, mentre l'epiteto che la accompagna si spiegherebbe sulla base delle origini della madre di Augusto, ad indicare che la località era stata all'origine della famiglia dell'imperatore. La sua spiegazione, a parte rare eccezioni,⁶² è attualmente per lo più accettata.

È bene ricordare, però, che abbiamo già visto come Servio si mostrasse scettico nell'associare Virbio ad Ippolito: dove era finito il casto fanciullo della tradizione? Sulla stessa linea di pensiero, il commentatore ora non può che negare che egli avesse una sposa. A ben guardare, pare che Servio si mostri un censore delle strade irregolari del mito suggerite da Virgilio. Così, per Servio, se Circe non poteva essere *coniunx* di Pico, Ippolito non può aver avuto una progenie da una sposa chiamata Aricia.

Non la pensava così, invece, – e, verrebbe da aggiungere, ancora una volta – Boccaccio, che, nelle *Genealogie deorum gentilium*, afferma che Ippolito avrebbe fondato Aricia chiamandola col nome della moglie, e aggiunge:

Boccaccio, *Genealogie* 10, 50, 3-4

Ibi autem dicit Theodontius oppidum construxit, quod ex nomine sumpte coniugis Ariciam appellavit. Dicit preterea idem Theodontius falsum esse Ypolitum celibem vitam egisse, quin imo secreto amore Ariciam nobilem Attice regionis feminam adamavit, quam Dianam, eo quod venationibus vacaret, vocabat et se Dianam colere asserebat, et opere huius Aricie factum dicit, ut ab Esculapio sanaretur, cum mortuum illum arbitraretur Theseus.

Pure Racine, nella sua *Fedra*, introduce un Ippolito innamorato della giovane Aricia. La singolare innovazione viene così giustificata nell'introduzione all'opera:

Aricia non è un personaggio inventato da me. Virgilio dice che Ippolito la sposò, e ne ebbe un figlio, dopo che Esculapio l'ebbe resuscitato. Ed ho anche letto in qualche autore⁶³ che Ippolito aveva sposato e condotto in Italia una giovane ateniese di nobilissima nascita, che si chiamava Aricia, e che diede il suo nome a una piccola città d'Italia.

Rimanendo in epoca antica, Silio Italico parla dei figli di Virbio e – a sorpresa – di Egeria: *haud secus Egeriae pubes, hinc Virbius acer, / hinc Capys, adsiliunt paribusque Albanus in armis* (Sil. 4, 380-381). Generalmente si sostiene che l'autore avrebbe malamente interpretato il testo virgiliano perché intende *mater* alla

⁶² Vd. Paratore 1981, pp. 217-218.

⁶³ Molto probabilmente Boccaccio stesso.

lettera.⁶⁴ Ma è curioso che un errore molto simile avrebbe fatto anche un suo contemporaneo, Valerio Flacco, nell'intendere *coniunx* letteralmente quando – si è visto – parla di Circe. Semmai, l'unico errore che si può attribuire a Silio Italico è l'aver confuso Aricia con Egeria, svista plausibilmente dettata dalla vicinanza dei due nomi in *Aen.* 7, 762-763.⁶⁵

Facendo il punto della situazione, quindi, pare che esistesse una tradizione minoritaria – di cui ci è testimone, nuovamente, Virgilio, ma che viene recepita in epoca flavia – secondo la quale Virbio avrebbe dato vita ad una discendenza nel Lazio unendosi ad una donna, Aricia; tale tradizione, avvertita come inaccettabile ai tempi di Servio, viene respinta e razionalmente elusa, come già per la notizia di Circe *coniunx* di Pico. In ambo i casi il commentatore risolve le difficoltà poste dalla lettera del testo intendendo in modo traslato il significato di un termine: dopo *coniunx*, ora è la volta di *mater*.

La nuova natura di Ippolito, però, era del tutto consonante con il ruolo stesso che egli aveva in quel tempio della fecondità e della nascita che era il santuario di Diana a Nemi. Tutto, nell'atmosfera del luogo, – lo si è appena visto – rappresentava un inno al trionfo della vita: perfino Virbio era un risorto, e non è un caso che il santuario di Diana fosse celebre anche per i suoi poteri guaritori. Il ritrovamento di reperti archeologici rappresentanti *ex voto* in forma di parti del corpo sembrerebbe indicare che, similmente a quanto accadeva in Grecia nel tempio di Esculapio, i graziati recassero come segno di riconoscenza alla dea statuette ricordanti l'arto o l'organo colpito da malattia e guarito.⁶⁶ Pare che Lucina fosse una sorte di doppio femminile di Esculapio, e che Ippolito potesse essere considerato, da questo punto di vista, come un caso estremo di guarigione, nonché il primo miracolato dell'intero santuario.⁶⁷ D'altronde, la testimonianza virgiliana lascia quasi intendere che anche Diana avesse partecipato, insieme con il figlio di Apollo, al risveglio del suo protetto (*Aen.* 7, 769, *Paeoniis revocatum herbis et amore Dianae*).

Una funzione analoga a quella di Virbio si riscontra anche se si osserva il caso di Egeria e i suoi rapporti con il culto di Diana a Nemi. In primo luogo, anche lei sembra essere strettamente collegata ai rituali della nascita e all'assistenza delle partorienti:⁶⁸ *Egeriae nymphae sacrificabant praegnantes, quod eam putabant facile conceptam alvum egerere* (Fest. p. 77). Come Diana, così Egeria era oggetto di culto da parte delle donne incinte, che la invocavano nella speranza di poter avere un parto non troppo doloroso: proprio all'etimologia del verbo *egerere*

⁶⁴ Così Radke in *RE IX A*, 1, 179.

⁶⁵ Un'altra possibile spiegazione viene fornita dall'umanista Domizio Calderini, che, sulla scorta dell'*eductum Egeriae lucis umentia circum / litora* virgiliano, intende *Egeriae pubes* così: *nam nutriti erant in silvis Egeriae nymphae* (vd. Muecke/Dunston 2011, p. 321).

⁶⁶ Per maggiori informazioni, vd. Green 2007, pp. 19ss. e 235ss. e Vincenti 2010, p. 151.

⁶⁷ Vd. Vincenti 2010, p. 153 e Silvestri 2007-2008, p. 101.

⁶⁸ Dettagliate informazioni a riguardo in Green 2007, pp. 222-231.

(“spingere fuori”, “estrarre”, quindi, in senso traslato, “portare alla luce”, “far nascere”) il grammatico ricollega l’origine e il significato del nome della ninfa. In questa funzione di protettrici delle nascite, Diana ed Egeria sembrano quasi confondersi,⁶⁹ e lo stesso si può dire per le capacità guaritrici della dea di Nemi: anche Egeria, infatti, non rappresenta altro che il simbolo delle fonti che scorrono nel territorio sacro a Diana, utilizzate dai fedeli per le loro virtù terapeutiche.⁷⁰

Non bisogna dimenticare, inoltre, che la figura della consorte di Numa viene associata a quella delle Camene, che, a partire dall’etimologia del loro nome, sono generalmente considerate – lo si è visto già nell’episodio di Canente – come la ‘versione latina’ delle Muse. Tra le Camene particolarmente onorata era Carmenta, la madre di Evandro. Se si vanno ad esaminare le prerogative della dea nei testi che ce ne hanno conservata memoria,⁷¹ si constata che esse sono molto simili a quelle di Egeria, in quanto entrambe sono divinità delle sorgenti e vengono designate come protettrici delle nascite e profetesse. Carmenta era addirittura patrona delle levatrici e veniva rappresentata con un’arpa, simbolo delle sue abilità divinatorie, delle quali si serviva per predire il futuro dei neonati. A lei era associata una festa, i *Carmentalia*, durante la quale era invocata da donne incinte e puerpere. Tutto lascia credere, dunque, che questo gruppo di ancestrali muse latine fosse tradizionalmente associato anche alla nascita e alla procreazione: Egeria, da questo punto di vista, ne è una perfetta rappresentante, e non è da escludere che il virgiliano *eductum Egeriae lucis umentia circum / litora* voglia alludere, tramite una ripresa del significato del nome della ninfa in *eductum*, alla funzione da lei svolta nella crescita del figlio di Ippolito.

Dovevano esistere, in sostanza, dei punti di tangenza tra le storie di Ippolito ed Egeria, velatamente accennati da Virgilio, caduti per lo più nel dimenticatoio dopo di lui. Ovidio, ancora una volta, si inserisce negli interstizi dell’*Eneide* e mette in scena l’incontro, ‘inedito’, tra i due personaggi. Lo fa scegliendo come ambientazione il bosco di Nemi, un luogo ricco di fascino evocativo, legato alla politica del nuovo imperatore, ma che, insieme, allude alle origini del popolo romano ed è connesso a rituali che presiedono alla nascita e all’esaltazione della vita; un luogo, infine, da dove personaggi ‘problematici’ di origine greca come Oreste ed Ifigenia sono stati progressivamente rimossi per dare spazio a divinità protettrici della fertilità come fertile è la cornice in cui avviene il loro incontro.

L’oggetto del racconto di Virbio, però, è di tutt’altra natura: un’arcinota storia d’amore e di vendetta, consumata in terra greca, incapace di suscitare l’interesse del lettore. Virbio non racconta se non marginalmente del nuovo se stesso che è diventato dopo la metamorfosi subita: non racconta delle glorie che suo figlio gli

⁶⁹ Vd. Frazer 1906-1915 I, 2, pp. 171ss.

⁷⁰ Così Frazer 1906-1915 I, 1, p. 19. Vincenti 2010, p. 153 ipotizza che anche ad Egeria, in virtù della sua natura di fonte dalle acque curative, debba essere attribuito un ruolo simbolico nel processo di resurrezione di Ippolito nel passo virgiliano.

⁷¹ Liv. 1, 7, 8, Verg. *Aen.* 8, 336-341, Ov. *Fast.* 1, 461-500.

aveva portato in terra italica – ragionando in termini di cronologia mitica, infatti, l' 'Ippolito *junior*' presentato da Virgilio doveva tecnicamente essere nato e morto già da alcuni secoli ai tempi di Numa, quando si svolge il nostro episodio – ma rimane ancorato al suo “passato remoto”:⁷² racconta di una Fedra scontata e di un Ippolito passato che tutti conoscono e che non riserva – non può riservare – nessuna sorpresa.

5. Saggio di commento

5.1 Il dolore di Egeria e il racconto di Ippolito

Antefatto del racconto è la breve descrizione del regno di Numa:

Ov. *Met.* 15, 479-484
 Talibus atque aliis instructum pectora dictis
 in patriam remeasse ferunt ultroque petitum
 accepisse Numam populi Latialis habenas;
 coniuge qui felix nympha ducibusque Camenis
 sacrificos docuit ritus gentemque feroci
 adsuetam bello pacis traduxit ad artes.

Il discepolo di Pitagora, di ritorno in patria dopo il soggiorno a Crotone,⁷³ accetta le redini del potere (*accepit [...] habenas*) per volontà del popolo, e si dedica a una serie di riforme volte a dare un assetto stabile alla città che Romolo aveva reso avvezza a sanguinosi conflitti. Questi i meriti riconosciuti concordemente al re dalla tradizione, che Ovidio si limita a riassumere, riagganciandosi a quanto già detto nei versi iniziali del libro quindicesimo e riecheggiando gli *auctores* principali⁷⁴ che si erano dedicati alla figura del mitico legislatore. In particolare, il sintagma *gentemque feroci / adsuetam bello* sembra rievocare Liv. 1, 19 (*mitigandum ferocem populum armorum desuetudine*) e Cic. *rep.* 2, 27 (*ad humanitatem atque mansuetudinem revocavit animos hominum studiis bellandi iam immanis ac ferros*), mentre l'espressione *ultroque petito* – che si riferisce alla riluttanza con cui

⁷² Citando il titolo di Labate 2010a.

⁷³ Negato invece per ragioni di incongruenza cronologica sia da Liv. 1, 18, 2-4 che da Cic. *rep.* 2, 28-30 e *de orat.* 2, 154. Per maggiori informazioni a riguardo, vd. Barchiesi 1989, pp. 75-77, Feeney 1999, pp. 22-23, Monella 2008, pp. 100ss., Deremetz 2013, p. 234.

⁷⁴ In particolar modo Liv. 1, 18-21, dove Numa – proprio in apertura dei paragrafi a lui dedicati – viene descritto come un *consultissimus vir*, a cui veniva riconosciuta *inclita iustitia religioque*, ma anche Cic. *rep.* 2, 25-27 e 5, 3, dove si afferma *illa autem diuturna pax Numae mater huic urbi iuris et religionis fuit*. Lo stesso Virgilio in *Aen.* 6, 811 parla di Numa come di colui che *legibus urbem fundabit*.

Numa, re ‘straniero’, avrebbe accettato il potere, offertogli spontaneamente dai Quiriti – è un dato sul quale insistono anche Plutarco, Dionigi di Alicarnasso e Cicerone.⁷⁵

A Numa, sovrano restauratore della pace e rispettoso delle divinità – in contrasto col rozzo e bellicoso Romolo –, Ovidio avrebbe potuto concedere più attenzione, andando a delineare un ritratto che, in linea con quanto fatto dalla propaganda imperiale, elogiasse indirettamente nel suo operato quello di Augusto,⁷⁶ e mostrasse in atto quegli stessi principi che erano stati insegnati al futuro sovrano da Pitagora.⁷⁷ Ciò che dovrebbe costituire il nucleo centrale della narrazione, invece, si riduce, ancora una volta, ad anello di transizione verso il vero *focus* del racconto: la relazione con Egeria, che viene presentata come il perno e la fonte d’ispirazione del governo del re. È possibile notare, infatti, come l’intero periodo, dedicato alla sintetica menzione delle opere meritorie compiute dal sovrano, racchiuda nel centro, al v. 482, due sintagmi-chiave: *coniuge qui felix e ducibusque Camenis*. Per quanto riguarda il secondo, esso sottolinea come l’operato di Numa fosse guidato dalla saggia ispirazione delle Muse latine,⁷⁸ le Camene, tra le quali, in verità, si deve riconoscere la sola figura di Egeria. Era lei che la tradizione riportava unanimemente quale guida del re, e Ovidio non la respinge, ma la affianca, come si è visto, ad una credenza decisamente minoritaria: scartando la tradizione che presenta Egeria come l’amante di Numa (o come un’invenzione di Numa stesso), il poeta si allinea a quella che la vede sua sposa legittima, e chiama la ninfa *coniunx*, un nome di cui abbiamo rilevato tutta l’importanza negli episodi precedenti. Questo stesso termine, del resto, ricorre anche nel libro terzo dei *Fasti*, dove viene narrato il curioso episodio dell’incatenamento di Pico e Fauno ad opera di Numa e su consiglio di Egeria: il sostantivo si incontra sia nella prima entrata in scena della ninfa in *Fast. 3, 262 (nympha, Numae coniunx, ad tua facta veni)* sia nella descrizione del personaggio come divinità delle acque e consigliera del re in

⁷⁵ Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2, 60, 1, Plut. *Num.* 5, Cic. *rep.* 2, 25. Su questo aspetto vd. anche Monella 2008, pp. 87ss.

⁷⁶ Per quanto riguarda l’immagine di Augusto come nuovo Numa, vd. Hinds 1992, pp. 129ss., Barchiesi 1994, pp. 162-165, Newlands 1995, pp. 49 e 91-92, Littlewood 2002, pp. 176ss. e 186ss., Labate 2003, p. 96, Monella 2008, pp. 1ss., Györi 2013, pp. 97ss.

⁷⁷ Su questo aspetto si concentra Hardie 2015, p. 548, secondo il quale il governo istituito da Numa rispecchierebbe l’armonia e la pace predicati da Pitagora. Unica vistosa eccezione sarebbe costituita dall’introduzione dei sacrifici animali, sebbene, secondo lo studioso, non sia da escludere che *sacrificos ritus* siano le libagioni di vino e granaglie a cui Numa indirizza i Romani in *Fast. 3, 283-284*. Molto più scettico Barchiesi 1989, pp. 78ss., secondo il quale “a Numa si deve se la religione romana ha come sua ossatura il sacrificio di animali” (p. 79), e il discorso di Pitagora deve perciò essere considerato come un fallimento.

⁷⁸ Per Hardie 2015, p. 548 ci potrebbe essere qui una velata allusione alla concezione secondo la quale sono i poeti i fondatori della vita civilizzata.

Fast. 3, 275-276 (*Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis. / Illa Numa coniunx consiliumque fuit*).

Rispetto ai *Fasti*, però, nel nostro testo il sostantivo dipende da *felix*. Che un tale termine venga usato per descrivere la condizione di Numa è altamente significativo, perché l'aggettivo era uno degli epiteti che accompagnavano il nome di Augusto, e doveva suscitare una profonda risonanza nel pubblico del tempo. Numa, tuttavia, non è chiamato *felix* perché guida in modo saggio e illuminato il popolo di Roma, bensì perché può godere della vicinanza e dell'affetto di una sposa quale Egeria. La stessa *iunctura*, non a caso, compare in altri luoghi delle *Metamorfosi* per sottolineare la condizione invidiabile che accompagna coppie felici, unite nel vincolo del matrimonio. Un esempio calzante è costituito dall'episodio di Cefalo e Procri,⁷⁹ dove l'espressione ricorre in modo quasi martellante: una prima volta, in *Met.* 6, 681-682, laddove si accenna brevemente alla relazione tra i due sposi (*Cephalus te coniuge felix, / Procri, fuit*); poi, in 7, 698, quando l'eroe ricorda la solida unione che lo legava alla consorte (*hanc mihi iunxit amor: felix dicebar eramque*); infine, in *Met.* 7, 799-803, allorché Cefalo si dichiara sposo felice perché amava Procri e ne era riamato:

Ov. *Met.* 7, 799-803
 coniuge eram felix, felix erat illa marito!
 Mutua cura duos et amor socialis habebat,
 nec Iovis illa meo thalamos praeferret amori,
 nec me quae caperet, non si Venus ipsa veniret,
 ulla erat; aequales urebant pectora flammae.

In simili contesti, il sintagma si ritrova anche in *Met.* 9, 333, allorché si dice che Driope *excipit Andraemon et habetur coniuge felix* e in 11, 266, dove è riferito a Peleo e Teti, un'altra coppia esemplare:⁸⁰ *felix et nato, felix et coniuge Peleus*. Sembra di poter dedurre che l'espressione fosse quasi formulare nella rappresentazione della felicità che deriva da un amore saldo e reciproco.⁸¹ Ecco spiegato come mai essa si ritrovi durante i festeggiamenti nuziali quale augurio agli sposi: così è usata in *Met.* 12, 217-218, in occasione del banchetto di Laodamia e Piritoo (*felicem diximus illa / coniuge Pirithoum*). Non solo: a confermarne il valore, la *iunctura* è adoperata non solo dai personaggi che possono trarre vantaggio da uno *status* tanto beato, ma pure da quelli che lo invidiano ad altri o lo desidererebbero

⁷⁹ Sul valore esemplare di questa coppia, della quale ci siamo già abbondantemente occupati, vd. Labate 1975.

⁸⁰ Come nota Hardie 2015, p. 548, Peleo e Numa sono accomunati dallo stesso Ovidio in *Am.* 2, 17, 17-18: *creditur aequoream Pthio Nereida regi, / Egeriam iusto concubuisse Numa*. Lì la loro felicità non consiste solo nell'essere corrisposti, ma nell'essere corrisposti addirittura da una divinità. Su questo passo si tornerà con attenzione in seguito.

⁸¹ Vd. Labate 1975, p. 109, che puntalizza come già il solo "*felix* sia una parola abbastanza compromessa in ambito coniugale".

per sé: *felicem coniuge matrem!* è l'espressione con cui Mirra confessa la sua colpa alla nutrice in *Met.* 10, 422, mentre in *Met.* 7, 60-61 Medea medita di seguire Giasone, *quo coniuge felix / et dis cara ferar et vertice sidera tangam.*

Da questa breve carrellata di occorrenze si può intuire la complessità dei significati che si nascondono dietro ad una semplice formula: *felix coniuge* non è solo un amante felice, ma soprattutto un amante fortunato, perché è raro, almeno nel mondo delle *Metamorfosi*, godere del privilegio di essere corrisposti. Lo sapeva bene Vertumno in *Met.* 14, 641-642 (*sed enim superabat amando / hos quoque Vertumnus neque erat felicior illis*) prima dell'esito inaspettato delle sue avances a Pomona; non così Numa, il cui amore era ricambiato in modo spontaneo e naturale. È per questo che il re merita di essere chiamato *felix*.

Una caratteristica particolare, inoltre, rende la sorte del sovrano eccezionale rispetto a quella di tutti gli altri sposi felici già presentati nel corso del poema: egli può disporre della dedizione di Egeria per tutta la vita, ed esserne privato solo per il sopraggiungere naturale della morte in tarda età:

Ov. *Met.* 15, 485-496

Qui postquam senior regnumque aevumque peregit,
 extinctum Latiaeque nurus populusque patresque
 deflevit Numam; nam coniunx urbe relicta
 vallis Aricinae densis latet abdita silvis
 sacraque Oresteae gemitu questuque Dianae
 impedit. A! Quotiens nymphae nemorisque lacusque
 ne faceret monuere et consolantia verba
 dixerunt! Quotiens flenti Theseius heros
 "siste modum" dixit, "neque enim fortuna querenda
 sola tua est. Similes aliorum respice casus;
 mitius ista feres. Utinamque exempla dolentem
 non mea te possent relevare – sed et mea possunt.

La lunga durata dell'esistenza di Numa (*senior*) è ulteriormente rimarcata dalla concatenazione polisindetica degli accusativi *regnumque aevumque*, entrambi retti dal verbo *peragere*. Bömer⁸² osserva che, se espressioni come *peragere aevum* sono piuttosto frequenti, non si può dire lo stesso di *peragere regnum*, che viene qui utilizzato da Ovidio in sillessi. Il motivo di questa stranezza linguistica va ricercato nella volontà di rimarcare con forza il beneficio eccezionale di cui può usufruire Numa in un contesto come quello delle *Metamorfosi*, dove quasi tutti i personaggi incorrono in amori sfortunati o di breve durata, e incontrano la morte secondo modalità eccezionali e stravaganti. Al mitico re, invece, è riuscito di portare fino in fondo (*per-agere*) il regno, la vita e l'amore.

La serie delle sue fortune, però, non termina qui: Numa era stato tanto benvenuto da suscitare il cordoglio della gente tutta di Roma, nonché della sua sposa,

⁸² Bömer 1986, p. 382.

quasi incarnasse in sé l'immagine del successo pubblico e di quello privato. Da notare, per quanto riguarda il primo, il *tricolon* del v. 486. Se *populusque patresque* non può che richiamare alla mente la formula chiave con la quale veniva suggellato ogni decreto ufficiale del governo di Roma (*senatus populusque Romanus*), la presenza delle donne latine (*Latiaequae nurus*) crea, nell'insieme, un curioso contrasto. L'accostamento è spiegabile se si considera che la componente femminile è spesso citata da Ovidio, con simili espressioni, nelle descrizioni di riti e feste religiose.⁸³ Attraverso la menzione congiunta di donne, popolo e senato il poeta riesce a richiamare in modo pregnante, mediante i loro concreti rappresentanti, gli ambiti di attività prevalenti dell'operato di Numa: la religione e lo stato. Non solo: la presenza del popolo, delle donne e del senato rende manifesta la dimensione collettiva del lutto, e sembra prefigurare – sebbene per occasioni differenti – la partecipazione di massa che accompagnava gli eventi più significativi in onore dell'imperatore: basti pensare ai rilievi dell'*Ara pacis*, o ad Hor. *Carm.* 3, 14, in cui è descritto il corteo che accoglie Augusto di ritorno dalla Spagna.

Tuttavia, è sul cordoglio della sposa del re che si appunta l'attenzione del poeta. Abbandonata la figura di Numa, con la descrizione del ritiro di Egeria nel bosco di Aricia e la comparsa della figura di Ippolito, si entra nel vivo del racconto: *nam coniunx urbe relicta / vallis Aricinae densis latet abdita silvis*. Con l'eccezionalità del proprio dolore, Egeria si distacca dal gruppo e cerca un isolamento fisico confacente al proprio *status* eccezionale: stilisticamente, ciò è sottolineato dal *nam* iniziale, che permette di spostare l'attenzione dal lutto collettivo a quello di un singolo. Ancora una volta, inoltre, e a distanza di soli cinque versi, Ovidio, nel riferirsi ad Egeria, non la chiama per nome, ma impiega il termine *coniunx*, a rimarcare che il vincolo matrimoniale che unisce la coppia perdura anche dopo la scomparsa di uno dei due *partner*. *Felix* è veramente Numa! Nella sua storia il lettore del poema vede realizzato il sogno accarezzato da ogni amante elegiaco, quello di morire prima dell'amata e di cagionarne, con la propria scomparsa, le esternazioni di dolore.⁸⁴ Ciò che un Properzio o un Tibullo possono solo vagheggiare diventa, per il secondo re di Roma, realtà:

Prop. 2, 13, 27-30

Tu vero nudum pectus lacerata sequeris,
nec fueris nomen lassa vocare meum,
osculaque in gelidis pones suprema labellis,
cum dabitur Syrio munere plenus onyx.

⁸³ In *Fast.* 3, 243, ad es., nell'introdurre i riti in onore dell'arrivo della primavera, il poeta afferma che *tempora iure colunt Latiae fecunda parentes*. Poco sotto, al v. 247, si nomina il tempio dedicato a Giunone Lucina a *nuribus [...] Latinis*. In *Fast.* 4, 133 sono chiamate *Latiae matresque nurusque* le donne invitate a prestare onori in favore di Venere.

⁸⁴ Si rimanda di nuovo a Rosati 1992, pp. 75ss. e a quanto già argomentato in merito al funerale di Ifi.

Tib. 1, 1, 61-62

Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.

Quanto alla meta prescelta da Egeria, si tratta di una *silva* – meta prediletta dagli amanti infelici –, che segna il passaggio della ninfa dalla dimensione corale dell'*epos* tragico, a cui fino a poco prima era appartenuta, a quella individuale dell'*elegia*.⁸⁵ Se una simile ambientazione, dunque, marca il ripiegamento interiore del personaggio, qui, però, non si tratta di un luogo generico, come il bosco in cui si era addentrata Canente, ma di uno specifico: la foresta di Aricia.

Sulle caratteristiche della regione è già stato detto abbastanza. Quello che in questa sede interessa sottolineare è che, in soli due versi (vv. 488-489), Ovidio riesce a riassumerne in modo efficace i tratti essenziali: la ricca e folta vegetazione, che ne rende tutto il mistero e la segretezza; la sacralità del luogo, dedicato a Diana; la connessione dei riti in onore della dea con il mito di Oreste (v. 489). Di più l'autore non ha bisogno di dire: del resto, il solo nome *vallis Aricina*, in posizione chiave ad inizio verso, era già sufficiente ad innescare i 'dovuti' rimandi.

È in un contesto così ricco di risonanze mitiche e storiche, dunque, che Egeria trova riparo e si nasconde (*latet*), abbandonandosi a quelle esternazioni di dolore che costituiranno la premessa della sua trasformazione al termine dell'episodio, dove, con una sorta di struttura ad anello, il poeta tornerà ad occuparsi specificamente delle vicende che la riguardano. In questo passaggio, invece, oggetto dell'attenzione del poeta non è tanto, o non è più, il dramma vissuto dalla vedova di Numa, quanto, con un ulteriore slittamento del *focus* del racconto, la nuova 'finestra narrativa' che la sua presenza ad Aricia rende possibile: l'incontro con Ippolito, al quale Ovidio cede la parola all'improvviso, senza alcuna introduzione al personaggio e alla sua storia, e senza che ne venga fatto il nome. L'eroe, infatti, fa il suo ingresso con una perifrasi, *Theseius heros*, come a sottolinearne la celata identità; è anche vero, però, che tale perifrasi è un'antonomasia,⁸⁶ e che il pubblico non doveva avere difficoltà a riconoscere l'identità del nuovo arrivato. La prima menzione di Ippolito, dunque, è ambigua e doppia come l'intero suo personaggio: da una parte lo si svela, dall'altra lo si nasconde.

L'entrata in scena dell'eroe è formalmente motivata dal desiderio di lenire il pianto e la disperazione di Egeria, come già avevano cercato di fare gli altri abitanti della foresta (*nymphae nemorisque lacusque*). Lo zelo con cui tali figure si adoperano nel manifestare la propria vicinanza alla vedova è espresso dall'avverbio *quotiens*, ripetuto da Ovidio stesso a distanza di due versi (vv. 490 e 492), prima in riferimento ai tentativi delle ninfe e poi a quelli del solo Ippolito. Tanta enfasi non serve solo a conferire maggiore *pathos* alla scena, ma a sottolineare come Ippolito ed Egeria non si incontrarono una sola volta: in più occasioni l'eroe ebbe modo di rivolgerle parole di pietà, e sempre invano. La ripetizione insistita

⁸⁵ Vd. Hardie 2015, p. 550.

⁸⁶ Come sottolinea Hardie 2015, p. 551.

dello stesso atto rimarca la disperazione irrimediabile di Egeria, e sembra presagire già l'esito fallimentare del discorso che il lettore si appresta a leggere.

Non a caso l'espressione *consolantia verba* si ritrova, praticamente identica, nell'episodio di Ceice ed Alcione:

Ov. *Met.* 11, 681-685
 percutit ora manu laniatque a pectore vestes
 pectoraque ipsa ferit; nec crines solvere curat,
 scindit et altrici, quae luctus causa roganti
 “nulla est Alcyone, nulla est”, ait; “occidit una
 cum Ceyce suo. Solantia tollite verba!”

Alcione, disperata per la morte del marito, non vuole sentire parole di consolazione: non si può lenire un dolore grande come quello che si abbatte su chi ha appena perso il proprio compagno di vita. Come già riscontrato nel caso di *felix coniuge*, dunque, anche per quest'ultima occorrenza è possibile individuare rimandi lessicali puntuali tra il nostro episodio e quelli che esemplificano il modello dell'*eros* coniugale nel poema. Tali rimandi suggeriscono parallelismi precisi e indicano l'orizzonte interpretativo entro cui iscrivere l'intero racconto.

La stessa considerazione può essere estesa anche all'analisi delle prime parole con cui si apre il discorso di Ippolito: *siste modum*. Sebbene non siano riscontrate altre occorrenze dell'espressione,⁸⁷ se ne può citare una analoga nell'episodio di Romolo ed Ersilia (*siste tuos fletos*). Il passo merita di essere riportato per intero:

Ov. *Met.* 14, 829-837
 Flebat ut amissum coniunx, cum regia Iuno
 Irin ad Hersilien descendere limite curvo
 imperat et vacuae sua sic mandata referre:
 “o et de Latia, o et de gente Sabina
 praecipuum, matrona, decus, dignissima tanti
 ante fuisse viri, coniunx nunc esse Quirini,
 siste tuos fletus et, si tibi cura videndi
 coniugis est, duce me lucum pete, colle Quirini
 qui viret et templum Romani regis obumbrat”

Una veloce lettura di questi versi permette di rilevare una forte analogia tra la situazione di Egeria e quella di Ersilia. Entrambe consorti di un re di Roma, entrambe rimaste sole e incapaci di continuare a vivere senza il proprio compagno, sono soccorse da una divinità che le invita a frenare il loro dolore. Nel caso di Ersilia, però, Iri promette alla ninfa un ricongiungimento miracoloso con il defunto, che si realizza per mezzo dell'apoteosi concessa ad entrambi. Per Egeria, invece, l'invito a contenere la propria disperazione si basa su un consiglio del tutto razionale: *similes aliorum respice casus*. Il suggerimento di Ippolito si carica di

⁸⁷ Vd. Hardie 2015, p. 551.

un valore che va al di là della situazione contingente, chiamando in causa uno dei *topoi* più comuni nelle *consolationes*: quello di accostare i casi della persona dolente alle sciagure capitate ad altri per limitarne la portata e farne capire la relatività.⁸⁸ A tale tradizione si riferisce Ippolito nel ricordare alla sposa di Numa che la sua situazione non è l'unica degna di cordoglio (*neque enim fortuna querenda / sola tua est*) e che gli *exempla* altrui potranno costituire un lenimento alle sue lacrime (*mitius ista feres*). La fitta presenza di vocaboli afferenti al versante della sofferenza (*querenda, dolentem*) e a quello del sollievo dal dolore (*mitius ista feres, relevare*) rendono ancora più chiara la ripresa del modello delle *consolationes*.

Il lettore oramai esperto, però, sa che non c'è consolazione possibile (*solantia tollite verba, quotiens [...] consolantia verba / dixerunt*) nel confronto con le pene altrui (*neque enim fortuna querenda / sola⁸⁹ tua est*), né discorso di persuasione che possa risultare vincente: come non si può persuadere ad amare (si pensi ancora a Circe e Pico, o a Pomona e Vertumno), non si può persuadere a smettere di amare, o a soffrire di meno. Le prime parole di Ippolito, perciò, mostrano già la vanità del suo intervento, e fanno intuire l'esito della vicenda: "i casi analoghi al suo" non saranno altro, per Egeria, che fatti estranei ed esterni al proprio dolore: *aliena [...] damna*, come si dirà al termine dell'episodio.

I consigli di Ippolito, inoltre, si caricano di un valore metaletterario, perché non è solo la sposa di Numa colei che è invitata a guardarsi indietro (*respicere*), ma anche il lettore. Il confronto con gli episodi analoghi del poema lo indurrà ad una conclusione opposta rispetto a quella incoraggiata dall'eroe sul piano formale del racconto: l'impossibilità di influenzare i sentimenti, di ricondurre alla ragione chi ama (e soffre) con il solo mezzo di un discorso.

Anche l'esposizione delle vicende di Ippolito, che segue ad una tale premessa, si apre con un'altra chiara allusione alla consapevole posizione di 'chi viene dopo' e può richiamarsi ad un patrimonio di saperi e conoscenze già acquisito:

Ov. *Met.* 15, 497-500

Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures
credulitate patris, sceleratae fraude novercae
occubuisse neci, mirabere vixque probabo,
sed tamen ille ego sum.

Come alcuni hanno già sottolineato,⁹⁰ l'unica nota di originalità introdotta dal poeta nel riferire una vicenda tanto conosciuta è il punto di vista con cui essa è presentata, dal momento che i fatti della morte di Ippolito vengono raccontati

⁸⁸ Vd. Kassel 1958 (in particolar modo, pp. 70-71 per l'uso degli *exempla* in contesti consolatori) e Nisbet/Hubbard 1970, pp. 279-281.

⁸⁹ Hardie 2015, p. 550 individua un gioco di parole tra *sola* e *consolantia*.

⁹⁰ Vd. Bömer 1986, p. 385, Segal 1984, p. 314 e Barchiesi 1994, p. 250.

dall'eroe stesso: si tratta di un *unicum* all'interno della storia letteraria del mito,⁹¹ che manifesta l'inesauribile vena 'manieristica' delle rielaborazioni ovidiane.

Il tutto si carica di una certa ironia, come rivela già la formula *contingere aures*. Rimanendo all'interno del piano del racconto, le cautele espresse da Ippolito, ben rappresentate dalla posizione a inizio verso di *fando e aliquis*, si giustificano considerando che le vicende dell'eroe potevano essere giunte nel Lazio primitivo solo per via orale, e di certo non per mezzo delle opere degli autori greci e latini: Virbio presume di essere noto anche in territorio italico, dunque, ma non ne può essere sicuro. È evidente, però, che l'autore si sta rivolgendo scherzosamente ai suoi lettori,⁹² di certo bene informati sul mito che l'eroe si appresta a narrare.

Che un tale bagaglio culturale venga presupposto, appare chiaro già quando Ippolito, introducendo la sua storia, nomina le cause della propria rovina: la credulità di Teseo e l'inganno della matrigna. Si tratta di una storia risaputa, come Ovidio stesso aveva esplicitamente sottolineato anche in *Fast.* 6, 737-738: *notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei; / devovit natum credulus ille suum*. In entrambi i testi, dunque, caratteristica principale degli eventi narrati sembra essere quella della notorietà, che non ne rende necessaria una trattazione esauriente e che può fare appello alle conoscenze del lettore. E tuttavia, pur nella sinteticità, Ovidio cita i suoi modelli, in particolare l'*Eneide*: in *fraude novercae*, a cui segue nel verso seguente il verbo *occubuisse*, è possibile notare un parallelismo con Verg. *Aen.* 7, 765-766, dove si legge *arte novercae / occiderit*.

Ma è proprio la rinomanza del mito che permette all'autore di mettere meglio in evidenza la vera novità del racconto, ovvero l'esistenza di un 'non-ancora-raccontato' Virbio e il suo passato di arcinoto, 'troppo raccontato' Ippolito: *mira-berè*⁹³ *vixque probabo / sed tamen ille ego sum*. Non è un caso, perciò, che l'espressione *ille ego sum*, qui usata per mostrare l'identità tra le due figure, ricorra in Ovidio nei passi in cui un personaggio si presenta e insieme ammette di avere uno stato totalmente nuovo rispetto a quello che era ritenuto il proprio nel passato.⁹⁴ La *iunctura* si incontra frequentemente anche nelle opere dell'esilio, dove il poeta deve prendere atto del cambiamento avvenuto nella propria vita dai tempi

⁹¹ In Seneca la morte del giovane tornerà ad essere narrata dal tradizionale *nuntius* (vd. Degl'Innocenti Pierini 2007, pp. 26ss.).

⁹² L'osservazione già in Bömer 1986, p. 386. Tuttavia, lo studioso sbaglia nel ritenere che Ovidio, scrivendo *vestras aures* al posto di *tuas aures*, uscirebbe dalla finzione narrativa, quasi tradendosi: anche se Ippolito si rivolge alla sola Egeria, l'utilizzo del plurale si spiega facilmente immaginando nella ninfa una rappresentante del popolo laziale alle cui conoscenze l'eroe si appella.

⁹³ Sul '*mirum*' come elemento fondante della metamorfosi nel poema è stato scritto moltissimo: si rimanda qui solo a Rosati 1983 e Wheeler 1999.

⁹⁴ *Iste ego sum*, per esempio, è la frase con cui Narciso riconosce se stesso nell'immagine dell'amato (*Met.* 3, 463), mentre *ille ego sum* sono le parole usate dal Sole nel passaggio in cui, abbandonato l'aspetto della madre di lei, rivela la sua vera identità a Leucotoe prima di violarla (*Met.* 4, 226).

felici di Roma a quelli tristi dell'esilio: *ille ego qui fuerim* è la formula d'apertura di *Trist.* 4, 10, 1 in cui Ovidio ripercorre brevemente la propria biografia; in *Pont.* 1, 2, 33-34, invece, si legge *ille ego sum lignum qui non admittar in ullum; / ille ego sum frustra qui lapis esse velim*. Tali parallelismi ci permettono di capire come *fama* e *credulitas*, concetti nominati da Ippolito in riferimento alla propria 'vita precedente', siano validi anche e soprattutto per il nuovo Virbio: Ippolito, la cui triste fama è stata segnata dalla credulità del padre alle menzogne di Fedra, si appella ora alla credulità del lettore⁹⁵ per convincerlo della straordinarietà degli eventi che gli sono capitati, e rendere così degno di fede il suo nuovo stato. Si assiste, perciò, al procedimento opposto a quello che si era visto nel caso di Circe e Canente: se lì un personaggio inventato si era impadronito della fama e dell'identità di un'illustre protagonista della mitologia greca, qui, invece, un famoso protagonista della mitologia greca dimostra di poter essere un altro nel territorio d'adozione, il Lazio. Che poi Virbio sia 'felice' di questo cambio d'identità, è un'altra questione, alla quale si ritornerà in seguito: per ora basti dire che la possibilità che era stata negata a Circe diventa operativa per Ippolito.

Nonostante avesse più volte tentato di consolare la vedova (*quotiens*), soltanto ora il novello dio ha potuto trattenerla il tempo sufficiente per raccontarle la sua storia. Come tale storia vada a coincidere, nell'ottica di Virbio, con la definizione della propria personalità, risulta chiaro dal modo in cui egli, senza soluzioni di continuità, passa dalla presentazione di se stesso al racconto delle proprie vicende:

Ov. *Met.* 15, 500-505
 sed tamen ille ego sum. Me Pasiphaeia quondam
 temptatum frustra patrium temerare cubile,
 quod voluit, finxit voluisse et crimine verso
 (indiciine metu magis offensane repulsae?)
 damnavit, meritumque nihil pater eicit urbe
 hostilique caput prece detestatur euntis.

La struttura del v. 500 si rivela di per se stessa significativa per cogliere il collegamento stabilito tra storia e identità personale. In posizione centrale troviamo, infatti, le parole *ego sum me*. Le prime due appartengono, come si è appena visto, all'affermazione *ille ego sum*, con la quale Virbio ha appena rivendicato di essere Ippolito; la terza, invece, fa già parte del racconto, ovvero del lungo periodo in cui viene riassunta in modo efficace la passione di Fedra, la sua proposta al figliastro, l'accusa di fronte a Teseo e la decisione del re di Atene di bandire il giovane dalla città. Da notare che questo *me* in posizione iniziale ribadisce la passività di Ippolito nella vicenda: è la matrigna che, accusatolo di un crimine che non ha commesso, gli si propone e si vendica; è il padre che decreta la condanna del figlio innocente.

Per quanto riguarda la presentazione di Fedra, invece, è da sottolineare come ella venga significativamente nominata subito dopo *me* e prima di *quondam*, che

⁹⁵ Vd. Barchiesi 1994, p. 250.

relega i fatti narrati ad un tempo ormai lontano, concluso. La regina, tuttavia, non è chiamata con il suo nome, bensì con l'epiteto *Pasiphaeia*. Secondo Bömer⁹⁶ tale scelta sarebbe motivata dalla volontà di Ippolito di non pronunciare quello che egli considera una sorta di nome *taboo*. Più convincente appare la seconda motivazione addotta dallo studioso, ovvero che l'*hapax legomenon* permetterebbe all'autore di rievocare la famigerata discendenza di Fedra da Pasifae, giunta a nascondersi nel simulacro di una vacca pur di unirsi al toro da lei concupito:⁹⁷ da una simile, sfrenata madre, Fedra avrebbe ereditato una sorta di colpa originaria, una propensione ad amori illeciti e furiosi. Il motivo, già presente in Euripide (Eur. *Hip.* 337-343), si ritrova anche nelle *Heroides*, dove la regina rivendica orgogliosamente la propria discendenza e si propone di non essere da meno né della sorella, che per amore di Teseo si era fatta complice dell'uccisione del Minotauro, né della madre:

Ov. *Her.* 4, 57-62
 Pasiphae mater, decepto subdita tauro,
 enixa est utero crimen onusque suo.
 Perfidus Aegides, ducentia fila secutus,
 curva meae fugit tecta sororis ope.
 En, ego nunc, ne forte parum Minoa credar,
 in socias leges ultima gentis eo!

È possibile ora capire quale complessità di allusioni ci sia dietro all'indicazione di Fedra mediante il nome di Pasifae: ancora una volta, come per Circe, ci troviamo di fronte a una donna la cui propensione ad amori smodati sembra quasi un 'marchio genetico', e che reca con sé la passionalità propria delle discendenti del Sole.

Quello che leggiamo dopo, del resto, non va che a confermare il parallelismo. Il v. 501 si apre con *temptatum*, che sottolinea ancora la passività di Ippolito e l'intraprendenza della matrigna.⁹⁸ L'audacia della proposta di Fedra e i suoi esiti negativi (*frustra*) rimandano nuovamente a Circe, che – si ricorderà – così era stata rifiutata da Glauco:

Ov. *Met.* 14, 37-39
 talia temptanti "prius" inquit "in aequore frondes"
 Glaucus "et in summis nascentur montibus algae,
 sospite quam Scylla nostri mutentur amores".

⁹⁶ Bömer 1986, p. 387.

⁹⁷ Di questo avviso già Haupt-Ehwald 1966, p. 461 e, recentemente, Hardie 2015, p. 553. Un procedimento analogo viene riscontrato da Casali 1996, pp. 2ss. in Ov. *Her.* 4, 2, dove Fedra si introduce con la perifrasi *Cressa puella*, ovvero figlia della 'cretese per eccellenza', Pasifae, simbolo della proverbiale libidine delle donne dell'isola.

⁹⁸ Non così secondo Hardie 2015, p. 553, che ritiene si debba porre una virgola dopo *frustra*, di modo che *temerare* risulti dipendente da *voluisse* e non da *temptatum*.

Le parole che Ippolito dovette rivolgere alla matrigna si possono immaginare simili a queste, piene dello stesso risentimento e suggellate dalla stessa professione di fedeltà nei confronti di un'unica 'amante': in questo caso, la vergine Diana. In un solo verso, quindi, Ovidio è riuscito a richiamare alla memoria del lettore un modello femminile che il suo pubblico ormai conosceva bene, quello di una donna di una famiglia 'dannata', che si innamora furiosamente, si dichiara con audacia e viene respinta.

Esaurito il preambolo che porta allo scatenarsi della tragedia personale del figlio di Teseo – l'amore, la dichiarazione, il rifiuto –, il pubblico ovidiano, che ha ancora in mente la figura di Circe, sa che cosa aspettarsi: la vendetta. A questo proposito, interessante sarebbe riuscire a prendere posizione sulla questione testuale che riguarda il v. 502, per il quale la tradizione testimonia due lezioni: *voluisse infelix* e *finxit voluisse*.⁹⁹ Di sicuro, se la scelta di *finxit* completa una rappresentazione di Fedra totalmente al negativo, quella di *infelix* tende ad ammorbidire la condanna nei suoi confronti, mostrando in Virbio un accenno di pietà per la matrigna. In secondo luogo, poi, l'aggettivo connetterebbe il racconto di Ippolito con la cornice dello stesso: se Numa è *felix* perché ha avuto il privilegio di avere una vita coronata dal successo sia nell'ambito pubblico che in quello privato, Fedra, pronta ad inseguire un amore illecito senza alcuna probabilità di successo, è destinata a vedere frustrate le proprie speranze. In gioco non ci sarebbe altro che la nota contrapposizione tra un modello di unione felice, basata sulla saldezza del reciproco trasporto, e quello di una passione furiosa e unilaterale.

Per quel che riguarda la menzogna architettata dalla matrigna, il v. 503 è interamente occupato da un'interrogativa: la motivazione che portò Fedra a formulare la falsa accusa sarebbe stata la paura di venire scoperta o la rabbia per il rifiuto subito? La parentesi viene considerata da Bömer¹⁰⁰ atipica e probabilmente spuria. Più probabile pensare che sia questa una spia delle frequenti intrusioni dell'autore, che non rinuncia mai a compendiare nel testo le informazioni divergenti che la tradizione gli offriva, come a voler nuovamente ricordare al suo pubblico che raccontare una storia significa selezionare dei dati e scartarne degli altri.¹⁰¹ Ogni mito – lo si è visto con Circe – presenta un'impalcatura essenziale, pochi dati di fatto su cui si regge la struttura dell'edificio, ma anche tanti spazi vuoti che la tradizione

⁹⁹ Se Tarrant 2004, p. 466 è per la seconda variante, Bömer 1986, pp. 387-388 propende per la prima, mentre Hardie 2015, p. 553 soppesa i *pro* e i *contro* di ognuna. Secondo lo studioso tedesco, in particolare, *finxit* (o *fingit*) sarebbe da considerarsi come il tardo tentativo di qualche copista di rendere più perspicuo il senso di un passo non del tutto chiaro. L'aggettivo *infelix*, invece, sarebbe da preferire in quanto *lectio difficilior*, e dovrebbe essere inteso nel significato di *scelestus*, *mala*. Hardie, invece, pur appoggiando le considerazioni di Bömer, nota come *damnare* con l'infinito, nell'accezione di "accusare con successo", non abbia altre attestazioni.

¹⁰⁰ Bömer 1986, p. 388.

¹⁰¹ Si rimanda all'introduzione, nonché ai già citati studi di Barchiesi 1986, 1987, 1993 e Labate 1991a, 2010a e 2012a.

letteraria successiva ha cercato di andare a riempire nei modi più diversi. Tali spazi vuoti, a volte, possono essere costituiti dai motivi¹⁰² che hanno portato determinati caratteri ad agire come sappiamo che hanno agito: una procedura di questo tipo si è osservata in *Met.* 14, 25-27, quando, ancora con un inciso, Ovidio si era chiesto quale potesse essere stata la causa della spiccata propensione erotica di Circe.

Il caso di Fedra, da questo punto di vista, appare emblematico: è noto che ella si sia resa colpevole della falsa delazione a Teseo, ma perché lo ha fatto? Lavorando su questo dato, Euripide era riuscito, come si è visto, a riabilitare la figura della regina, chiamandone in causa la volontà di proteggere i figli dal disonore che la scoperta di una simile passione avrebbe gettato su di loro. La versione ovidiana, dal canto suo, non lascia adito a dubbi. L'autore sceglie decisamente la versione stereotipata di Fedra come amante furiosa e senza scrupoli, ma, per un momento solo, ammicca all'alternativa scartata: il collegamento con Circe continua. E continua anche dal punto di vista lessicale, se si considera che un'espressione simile (*offensa repulsa*), sempre a fine verso, indicava in *Met.* 14, 42 la reazione di Circe al rifiuto di Glauco. In contrasto con quanti ne hanno postulato l'inutilità o l'inautenticità, il v. 503 fornisce, in sintesi, un indizio sul modo di procedere dell'autore di fronte a tradizioni contrastanti e si rivela un ottimo esempio della sua abilità nell'indirizzare il lettore verso la 'via giusta' nell'interpretazione del personaggio o della storia presentati.

All'inizio del v. 504, *damnavit* chiude la parte della narrazione dedicata a Fedra. Su di lei Virbio non ha bisogno di dire di più, e si può concentrare sul secondo responsabile della propria sciagura: Teseo. Interessante sottolineare come anche il re di Atene non sia menzionato nel racconto con il proprio nome, bensì attraverso il ricorso al sostantivo *pater*. La scelta ha un forte impatto emotivo – è proprio il padre dell'eroe che ne decreta la morte – e rivela la volontà di non chiamare i personaggi per nome, bensì attraverso vocaboli che ne mettano in luce i legami di parentela reciproci e rovinosi: Fedra porta in sé la colpa della madre, Ippolito deve scontare l'errore del padre.

Al decreto di espulsione dalla città e alla maledizione lanciata da Teseo sul figlio sono dedicati solo due versi, nei quali Ippolito continua la rappresentazione della propria totale innocenza e passività: significativa, da questo punto di vista, l'apposizione *meritumque nihil*, che si riferisce sempre al lontano *me* del v. 500. Interessante, però, è soprattutto il v. 505, in cui la preghiera rivolta da Teseo a Poseidone è trasformata in una *prex hostilis* scagliata sul capo di un innocente. Teseo non è Fedra, e, al contrario di quanto accade negli episodi che vedono coinvolta Circe, non è la donna respinta a servirsi di un elemento sovranaturale per compiere la propria vendetta. Certo è, tuttavia, che, poiché causa della maledizione del re di Atene permane pur sempre la delazione della sposa, Fedra, come Circe, riesce ad ottenere il trionfo solo nella rivalsa personale, ma non nell'amore.

¹⁰² Vd., a questo proposito, le osservazioni di Casanova 2007, pp. 7-8.

5.2 La morte di Ippolito

A partire dal v. 506 Ippolito inizia la descrizione dell'incidente occorsogli mentre si allontanava, profugo, da Atene, nonché dell'emersione dal mare del mostruoso toro inviato da Poseidone:

Ov. *Met.* 15, 506-513
 Pittheam profugo curru Troezena petebam
 iamque Corinthiaci carpebam litora ponti,
 cum mare surrexit cumulusque immanis aquarum
 in montis speciem curvari et crescere visus
 et dare mugitus summoque cacumine findi.
 Corniger hinc taurus ruptis expellitur undis
 pectoribusque tenus molles erectus in auras
 naribus et patulo partem maris evomit ore.

Riguardo a questi versi l'attenzione degli studiosi si è concentrata, nel tempo, soprattutto sulla ricostruzione della rotta seguita dall'eroe dopo essere stato espulso dal padre. Si può presumere che Ovidio stesse seguendo la tradizione della *Fedra* di Sofocle, nella quale sembra che l'eroe, scacciato da Atene, si fosse diretto verso Trezene,¹⁰³ imboccando una strada costiera che correva lungo l'istmo (così anche in Ov. *Fast.* 6, 739, *non impune pius iuvenis Troezena petebat*).

Non è un caso che questi versi – così come quelli immediatamente seguenti – siano stati usati per lo più solo come serbatoio di informazioni sui modelli greci perduti. Di per sé, infatti, non possono certo dirsi particolarmente interessanti, poiché il poeta continua a riassumere una storia conosciuta da tutti, e al massimo può concentrarsi sull'espansione di dettagli raccapriccianti circa le modalità dell'incidente e della morte del giovane. Tuttavia, essi potrebbero rivelarsi meno irrilevanti di quanto si creda ad una prima lettura. Innanzitutto, lasciandosi alle spalle per sempre la figura della matrigna, Ippolito torna ad essere soggetto degli eventi narrati; il suo 'io', però, che ha appena conquistato il palcoscenico, appare già in precario equilibrio. Si noti, in particolare, come egli si definisca già un senza patria, un *profugus*, sebbene l'aggettivo, per mezzo di un'ardita enallage, non sia direttamente riferito a Ippolito, bensì a *currus*. L'insolita *iunctura* sembra prefigurare già il momento della morte del giovane, quando il carro, rimasto privo del suo conducente, vagherà senza controllo, riproducendo la sorte del proprio nocchiere.

¹⁰³ Così Gelli 2004, pp. 198-199. Se, al contrario, i due autori avessero seguito il modello dei drammi euripidei, ambientati a Trezene, Ippolito, una volta bandito dalla città, si sarebbe diretto verso Argo (Eur. *Hip.* 1197). Alcuni studiosi (Barrett 1964, pp. 382ss. e Bömer 1986, p. 388) hanno sottolineato che, per seguire questa traiettoria, Ippolito doveva di necessità percorrere una strada che non si trovava sul mare, rendendo così inverosimile l'emergere del mostro dalle onde.

In secondo luogo, si assiste ad un innalzamento di stile, che, per quanto adatto all'avvicinarsi del momento di massima tensione della vicenda, ha un che di grottesco, o quantomeno di non armonico: è Ippolito che racconta la propria morte, non il nunzio tradizionale della tragedia. Un così evidente paradosso porta il lettore a distrarsi dalla storia vera e propria, il cui tono solenne rischia quasi di apparire noioso: tutti sanno come è morto Ippolito, mentre sarebbe molto più interessante apprendere come sia diventato Virbio! Eppure il narratore si ostina a presentarci i fatti in modo dettagliato, quasi rallentato, con una fedeltà ossequiosa al modello euripideo. Si consideri il passo in cui il mostro marino emerge dalle acque:

Eur. *Hip.* 1201-1207
 ἔνθεν τις ἤχῳ χθόνιος, ὡς βροντῆ Διός,
 βαρὺν βρόμον μεθήκε, φρικώδη κλύειν·
 ὀρθὸν δὲ κρᾶτ' ἔστησαν οὕς τ' ἐς οὐρανὸν
 ἵπποι, παρ' ἡμῖν δ' ἦν φόβος νεανικὸς
 πόθεν ποτ' εἴη φθόγγος, ἐς δ' ἀλιρρόθους
 ἀκτὰς ἀποβλέψαντες ἱερὸν εἶδομεν
 κῦμ' οὐρανῶι στηρίζον

E allora, come un tuono di Zeus, si udì un rombo sotterraneo, un boato cupo, terrificante: i cavalli¹⁰⁴ drizzarono muso e orecchi verso il cielo; noi fummo presi da un'atroce paura, non si capiva da dove provenisse quel fragore. Volgiamo lo sguardo sul lido battuto dai marosi: un'onda gigantesca si stava levando sino al cielo.

Eur. *Hip.* 1210-1214
 κάπειτ' ἀνοιδησάν τε καὶ πέριξ ἀφρὸν
 πολὺν καχλάζον ποντίωι φουσήματι
 χωρεῖ πρὸς ἀκτὰς οὗ τέθριππος ἦν ὄχος.
 αὐτῶι δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμῖαι
 κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας

Poi, gonfiandosi in un esplodere di schiume tutto intorno, per il ribollire del mare, l'onda avanza verso la spiaggia dove si trovava la quadriga; con la violenza della terza ondata, dai flutti viene proiettato fuori un toro, un mostro selvaggio.

Non solo Ovidio mantiene fedelmente la struttura del racconto nell'ordine degli eventi, ma infarcisce il testo di moduli che provengono dalla tradizione epica: la similitudine del mare che si erge come un monte (*mare surrexit*) ricorre con frequenza nel repertorio virgiliano¹⁰⁵ (ad esempio, in Verg. *Aen.* 1, 105, nella descrizione della tempesta che sbatte Enea e i suoi sulle terre di Didone) e ha origini omeriche (Hom. *Od.* 11, 243, κῦμα περιστάθη οὔρεϊ ἴσον, “e l'onda si innalzò

¹⁰⁴ Si è qui leggermente modificata la traduzione di Albin, che riportava “le cavalle”.

¹⁰⁵ Vd. Bömer 1986, p. 388 e Hardie 2015, p. 554.

simile ad una montagna”), mentre l’apparizione del mostro permette al poeta di intessere sottili collegamenti con altri analoghi episodi del mito,¹⁰⁶ da lui stesso rievocati. Il parallelismo più immediato è quello con l’episodio di Andromeda in *Met.* 4, 688-690, dove lo spaventoso essere che fuoriesce dal mare per catturare la fanciulla manifesta la sua presenza rompendo la quiete degli abissi, e producendo sinistri rumori.

L’apparizione del toro, ai vv. 511-513, è giocata sul contrasto tra le condizioni atmosferiche serene (*molles [...] in auras*) e l’evento catastrofico che all’improvviso si scatena dal mare. Al contrario di quanto accade in Seneca e in Euripide, l’enorme bestia non balza sulla terraferma, e non sputa sangue o fuoco, ma acqua, anzi, addirittura una “parte di mare” (*partem maris*). A questo proposito si potrebbe pensare che l’autore abbia quasi voluto suggerire un’ipotesi ‘razionalizzante’ sulla vera natura del mostro: sarebbe stato il mare stesso a rivoltarsi contro il carro di Ippolito, e la sua furia ne avrebbe reso l’aspetto simile a quello di un toro che sputa immense ondate, quasi si trattasse di un’allucinazione creata dalla paura.

Se nel complesso i versi non si segnalano certo per la loro originalità, c’è almeno un parallelismo testuale non scontato, e che merita di essere rilevato: quello con lo sconvolgimento naturale arrecato dalle magie di Circe. Se il toro, uscendo dalle acque, muggisce sinistramente (*dare mugitus*), potrebbe essere interessante ricordare *Met.* 14, 409, allorché, nel luogo in cui Circe compie la metamorfosi dei compagni di Pico, si odono spaventosi gemiti provenire dai vari elementi della natura (*mugitus edere raucos*). Il momento della vendetta, prodotta attraverso il ricorso a prodigi eccezionali, è qui come allora accompagnato da suoni terrificanti e animaleschi, a conferma di un ulteriore collegamento tra le vicende prese in esame.

Che dietro il mostro marino si nasconda Fedra e il suo insano amore, del resto, sembra essere suggerito dalla stessa natura taurina dell’orrenda creatura, non a caso sottolineata esplicitamente da *corniger*. Tale epiteto richiama nuovamente alla mente i ‘peccati di famiglia’:¹⁰⁷ se Pasifae, infatti, si era congiunta ad un toro, ed Arianna, per amore, era stata disposta a sacrificare il fratellastro, il Minotauro, ora è la passione non corrisposta di Fedra a trovare soddisfazione per mezzo di un immane toro infuriato.

Una volta esaurita la descrizione dell’emersione del toro dalle acque, il poeta passa ad analizzare le reazioni, facilmente prevedibili, del seguito di Ippolito, al cui sgomento si oppone la saldezza del giovane, ricordata da Virbio con un amaro compiacimento, da cui si può dedurre il persistere di un ostinato legame alle ‘passate glorie’:

¹⁰⁶ Vd. Hardie 2015, p. 555.

¹⁰⁷ Non a caso lo stesso aggettivo si ritrova anche nella tragedia di Seneca (*Phaedr.* 1081, *corniger ponti horridus*), opera in cui il motivo della colpa perpetrata all’interno della stessa stirpe ha una notevole importanza.

Ov. *Met.* 15, 514-523

Corda pavent comitum, mihi mens interrita mansit
 exiliis intenta¹⁰⁸ suis, cum colla feroces
 ad freta convertunt arrectisque auribus horrent
 quadripedes monstrique metu turbantur et altis
 praecipitant currum scopulis. Ego ducere vana
 frena manu spumis albetibus oblita luctor
 et retro lentas tendo resupinus habenas.
 Nec vires tamen has rabies superasset equorum,
 ni rota, perpetuum qua circumvertitur axem,
 stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset.

Al v. 514 si delinea un netto contrasto tra lo stato d'animo dei compagni dell'eroe e quello di Ippolito, che non trova un preciso corrispondente nel modello greco e che, invece, avrà ulteriore sviluppo in Seneca.¹⁰⁹ La contrapposizione è resa, strutturalmente, dalla posizione speculare, all'altezza della cesura centrale dell'esametro, di *comitum* e *mihi*; dal punto di vista del lessico, dall'opposizione tra *corda pavent* e *mens interrita*. Se i presenti sono sopraffatti dalla paura – e si ricordi ancora una volta l'analoga reazione dei compagni di Pico ai prodigi di Circe –, Ippolito non perde il controllo (*mens*), ma affronta il pericolo con coraggio e sangue freddo. In questi pochi versi il figlio di Teseo incarna davvero l'eroe della tradizione euripidea: egli riesce a mantenersi inflessibile e razionale perfino di fronte allo scatenarsi di una vendetta tanto cieca e furiosa come quella causata da

¹⁰⁸ Mi discosto qui dalla lezione di Tarrant 2004, p. 467, che sceglie *contenta*. La questione è complicata da *exiliis suis*, plurale poetico che si ritrova anche, nella versione leggermente variata *exiliis meis*, in *Pont.* 2, 5, 8 e 2, 9, 66. Ciò ha indotto alcuni ad intendere il passo come una spia della composizione o del rimaneggiamento dell'episodio nel periodo in cui l'autore era già stato allontanato da Roma. Così intende Fränkel 1945, pp. 226-227, che sceglie *contenta*, perché, a suo parere, Ippolito si sarebbe rallegrato di essere stato esiliato solo a Trezene, e non, come Ovidio, in una terra inospitale e così tanto distante dalla propria patria. Una simile ipotesi sembra poco giustificata, e pare più attendibile accettare *intenta*, che si inserisce meglio nel contesto: la pena dell'esilio e il dolore per l'ingiusta condanna subita avrebbero occupato tutti i pensieri del giovane, per il quale, al confronto, l'apparizione di un mostro non avrebbe rivestito alcuna importanza (vd. Hardie 2015, p. 556). Nel discutere le varie lezioni, Bömer 1986, pp. 390-391 riporta alcuni *loci similes* che possono spiegare la scelta di *intenta*: *luctibus est Aurora suis intenta* (*Met.* 13, 621) e *mens intenta suis ne foret usque malis* (*Trist.* 4, 1, 4), dove, tra l'altro, si ritrova ancora il collegamento con *mens*. *Contenta* sarebbe accettabile per lo studioso ipotizzando un'equivalenza di significato con scambio di prefissi tra le due parole (mai attestata in precedenza, però), oppure accogliendo la poco probabile tesi di Fränkel. Incline a *intenta* anche Haupt-Ehwald 1966, p. 462, secondo il quale, tuttavia, tale scelta non esclude che Ovidio, in esilio, abbia rimaneggiato il passo.

¹⁰⁹ Vd. Sen. *Phaedr.* 1054-1055: *solus immunis metu / Hippolytus artis continet frenis equos*.

Fedra e impersonata dal toro. Da questi pochi versi si delinea già lo scarto tra una personalità così rigida e quella di Virbio, il dio pietoso e sollecito che si accosta ad Egeria per consolarla. Se, in sostanza, nel raccontare il proprio passato greco, Ippolito non mostra di scostarsi nemmeno un po' dalla versione tradizionale della vicenda – Fedra libidinosa e passionale, Teseo credulo, lui stesso vittima eroica di tante sciagure –, il contrasto tra il prima e il dopo rende evidente l'opposizione tra una storia di fama consolidata, raccontata senza varianti e inevitabilmente noiosa, e gli imprevedibili esiti che essa conoscerà in terra italica.

Ancora una volta, è possibile un confronto con l'episodio di Circe e Pico: se lì la nuova Circe veniva solo lasciata intravedere, e ad avere il ruolo da protagonista era ancora la vecchia Circe, qui, invece, è il nuovo Ippolito a parlare del vecchio, e a presentarcelo in modo così scontato e poco interessante, da creare un effetto paradossale di *suspense* nel lettore, che attende che si parli finalmente del Virbio che gli subentrerà e a cui egli stesso non è ancora abituato. Si noti, infatti, come, al principio del v. 515, l'eroe venga presentato con la mente *exiliis intenta suis*: Ippolito, dolorosamente attaccato al proprio passato, è incurante della morte, ma non del proprio destino, che lo condanna a non tornare più nella sua terra. Come già era emerso dalla denominazione del carro come *profugus*, è l'esilio, dunque, il pensiero su cui si arrovela – prevedibilmente – la mente dell'impavido giovane. Anche il narratore, però, concentrandosi su questo dettaglio, mostra l'ambiguo stato d'animo in cui lui stesso si trova: da una parte, prende le distanze da quanto accaduto, come se non lo riguardasse più (si noti l'uso del pronome di terza persona singolare *suis*, che, sebbene motivato dal riferimento a *mens*, sembra simboleggiare una scissione nel soggetto); dall'altra, è evidente che anche la *mens* di Virbio sia ancora *intenta* su quel drammatico passato che non riesce a dimenticare.

Dal v. 516 si entra nel vivo della rievocazione degli eventi. Dal confronto con Euripide (*Hip.* 1218-1229) si nota come Ovidio abbia accorciato il testo rispetto al modello, concentrandosi sul coraggio dimostrato da Ippolito piuttosto che sulla reazione terrorizzata dei cavalli alla vista del mostro. Anche questo periodo, dunque, si gioca sull'esaltazione della figura del protagonista, che, con una *climax* rispetto alla passività iniziale, si trova ora al centro dell'attenzione. Importante, da questo punto di vista, è l'utilizzo del pronome di prima persona *ego* come soggetto di *luctor e habenas [...] tendo*, ultima affermazione di un'identità che sta letteralmente per essere fatta a pezzi e che troverà una nuova unità sotto le spoglie della conversione latina in Virbio (*ille ego sum*). Di notevole effetto è anche il lungo *enjambement* tra il v. 517 e il v. 518 (*altis / praecipitant currum scopulis*), come se si volesse rallentare un'azione che dovette essere drammaticamente veloce.

Nel complesso, la descrizione dell'eroismo del giovane ricorda un famoso luogo della produzione poetica ovidiana, l'*incipit* dell'*Ars amatoria*:

Ov. *Ars* 1, 1-8
 Siquis in hoc artem populo non novit amandi,
 hoc legat et lecto carmine doctus amet.

Arte citae veloque rates remoque moventur,
 arte leves currus: arte regendus amor.
 Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
 Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
 me Venus artificem tenero praefecit Amori;
 Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.

Come si può notare, le *lentaе habenaе*, con le quali viene descritta l'attività del mitico Automedonte, si ritrovano anche al v. 520 del nostro testo. Totalmente diverso, però, il contesto in cui è inserito il sintagma: se, infatti, nel passo dell'*Ars*, le "redini flessibili" sono uno strumento atto ad indicare la bravura e la destrezza dell'auriga nel guidare i cavalli, in riferimento ad Ippolito la loro elasticità esprime ancora meglio gli sforzi dell'eroe, che si inclina all'indietro per tendere maggiormente le briglie nel tentativo di frenare la corsa delle bestie imbizzarrite. Non a caso, la descrizione dell'eccellente prova di coraggio del giovane viene gravata già dal presentimento dell'insuccesso: *vana* è la *manus* del figlio di Teseo, che per una fatalità perde il comando delle redini e torna ad essere vittima della follia altrui. Ippolito, dunque, eccellente cocchiere, viene sopraffatto dalla furia vendicativa di una passione rovinosa, sfrenata, priva di quelle regole e di quella misura che Ovidio aveva insegnato nel suo manuale elegiaco e che ne avevano fatto 'l'Automedonte dell'amore', l'auriga esperto e vittorioso.¹¹⁰

Al contrario del cocchiere trionfante impersonato dal poeta nell'*Ars*, ad Ippolito accade l'imprevisto che gli fa perdere il controllo dei cavalli. Il carro va in frantumi nel momento in cui un ramo ne spezza una ruota; in Euripide, invece, la causa era stata lo scontro contro degli scogli (*Hip.* 1232-1233), e in Seneca il mostro stesso, che si era posto a sbarrare la strada al cocchio (*Phaedr.* 1080-1084). Con lo spirito rigoroso che lo contraddistingue, Bömer osserva come sia poco probabile che, dopo l'urto con le rocce, l'eroe fosse ancora in grado di reggere le redini.¹¹¹ Esaminando con più attenzione il contesto, però, sembrerebbe di poter affermare che *altis* [...] *scopulis* svolga la funzione di moto da luogo, e che l'intera espressione sia da intendersi non come "precipitare contro", bensì come "precipitare giù dagli alti costoni". In questo modo non si valorizzerebbe solo la precisazione – altrimenti inutile – dell'altezza della scogliera,¹¹² ma si restituirebbe un senso alla descrizione ovidiana della scena: i cavalli, atterriti, si lanciano a precipizio giù dal costone, ma Ippolito riesce comunque a mantenerne il controllo; questo viene meno allorché un ramo si inserisce nei raggi di una ruota, provocando la

¹¹⁰ Vd. Ov. *Ars* 1, 39-40 (*hic modus; haec nostro signabitur area curru: / haec erit admissa meta terenda rota*) e *Ars* 2, 737-738 (*quantus erat Calchas extis, Telamonijs armis, / Automedon curru, tantus amator ego*).

¹¹¹ Vd. Bömer 1986, p. 391. Alle perplessità di Bömer, Hardie 2015, p. 556 obietta che "prendendo *altis scopulis* quale locativo, *praecipito* può rappresentare una discesa ripida ma non del tutto catastrofica".

¹¹² Anche Hardie 2015, p. 556 ammette che *altis* "suggerisce un tuffo a capofitto".

rottura del carro. Oltre a spiegarne logicamente la successione, una tale ricostruzione degli eventi sublima il coraggio del giovinetto, che tiene testa alla paura dei suoi destrieri e che non si sarebbe lasciato sopraffare se non fosse intervenuta una casualità. A tale proposito, non bisogna nemmeno dimenticare che è Ippolito stesso a parlare,¹¹³ e che l'imparzialità dei narratori ovidiani è un dato su cui molto si è già discusso:¹¹⁴ Virbio vuole chiarire che la sua morte non può essere imputata a mancanza di destrezza.

Un'ultima parola va spesa sulla reazione dei cavalli al v. 521 (*rabies [...] equorum*), che fornisce un ulteriore rimando lessicale ad alcuni versi dell'*Ars*. Anche in *Ars* 1, 338, infatti, elencando vari esempi di passioni rovinose, Ovidio nomina il caso di Ippolito e si rivolge così ai destrieri che ne provocarono la morte: *Hippolytum rabidi diripuistis equi*. Su un piano letterale, la rabbia dei cavalli è dettata in ambo i testi dalla paura per il mostro, ma a livello metaforico è impossibile non scorgervi un'ulteriore personificazione della furia d'amore di Fedra. Il passo dell'*Ars*, d'altronde, è esplicito nell'affermare che tale furia fu la causa della rovina dell'eroe, e suggella la carrellata mitologica con una *sententia* che non lascia adito a dubbi: *omnia feminea sunt ista libidine mota* (*Ars* 1, 341). Continua, dunque, il paragone sottinteso tra colui che sa reggere le redini dell'amore (il *magister amoris*) e colui che, inesperto e sprezzante, ne viene travolto:

Ov. *Met.* 15, 524-529

Excutor curru, lorisque tenentibus artus
viscera viva trahi, nervos in stipe teneri,
membra rapi partim, partim reprensa relinqui,
ossa gravem dare fracta sonum fessamque videres
exhalari animam nullasque in corpore partes
noscere quas posses, unumque erat omnia vulnus.

Si è già visto come Virbio abbia tenuto a precisare di aver dato prova di abilità impeccabile: il verbo passivo *excutor* contribuisce a confermare questa versione dei fatti, come a ribadire 'l'estraneità' del protagonista (ancora una volta) a quanto accaduto. Questo, tuttavia, è il punto di vista, interno e soggettivo, di Ippolito, e si riferisce al piano letterale della storia; se si vanno a considerare i cavalli infuriati come simbolo della passione di Fedra, invece, la conclusione della lotta dell'eroe contro i suoi destrieri appare avere un altro valore. Al contrario di Numa, che si comporta con equilibrio e giudizio nella vita pubblica così come in quella privata, che riceve le redini del governo di Roma (*accepisse [...] habenas*, la stessa immagine) e ne mantiene il controllo fino alla fine (*regnumque aevumque peregit*), Ippolito persevera nella sua orgogliosa scelta di castità e viene punito per la sua tracotanza, costretto per questa a una fine prematura.

¹¹³ Vd. Segal 1984, p. 320.

¹¹⁴ Vd. i già citati Nagle 1988, Barchiesi 1989 e 2002.

Una simile interpretazione viene confermata se confrontiamo il destino del figlio di Teseo con quello di Fetonte, che incontra la morte perché incapace di governare il carro del Sole. La descrizione della corsa dei destrieri affidati alla mano inesperta del giovinetto è assai simile a quella rovinosa dei cavalli di Ippolito:¹¹⁵

Ov. *Met.* 2, 204-207
 hac sine lege ruunt altoque sub aethere fixis
 incursant stellis rapiuntque per avia currum.
 Et modo summa petunt, modo per declive viasque
 praecipites spatio terrae propiore feruntur

Si potrebbe obiettare che, come si è più volte rimarcato, la prestazione di Ippolito, al contrario di quella di Fetonte, è tecnicamente perfetta, e che la sua abilità a cavallo sarebbe più propriamente da contrapporre, e non da affiancare, all'imperizia del figlio del Sole. Tuttavia, proprio in virtù del parallelismo con il passo dell'*Ars* riportato sopra, il senso dell'accostamento si chiarisce: chi si comporta in modo superbo, stimando troppo le proprie capacità e credendo di poter contare solo sulle proprie forze, sconta la propria sicumera con una punizione che ne rivela la natura illusoria. Così Ippolito, che sottovaluta la potenza dell'amore e crede di poterne fare a meno, pecca di arroganza tanto quanto Fetonte.

La morte di Ippolito viene presentata da Ovidio con un gusto accentuato, quasi morboso, per il dettaglio raccapricciante, in contrasto con la sobria *brevitas* del testo di Euripide:

Eur. *Hip.* 1236-1239
 αὐτὸς δ' ὁ τλήμων ἠνίασιν ἐμπλακεῖς
 δεσμὸν δυσεξέλκτον ἔλκεται δεθεῖς,
 σποδοῦμενος μὲν πρὸς πέτραις φίλον κάρα
 θραύων τε σάρκας, δεινὰ δ' ἐξαυδῶν κλύειν

Lo sventurato, impigliato nelle redini, stretto in un groviglio inestricabile viene trascinato via; la testa urtava contro le rocce, le carni si laceravano e lui urlava parole terribili da sentire.

¹¹⁵ Vd. Hardie 2015, p. 556, che nota come Sen. *Phaedr.* 1090-1092 porrà in esplicito riferimento i due incidenti: *talis per auras non suum agnoscens onus / Solique falso creditum indignans diem / Phaethonta currus deuium excussit polo*. Anche Cic. *off.* 3, 94 affianca le due storie come esempi di promesse che, rivelandosi disastrose, sarebbe meglio non mantenere.

Peculiarità ovidiana appare la scelta di portare all'eccesso la descrizione dello strazio del corpo dell'eroe, che non viene 'solo' trascinato, ma sottoposto ad una duplice trazione, che sembra ricordare il supplizio di Mezio Fufezio.¹¹⁶ La predilezione per il macabro non è una novità all'interno del poema, e potrebbero essere citati altri casi analoghi a questo.¹¹⁷ Normalmente tale tendenza è collegata a quello che è il carattere precipuo del poema, ovvero la spettacolarità delle *Metamorfosi*, dove lo stupore del pubblico viene ottenuto attraverso l'exasperazione del dato visivo in tutto lo spettro delle sue possibilità, dall'idillico all'orroroso, dal fiabesco al grottesco.¹¹⁸ Nel caso specifico del nostro episodio, inoltre, si potrebbe addurre anche una spiegazione prettamente 'tecnica': in Euripide non si arrivava – intenzionalmente – ad un completo *sparagmòs* delle carni, perché Ippolito doveva giungere ancora vivo in scena per avere la possibilità di parlare con Teseo e perdonarlo; in Ovidio, invece, Ippolito doveva morire sul posto, e la lacerazione delle membra è portata fino alle sue più estreme conseguenze.

E tuttavia né la generica inclinazione ovidiana al grottesco, né le necessità interne alla dinamica dell'intreccio paiono giustificare una tale minuzia di dettagli, che trova la sua più probabile spiegazione, ancora una volta, nella situazione tutta particolare di un narratore che, nei panni di un altro, racconta la propria fine. Ciò è reso evidente, nel nostro testo, dal *videres* del v. 527. Per quanto spesso Ovidio si serva di simili forme per chiamare in causa direttamente il lettore, coinvolgendolo quale testimone oculare all'interno della metamorfosi raccontata,¹¹⁹ in questo contesto, però, il verbo si carica di un'ulteriore sfumatura di significato: solo uno spettatore esterno, infatti, poteva vedere quello che stava accadendo, non certo Ippolito stesso, che sentiva su di sé lo strazio di quelle ferite. Che esse vengano

¹¹⁶ Vd. Liv. 1, 28, 10 (*exinde duabus admotis quadrigis, in currus earum distentum inligat Mettium; deinde in diuersum iter equi concitati, lacerum in utroque curru corpus, qua inhaeserant uinculis membra, portantes*), Verg. *Aen.* 8, 642-643 (*citae Mettium in diuersa quadrigae / distulerant*) e Ov. *Trist.* 1, 3, 73-76 (*dividor haud aliter, quam si mea membra relinquam, / et pars abrumpi corpore visa suo est. / Sic doluit Mettus tum cum in contraria versos / ultores habuit proditiōnis equos*).

¹¹⁷ Situazioni analoghe si ritrovano, ad es., in *Met.* 6, 224-266, dove è descritta la morte dei figli di Niobe; in *Met.* 6, 640-646, dove è raccontato il dilaniamento del piccolo Iti da parte di Procri e Filomena; in *Met.* 11, 6-43, dove si racconta la fine cruenta di Orfeo ad opera delle Baccanti; in *Met.* 12, 235-535, dove la descrizione della battaglia dei Lapiti e dei Centauri offre una carrellata di repellenti immagini di sangue e di morte; in *Met.* 14, 192-197, dove Achemenide riporta il discorso con cui il Ciclope, appena accecato, farnetica parole di vendetta, e in *Met.* 14, 203-213, in cui egli rievoca la tremenda uccisione a cui erano andati incontro i suoi compagni.

¹¹⁸ Vd. Rosati 1983 e Labate 2010a.

¹¹⁹ Vd. Rosati 1983.

presentate come uno spettacolo visivo,¹²⁰ e non come un personale patimento, conferisce al resoconto del tragico evento una certa artificiosità: molto più naturale sarebbe stato se l'eroe avesse descritto le sue atroci sofferenze 'dall'interno' piuttosto che osservarle dal di fuori.¹²¹ In questa scelta, però, si può nuovamente intravedere una spia della doppia personalità del narratore: Virbio, ormai, non risiede più in quel corpo del quale prima poteva dire "io", e si sta sforzando di considerarlo come un soggetto diverso e distinto dal suo se stesso attuale.

L'attenzione per questo conflitto di identità si rivela anche nella frase conclusiva del periodo, *unumque erat omnia vulnus*. L'unità dell'individuo Ippolito è stata distrutta, e nulla rimane dell'*ego* superbo dell'eroe, rimarcato orgogliosamente ai versi precedenti. Al suo posto, un'unica ferita assorbe in un *continuum* indifferenziato le membra lacerate del giovane, non più riconoscibili. Persa la sua identità, l'Ippolito greco è un groviglio indistinto di parti non armoniche: la sua bellezza, la sua forza, il suo carattere non sono più, e aspettano di essere ridefiniti in un nuovo contesto e sotto nuove forme, che ne restituiscano la memoria del passato (*ille ego sum*) e la coniughino in una nuova essenza: quella dell'italico Virbio, che tenta di raccontare la propria morte come se fosse quella di un altro.

5.3 La resurrezione di Ippolito e la 'nascita' di Virbio

Terminata la narrazione della propria orribile fine, Ippolito passa al racconto della miracolosa resurrezione operata a suo beneficio da Esculapio:

Ov. *Met.* 15, 530-540

Num potes aut audes cladi componere nostrae,
nympha, tuam? Vidi quoque luce carentia regna
et lacerum fovi Phlegethontide corpus in unda,
nec nisi Apollineae valido medicamine prolis
reddita vita foret; quam postquam fortibus herbis
atque ope Paeonia Dite indignante recepi,
tum mihi, ne praesens auferem muneris huius
invidiam, densas obiecit Cynthia nubes,
utque forem tutus possemque impune videri,
addidit aetatem nec cognoscenda reliquit
ora mihi.

¹²⁰ Per il tema dello strazio dei corpi come elemento di spettacolarità teatrale – che, dopo Ovidio, troverà larga fortuna in età neroniana e in Lucano in particolare –, si rimanda a Leigh 1997, pp. 234-291.

¹²¹ L'osservazione già in Rosati 1983, pp. 141-142. Barchiesi 1994, p. 250 nota, però, come lo stesso Ippolito, in Eur. *Hip.* 1078-1079, avesse espresso il desiderio di potersi guardare dall'esterno.

La nuova sezione si apre con un'apostrofe ad Egeria in cui Virbio riprende il *topos* consolatorio che era stato anche introduzione e premessa al suo racconto: la conoscenza delle sciagure altrui avrebbe permesso alla vedova di sopportare meglio le proprie, relativizzandone la gravità. Il concetto viene formulato attraverso una domanda retorica, che, per il suo tono quasi di sfida, si impone immediatamente all'attenzione di chi legge. Ippolito, infatti, sta rendendo esplicita quell'opposizione tra mondo greco e mondo latino che, negli episodi fin qui considerati, non era mai stata così direttamente formulata. In questo caso, invece, la coppia *potes aut audes* racchiude il senso dell'operazione letteraria condotta negli ultimi libri del poema: porre a confronto due mondi differenti – da un lato, i personaggi della raffinata tradizione greca; dall'altro, i rustici abitanti del Lazio primitivo – e mostrarne, nel contatto, la forza reciproca ed opposta. Se il primo ha dalla sua una lunga storia di onori e glorie passate (*fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures*), il secondo, però, può vantare il fertile terreno della novità e della libertà. Tecnicamente, dunque, Egeria non avrebbe le capacità o l'ardire (*potes aut audes*) di porre le sue vicende a confronto con i tragici casi occorsi a Ippolito, ma è il poeta che osa farlo, per mostrare tutta l'eccezionalità dell'operazione che egli sta conducendo: quella di mettere in scena un incontro mai raccontato, mostrando un eroe inflessibile come Ippolito che si piega a consolare una ninfa italica per un evento così naturale (eppure così raro nel poema) come la perdita del proprio consorte dopo una vita di reciproco amore.

Il racconto prosegue, poi, con la concisa narrazione del soggiorno di Ippolito nell'Ade. Bömer ritiene che qui vi sia la spia di un intervento originale da parte di Ovidio, dal momento che la tradizione letteraria a noi conservata non farebbe menzione né di tale catabasi né della missione dello stesso Esculapio nel regno di Persefone, missione che si renderebbe necessaria per riportare alla vita l'eroe.¹²² Anche nei *Fasti*, dove l'attenzione del poeta è concentrata sull'atto miracoloso compiuto dal figlio di Apollo, non viene nominata alcuna spedizione nell'Ade:

Ov. *Fast.* 6, 746-749

“Nulla” Coronides “causa doloris” ait;
 “namque pio iuveni vitam sine volnere reddam,
 et cedent arti tristia fata meae”.
 Gramina continuo loculis depromit eburnis

Ov. *Fast.* 6, 753-754

Pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit:
 depositum terra sustulit ille caput.

Dal testo appena riportato sembra di poter intuire che il giovinetto sarebbe stato resuscitato immediatamente dopo la morte, e che l'intervento di Esculapio sarebbe avvenuto nel luogo stesso dell'incidente (*depositum terra sustulit ille caput*).

¹²² Vd. Bömer 1986, p. 394 (e Brugnoli/Stok 1992, p. 161).

Più ambigua la situazione nell'*Eneide*, nella quale si può riconoscere la fonte più vicina ad Ovidio per il tema della discesa agli Inferi di Ippolito e – forse – del suo salvatore:

Verg. *Aen.* 7, 765-773

Namque ferunt fama Hippolytum, postquam arte novercae
occiderit patriasque exlerit sanguine poenas
turbatis distractus equis, ad sidera rursus
aetheria et superas caeli venisse sub auras,
Paeonis revocatum herbis et amore Dianae.
Tum pater omnipotens, aliquem indignatus ab umbris
mortalem infernis ad lumina surgere vitae,
ipse repertorem medicinae talis et artis
fulmine Phoebigenam Stygias detrusit ad undas.

Se Virgilio evita di menzionare esplicitamente una catabasi di Ippolito, tale viaggio, invece, è messo in evidenza da Ovidio per mezzo di *vidi*. La prima persona del verbo conferisce ai fatti narrati la certificazione di una conoscenza diretta e assicura la veridicità degli eventi raccontati, contrapponendosi al *videras* di poco prima: se il giovane non poteva aver visto personalmente il momento della propria morte, ha una conoscenza diretta, però, di quello che gli è capitato dopo.

Da più parti ci si è chiesto per quale motivo la catabasi di Ippolito venga così fortemente rimarcata. A parere di Hardie,¹²³ si potrebbe trovare qui un ulteriore indizio a favore della tesi di Fränkel, secondo la quale dietro la figura di Ippolito si nasconderebbe quella di Ovidio in esilio.¹²⁴ L'equivalenza tra l'eroe e l'autore viene postulata sulla scorta dell'immagine del giovinetto che si sciacqua le ferite nel Flegetonte, e che si incontra già in Prop. 2, 34, 91-92 in riferimento a Gallo: *et modo formosa quam multa Lycoride Gallus / mortuus inferna vulnera lavit aqua!* L'accostamento pare alquanto forzato: che in Properzio a compiere questo gesto sia Gallo non autorizza a riconoscere in Ippolito che si lava le ferite nell'Ade la figura di un poeta, e nello specifico di Ovidio in esilio. Tra l'altro, a ben vedere, l'azione compiuta da Ippolito non è paragonabile a quella di Gallo, perché il Flegetonte non è un fiume qualsiasi, ma un fiume di fiamme: per questo Virbio, con amara ironia, afferma di aver riscaldato lì il suo corpo, non di averlo lavato. Tale immersione nel fuoco sembra, piuttosto, avviare la metamorfosi che Esculapio renderà completa: non a caso, *fovere corpus* si riscontra in altri luoghi del poema per indicare i tentativi di mantenere o riportare un corpo in vita.¹²⁵

¹²³ Hardie 2015, p. 558.

¹²⁴ Vd. quanto argomentato *supra* in merito alla lezione *mens* [...] *intenta* o *contenta*. Propensa a istituire un parallelismo tra Ippolito e Ovidio in esilio anche Bonjour 1975.

¹²⁵ Un atto analogo, ad es., si ha in *Met.* 12, 424 (*vulnus fovet*), quando Ilanome si china su Cillaro agonizzante. Lo stesso verbo si ritrova anche in *Met.* 2, 617 (*conlapsamque fovet*), quando Febo cerca invano di resuscitare Coronide, madre di Esculapio.

Il marcato risalto che il poeta dà al soggiorno del figlio di Teseo nell'Ade potrebbe essere spiegato in modo più interessante, semmai, ipotizzando un parallelismo con una delle più famose catabasi del mito greco, quella di Orfeo. Il mitico cantore, accomunato ad Ippolito dalla stessa morte per dilaniamento, costituisce non a caso uno degli esempi più straordinari di amore coniugale. Dopo la morte della consorte, incapace di sopportare il dolore di una simile perdita, egli si spinge, come si legge in *Met.* 10, 15, negli *inamoena* [...] *regna* dell'oltretomba, e fallisce per poco l'intento di riportare alla luce la sua sposa. Nel nostro testo, i territori di Dite sono chiamati *luce carentia regna*; se il dio della medicina arriva fin lì su mandato di Diana, avremmo nella figura di Ippolito una sorta di Euridice al maschile, che il *partner* riesce, però, a salvare dall'oscurità eterna. Senza rendersene conto, dunque, è una storia d'amore quella che Virbio racconta ad Egeria: proprio lui, che ha appena affermato che la perdita di un coniuge non è ragione sufficiente per disperarsi tanto quanto fa Egeria, solo in virtù dell'intervento di Diana e della sua predilezione per lui (il virgiliano *amore Dianae*) è ritornato alla vita.

In quest'ottica, gli universi cui appartengono Ippolito ed Egeria si allontanano ancora di più. L'eroe greco non si rende conto di essere indelicato nel proporre l'episodio della propria resurrezione ad una vedova che non ha speranza di vedere tornare a sé il marito morto.¹²⁶ Ippolito, grazie all'amore straordinario di Diana, è tornato alla vita, ma Egeria non può sperare in un miracolo simile. La sua condizione, però, si mantiene comunque invidiabile rispetto a quella di Ippolito: l'eroe greco ha ottenuto un dono eccezionale, sì, ma a quale prezzo!

Tale dono, ai vv. 533-535, è descritto attraverso l'utilizzo di vocaboli che afferiscono più all'ambito della magia che non a quelli della medicina. Non a caso il sintagma *validum medicamen* ricorre anche in *Met.* 7, 262-263, in riferimento alle arti di Medea (*interea validum posito medicamen aeno / fervet*), che riesce a restituire la giovinezza al vecchio Esone: un incantesimo, dunque, che ha del miracoloso tanto quanto una resurrezione. Più in generale, poi, l'aggettivo *validus* o il verbo *valere* compaiono in numerose altre *iuncturae* per indicare proprietà e virtù di portentosi ritrovati magici: in *Met.* 7, 137, ad esempio, quando Medea si interroga preoccupata sull'efficacia dei filtri che ella stessa ha somministrato a Giasone per proteggerlo (*neve parum valeant a se data gramina*).

All'ambito della magia può essere ricondotta anche la menzione delle erbe (*fortibus herbis*) di cui si serve Esculapio (*ope Paeonia*), che richiamano alla memoria i passi del poema, già più volte menzionati, in cui sono in azione Medea e Circe. Nessun riferimento viene fatto ad eventuali gesti o formule verbali d'accompagnamento al rito, che, invece, sono presenti in *Fast.* 6, 753, dove si sottolinea che Esculapio *pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit*. Unendo le due testimonianze, dunque, sembra di poter affermare che, più che come esperto in medicina, Esculapio sia raffigurato come un potente stregone. In realtà, nel mondo antico i confini tra magia e medicina, così come tra magia e potere divino, non erano

¹²⁶ Su questo aspetto riflette Barchiesi 1994, p. 250.

così netti, ed Esculapio assomma nella sua figura tutte queste – per noi distinte – competenze. Tale constatazione ci permette di capire meglio come le trasformazioni operate da Circe non fossero che uno degli aspetti in cui si esplicava la sua natura divina, e che la sua riduzione al ruolo di maga sia stata una semplificazione.

Una sola cosa, però, né Circe né gli altri dèi sono capaci di fare: resuscitare i morti. Questa competenza è del solo Esculapio, ed egli non la condivide neppure con Apollo, suo padre, che pure è noto come dio della medicina tanto quanto il figlio. Anzi: nel poema in più occasioni si sottolinea esplicitamente l'impotenza di Apollo di fronte a casi che trascendono i limiti della vita e della morte.¹²⁷ Il caso più eclatante è quello che vede protagonista Coronide, la stessa madre di Esculapio: *conlapsamque fovet seraque ope vincere fata / nititur et medicas exercet inaniter artes* (Ov. *Met.* 2, 617-618). Apollo non è capace di riportare in vita l'amata, e inutili si rivelano le sue arti. Il risalto del fallimento di Febo è tanto più grave se si considera che probabilmente fu Ovidio a inserirlo, come sembra testimoniato dall'assenza di un simile tentativo nelle altre fonti che riportano la storia.¹²⁸

Alcuni studi¹²⁹ hanno già messo in luce come, dalla nascita di Esculapio fino alla *translatio* della sua statua a Roma, il poema tracci una sorta di biografia del dio che finisce per dare più importanza al figlio piuttosto che al padre. Il tema non è di centrale rilevanza nella presente trattazione; tuttavia, vi è un aspetto sul quale vale la pena di riflettere. Esculapio interviene come salvatore in casi in cui non è direttamente coinvolto; il fallimento di Apollo, invece, si constata sempre in episodi in cui la sua impotenza è strettamente collegata al suo ruolo di amante. Il dio sembra destinato a collezionare storie d'amore in cui, ricambiato o meno, egli deve ad un certo punto affrontare la perdita irreparabile del *partner*. Della persona amata, più precisamente, gli rimane solo il ricordo, eternato per sempre nel prodotto finale in cui l'amato si trasforma: così, la memoria di Dafne sopravvive nell'alloro, quella di Giacinto nel fiore omonimo.¹³⁰ Poiché la perdita è, per l'appunto, irreparabile, al dio della poesia non è concesso di riportare alla luce i morti: a chi ama – anche se si è potenti come Apollo e Circe – è impossibile godere di un amore felice se non con mezzi del tutto spontanei e naturali. Non si può influenzare la volontà di chi non ci corrisponde, così come non si può ridare la vita a chi pure ci ha amati: Orfeo lo sa bene, e lo sa bene anche Egeria.

Esculapio, invece, non è mai presentato come amante, ma solo nel suo ruolo di salvatore. Così, nel riportare alla vita Ippolito, il dio sarà punito per aver osato infrangere le leggi della morte (*Dite indignante*): intanto, però, ha potuto infrangerle, e Diana, grazie a lui, è riuscita ad avere quello che voleva. Anche se non agisce direttamente nel processo di salvazione di Ippolito (esattamente come Fedra non aveva agito direttamente in quello di dannazione), la dea, dunque, lo regola di

¹²⁷ Vd. Brugnoli/Stok 1992, pp. 163ss.

¹²⁸ Vd. Barchiesi 2005, p. 291.

¹²⁹ Brugnoli/Stok 1992, pp. 135-179.

¹³⁰ Si rimanda a Hardie 2002b, pp. 62-70 e a quanto già argomentato in precedenza relativamente a Pico.

nascosto, e in questo si rivela capace di ottenere il miracolo della resurrezione dell'amato. Viene da chiedersi, però, se si tratti di una vera resurrezione.

Analizzando la trasformazione di Pico in picchio, si è ipotizzato che la causa originaria di tale metamorfosi poté essere stata la volontà di Circe, dea immortale, di donare al coniuge – mortale – l'immortalità: se Pico non poteva esistere per sempre, per sempre poteva esistere, però, il dio picchio, come in una sorta di compensazione per la perdita subita, inevitabile. Nel caso di Diana e Ippolito, si è parlato di resurrezione, e non di semplice metamorfosi, perché il giovane effettivamente muore,¹³¹ e perché la sua nuova forma non è una pianta o un animale, ma un dio dalle fattezze umane.¹³² Eppure, Virbio è ben diverso dall'eroe della tradizione: diverso aspetto, diverso *status* (da uomo a dio), diversa patria. A lui, inoltre, non resta neanche il nome (*nomenque simul [...] iubet deponere*), che Pico, invece, aveva mantenuto (*Met.* 14, 396, *nec quidquam antiquum Pico nisi nomina restat*).

Rispetto a quest'ultimo, inoltre, vi è da notare che le sembianze di Virbio si presentano come l'esatto opposto dell'originario Ippolito: il suo aspetto esteriore, cioè, si configura nei termini di un eterno nascondiglio di quello vecchio. L'alloro, il giacinto, il picchio nascevano come un *monumentum* dello scomparso; qui, invece, lo scomparso sopravvive e ha memoria di sé, ma si cela in una forma volta ad eliminare ogni traccia dell'individuo di prima, non ad eternarla.¹³³ Su questo aspetto, e sull'importanza del motivo del nascondersi, avremo modo di tornare approfonditamente in seguito.

Per ora basti dire che il testo motiva una metamorfosi tanto eccezionale e 'controcorrente' facendo appello alla prudenza di Diana (vv. 536-537, *ne praesens auferem muneris huius / invidiam* e v. 538, *utque forem tutus possemque impune videri*). Ella, cioè, prenderebbe dei provvedimenti atti a preservare Ippolito da non ben precisati pericoli che la sua manifesta presenza avrebbe scatenato. Sembra verosimile supporre che si voglia alludere ad un intervento punitivo di Giove, che, dopo aver colpito Esculapio, avrebbe potuto scagliare la sua ira anche sul redivivo eroe. Ciò sembrerebbe confermato da Verg. *Aen.* 7, 770-775: narrata la punizione inflitta dal padre degli dèi ad Esculapio, il poeta ritorna al caso di Ippolito introducendolo con un forte *at* in posizione iniziale, come a volere indicare che solo la cautela di Diana aveva potuto evitare all'eroe la tragica fine occorsa al figlio di Apollo (vv. 774-775, *at Trivia Hippolytum secretis alma recondit / sedibus*).

Se l'influenza virgiliana è chiaramente avvertibile, più difficile è riuscire a stabilire se la nuvola che cela Ippolito alla vista degli altri durante il trasporto nella nuova patria sia un dato ricavato da altre opere oggi perdute o creazione dell'immaginazione ovidiana; lo stesso vale per la decisione di Diana di invecchiare

¹³¹ Che la divinizzazione presupponga il passaggio per la morte, è un aspetto su cui si concentra, facendo proprio l'esempio di Ippolito/Virbio, Porte 1985, pp. 179-180.

¹³² Si potrebbe richiamare per analogia il caso di Glauco in Ov. *Met.* 13, 949-963, che aveva subito una divinizzazione miracolosa dopo una 'catabasi' negli abissi del mare.

¹³³ Su questo aspetto, vd. Gildenhard/Zissos 1999, pp. 178ss.

l'aspetto dell'eroe così da renderlo irriconoscibile. Di certo si può dire che i due stratagemmi messi in atto dalla dea non rappresentino una novità all'interno del panorama della letteratura antica. Per ciò che concerne l'espedito della nube, si tratta, come è noto, di uno dei mezzi preferiti dagli dèi per nascondere i loro protetti fin dai tempi di Omero.¹³⁴ La ricorrenza del motivo non renderebbe strano un suo riutilizzo da parte di Ovidio in un nuovo contesto, ma non esclude neanche che esso si ritrovasse già in Callimaco o in un'altra fonte greca.

Più interessante sarebbe riuscire a valutare il contributo ovidiano per quanto riguarda la questione dell'invecchiamento di Ippolito. Anche in questo caso un illustre precedente¹³⁵ si ritrova nell'episodio del ritorno in patria di Ulisse, che Atena invecchia temporaneamente per facilitare l'ingresso dell'eroe nella reggia di Itaca, ora minacciata dai Proci (*Od.* 13, 430-438). Per quanto riguarda Virbio – nel silenzio delle fonti in nostro possesso – non sembra difficile ipotizzare un originale intervento di Ovidio.¹³⁶ Il poeta, come sempre incline a colmare le lacune e le contraddizioni della tradizione letteraria, e probabilmente a conoscenza della doppia iconografia riguardante Ippolito/Virbio ad Aricia, potrebbe avere escogitato un motivo che rendesse plausibile la strana identificazione avvenuta tra un giovane eroe e un dio vegliardo: sarebbe stata, questa, un'ulteriore 'misura di sicurezza' presa da Diana per proteggere il suo favorito e permettergli di essere visto senza per questo correre alcun pericolo (*impune videri*), rendendolo irriconoscibile (*nec cognoscenda*) per la seconda volta.

La preoccupazione e la premura della dea sono anche alla base di un'altra decisione che riguarda Ippolito, ovvero il suo futuro luogo di residenza:

Ov. *Met.* 15, 540-546
 Cretenque diu dubitavit habendam
 traderet an Delon; Delo Creteque relictis
 hic posuit nomenque simul, quod possit equorum
 admonuisse, iubet deponere, "qui"que fuisti
 Hippolytus" dixit, "nunc idem Virbius esto".
 Hoc nemus inde colo de disque minoribus unus
 numine sub dominae lateo atque accenseor illi.

¹³⁴ I casi più famosi sono quelli di Afrodite che sottrae Paride al combattimento con Menelao in *Il.* 3, 380-381 e di Poseidone che così protegge Enea in *Il.* 20, 318-322, nonché di Atena e Ulisse al suo arrivo ad Itaca in *Od.* 13, 189-193. Nella letteratura latina vale la pena citare *Aen.* 1, 411-414, quando Venere cela Enea alla vista di Didone, e, nello stesso poema ovidiano, *Met.* 5, 621-623, quando Diana, mossa a pietà, nasconde la ninfa Aretusa, inseguita dal fiume Alfeo, in una densa nube.

¹³⁵ Per contrasto, Hardie 2015, p. 559 cita Verg. *Aen.* 1, 586-593, quando Venere, dopo aver nascosto Enea, lo fa comparire di fronte a Didone e lo ringiovanisce d'aspetto: la nube prepara in modo più sensazionale un'epifania per Enea e un eterno nascondiglio per Ippolito.

¹³⁶ Bömer 1986, p. 396 avalla questa ipotesi.

A parere di Bömer,¹³⁷ invenzione ovidiana sarebbe anche la menzione di Creta e Delo come possibili mete nelle quali Ippolito avrebbe potuto trovare rifugio, poiché, pur non trattandosi dei luoghi di culto più famosi collegati ad Artemide, ricorrevano frequentemente nella poesia augustea. Le osservazioni dello studioso possono essere accolte solo in parte. Se è vero che l'associazione tra Artemide e Creta non è una delle più immediate, è anche vero, però, che dall'isola la dea deriva l'epiteto di *Dictynna*,¹³⁸ con la quale Ovidio la chiama in *Fast.* 6, 755-756 (*lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu / celat*). Per quanto riguarda Delo, poi, si tratta addirittura dell'isola nativa della dea e del fratello Apollo, sede di importanti riti in onore di ambo i gemelli divini.

Probabilmente, però, i motivi della scelta ovidiana non vanno ricercati solo nella presenza più o meno spiccata del culto di Artemide nelle località indicate, quanto nel valore evocativo che un lettore colto dell'epoca avrebbe immediatamente avvertito alla sola lettura di tali nomi. Creta e Delo sono isole molto antiche, nelle quali erano ambientati miti costitutivi della religiosità greca, non a caso legati a storie di fughe e nascondigli: se a Creta era stato nascosto Zeus bambino per proteggerlo dalla voracità di Crono, a Delo Latona, perseguitata da Era, aveva potuto finalmente dare alla luce Artemide ed Apollo. La menzione di questi due luoghi si fa tanto più significativa in quanto Diana scarta le due opzioni e decide di ricoverare Ippolito in Italia, nel bosco di Aricia. Probabilmente, inoltre, non era molto saggio nascondere Ippolito nell'isola dove era cresciuto il suo nemico, Giove, e da dove proveniva la stessa Fedra, né in quella che portava un nome così poco rassicurante – per un fuggitivo – come “la risplendente”.

Stilisticamente, la *geminatio* del nome di Delo a metà verso e la ripresa a breve distanza di quello di Creta sembrano quasi figurare il ragionamento con cui Diana percorre nella sua mente le varie destinazioni possibili, ritornando più volte a valutarle una per una prima della scelta definitiva. Rilevante è anche il gioco di parole tra *hic posuit* e *nomen* [...] *deponere* ai vv. 542-543. Attraverso la ripetizione dello stesso verbo nella forma semplice e in quella composta, viene resa in modo chiaro la correlazione esistente tra il cambio di residenza e il cambio d'identità: il bosco di Aricia sta a significare per Ippolito – dovrebbe significare – una chiusura netta con il passato e un nuovo inizio, cui si collega la perdita del proprio nome e l'assunzione di un nome nuovo. Tale taglio netto col passato è reso esplicito anche nel passaggio seguente, tramite la contrapposizione tra *fuisti*, che designa una realtà ormai trascorsa (quella di essere e chiamarsi Ippolito) e *esto*, che con l'imposizione del nome mostra al novello dio la sua nuova, ‘necessaria’ identità.

La scelta di Diana sembra essere anche in questo caso dettata da un motivo di prudenza. Il nome “Ippolito” poteva ricordare il legame rovinoso del giovane con i cavalli (*quod possit equorum / admonuisse*), e per questo viene modificato. An-

¹³⁷ Bömer 1986, p. 396.

¹³⁸ L'osservazione in Hardie 2015, p. 559.

cora una volta Ovidio cerca giustificazioni plausibili per l'avvenuta sovrapposizione tra Ippolito e Virbio, con un'aggiunta rispetto a quanto si legge in Verg. *Aen.* 7, 777, dove il lettore veniva semplicemente informato dei dati di fatto: *versoque ubi nomine Virbius esset*. La vicinanza al modello, però, rimane avvertibile, se si considera che *Virbius esto* può quasi sicuramente essere interpretato come una ripresa di *Virbius esset*, anch'esso a fine verso. L'imperativo futuro, tuttavia, indica meglio la connotazione di comando di cui si carica l'azione e lo stacco che essa rappresenta nei confronti del passato del personaggio: lo stesso (*idem*) che era stato Ippolito, ora sarà Virbio.

Continua, dunque, l'ambiguità che si è già prima riscontrata: se nulla del nuovo aspetto di Ippolito, e persino il suo nome, deve ricordare chi era prima, si può parlare veramente dello stesso 'io'?¹³⁹ In un'unica persona si trovano riuniti fusione e distacco, identità ed alterità, ed è questo il modo del tutto straordinario con cui la dea salva il suo amato: gli concede di vivere, ma lo condanna a ricordare, e per fargli avere un futuro nuovo – nonché l'immortalità – ne deve sacrificare la bellezza e la giovinezza.

Ancora poche osservazioni, infine, sui vv. 545-546, con i quali si conclude l'intervento di Virbio. Essi riguardano la definizione dello *status* rivestito dal dio nella sua nuova patria e si rivelano di particolare interesse nella comprensione dei rapporti che intercorrono tra lui e Diana. In primo luogo, Ippolito descrive se stesso come un abitante del bosco alla pari delle ninfe che lì risiedono stabilmente. A questo proposito, è da notare che *colo* ricorreva anche in *Met.* 14, 331 nel medesimo contesto, in riferimento, cioè, alle ninfe laziali che abitavano presso il bosco di Aricia. In secondo luogo, in accordo con le testimonianze già esaminate in precedenza, egli si definisce una delle divinità minori del corteggio di Diana (*de disque minoribus unus*). Tali figure erano sottoposte ad un'autorità maggiore, secondo una vera e propria gerarchia: per questa ragione¹⁴⁰ Diana verrebbe chiamata da Virbio *domina*, forse in analogia alla divisione senatoria tra *maiorum* e *minorum gentium patres*.¹⁴¹ Non è d'accordo Bömer,¹⁴² per il quale, invece, un ordine gerarchico di questo tipo tra le divinità latine non sarebbe esistito: il termine *domina*, di conseguenza, non dovrebbe essere inteso in riferimento ad un rapporto di subordinazione rispetto ad una divinità maggiore, bensì come semplice constatazione della sovranità di Diana nel bosco di Nemi. La precisazione non sembra condivisibile – Virbio si è appena definito, letteralmente, *deus minor* –, e appare, anzi, piuttosto limitativa. La scelta dell'appellativo, infatti, non solo designa la

¹³⁹ Vd. quanto argomenta a riguardo Hardie 2015, p. 560.

¹⁴⁰ Vd. Galinsky 1975, p. 170.

¹⁴¹ Così ritiene Hardie 2015, p. 561, per il quale una conferma a questa interpretazione verrebbe da *accenseor*, che lo studioso traduce "sono assegnato come assistente". Per descrivere la sua nuova condizione in Italia, dunque, Virbio utilizzerebbe dei termini che provengono dall'organizzazione statale romana. In parte, una posizione simile si trovava già espressa in Haupt-Ehwald 1966, p. 465.

¹⁴² Bömer 1986, pp. 397-398.

volontà di indicare esplicitamente una disparità di posizione tra Virbio e Diana, ma sembra anche nascondere un secondo e più profondo significato, che è verosimile non dovesse passare inosservato al lettore ovidiano, esperto conoscitore della poesia erotica latina. Nel lessico elegiaco, infatti, chi altri è la *domina* se non la donna amata, nei confronti della quale il poeta si compiace di presentarsi devoto servitore, similmente a quanto accade nel rapporto tra un dio e i suoi fedeli?¹⁴³

Si confermerebbe, dunque, l'ipotesi che, in parte, è già stata avanzata: il rapporto tra Virbio e Diana pare delinearci nei termini di una dedizione assoluta che ricorda quella di una relazione amorosa. Se così fosse, Ippolito non starebbe raccontando ad Egeria soltanto la propria tragica fine, ma una portentosa storia d'amore, che, facendo da *pendant* a quella di Circe per Pico, mostrerebbe insieme la potenza e la debolezza di cui sono capaci gli dèi innamorati: non possono evitare di andare incontro alla perdita del loro amato, ma lo possono salvaguardare 'in altre forme' rendendolo immortale. La differenza rispetto all'episodio di Circe è che, questa volta, l'altra vita di Ippolito, concessa da Diana all'amato in terra italica, non viene solo allusa, ma portata in scena: Ovidio dilata le stringate informazioni virgiliane e dà la parola direttamente all'eroe redivivo, come non aveva potuto fare con la Circe *coniunx* di Pico. Certo è, però, che un po' di insoddisfazione rimane: il lettore si sarebbe forse aspettato di più da questo nuovo Virbio, apprendere di più su quel 'futuro' di cui Virgilio accenna qualcosa (il figlio omonimo, la misteriosa Aricia) e di cui Ovidio tace. Il nuovo Virbio rimane, nonostante tutto, ancora concentrato sul suo passato, un passato che non interessa più: non interessa soprattutto ad Egeria.

5.4 La metamorfosi di Egeria

Terminato il racconto di Virbio, l'attenzione della voce narrante torna nuovamente ad Egeria, che così reagisce a quanto le è stato narrato:

Ov. *Met.* 15, 547-551

Non tamen Egeriae luctus aliena levare
damna valent, montisque iacens radicibus imis
liquitur in lacrimas, donec pietate dolentis
mota soror Phoebi gelidum de corpore fontem
fecit et aeternas artus tenuavit in undas.

La conoscenza del dolore altrui può rendere più accettabile il proprio: questo, come si è detto, è stato il motivo che ha spinto Ippolito a parlare. Ma tale principio – uno dei capisaldi delle *consolationes* – si rivela inservibile di fronte all'immane

¹⁴³ Vd. Rosati 2003, pp. 56-58.

dolore di Egeria, che risponde alle parole di Virbio con le lacrime, senza ribattere a quanto le è stato narrato, e fino alla dissoluzione di se stessa.¹⁴⁴

L'incomunicabilità tra Virbio ed Egeria è segnalata, testualmente, fin dal *non tamen* che apre il nuovo gruppo di versi. La *iunctura* indica una contrapposizione molto forte rispetto a quanto detto in precedenza, e nel poema incontra solamente altre due occorrenze: una in riferimento alla sopravvivenza di Troia nella missione di Enea (*Met.* 13, 623-624, *non tamen eversam Troiae cum moenibus esse / spem quoque fata sinunt*), e l'altra per annunciare l'incombere della morte di Cesare (*Met.* 15, 799-800, *non tamen insidias venturaque vincere fata / praemonitus potuere deum*). In entrambi i casi *non tamen* introduce uno scarto tra una situazione iniziale, che lasciava prevedere un determinato sviluppo, e le leggi del fato, che decidono diversamente il corso della storia. Nel nostro contesto, invece, è quanto meno singolare imbattersi in un'espressione del genere, poiché *non tamen* non si contrappone ad un quadro di eventi ritenuto probabile e poi smentito, ma ad un discorso consolatorio rivolto da un personaggio ad un altro. Il rifiuto opposto da Egeria al dialogo e alla comprensione reciproca non potrebbe essere più totale, soprattutto se si considera che la ninfa era nota per essere molto loquace: non era proprio lei la fonte della saggezza di Numa, la dispensiera di consigli dettati dalla ragione e dal buon senso? Così ce la presenta lo stesso Ovidio nei *Fasti*, dove ella, *Numae coniunx consiliumque* (*Fast.* 3, 276), non esita a dare istruzioni al consorte sul comportamento da tenere con Pico e Fauno. Come si spiega, allora, questo silenzio della ninfa? Come mai il discorso di Virbio cade nel vuoto?

Prima di fornire una risposta a questa domanda, che si rivela strettamente collegata al senso della metamorfosi di Egeria, è opportuno, però, soffermarsi sul complesso quadro di rimandi ed opposizioni che il nostro episodio istituisce con il racconto di Biblide. La giovane, lacerata dal dolore per essere stata respinta dal fratello Cauno, inizia un vagabondaggio senza meta, finché giunge nella terra dei Lelegi e stramazza al suolo, invano consolata dalle ninfe del luogo; lì si lascia morire fino a quando, per pietà,¹⁴⁵ è tramutata in un corso d'acqua:

Ov. *Met.* 9, 655-665
 Muta iacet, viridesque suis tenet unguibus herbas
 Byblis, et umectat lacrimarum gramina rivo.
 Naidas his venam, quae numquam arescere posset,
 supposuisse ferunt; quid enim dare maius habebant?
 Protinus, ut secto piceae de cortice guttae
 utve tenax gravaida manat tellure bitumen,
 utve sub adventum spirantis lene Favoni

¹⁴⁴ Vd. Hardie 2015, p. 561.

¹⁴⁵ Altro esempio di come, nel poema, "la giustizia divina sia governata dal capriccio" (Kenney 2011, p. 466), dal momento che la metamorfosi di Biblide, al pari di quella di Egeria, è compiuta per "aiutarla e mitigarne il dolore", anche se qui la protagonista è colpevole.

sole remollescit, quae frigore constitit, unda,
 sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis
 vertitur in fontem, qui nunc quoque vallibus illis
 nomen habet dominae nigraque sub ilice manat.

Come si può notare, più punti di contatto uniscono il racconto di Egeria e quello di Biblide, dalla fuga dalla città all'inutile soccorso prestato da altri fino alla consumazione per amore. Quale tipo di amore, però! Ben lontano da quello puro e coniugale di Egeria, il sentimento nutrito da Biblide si avvicina di più, semmai, a quello ugualmente incestuoso di Fedra, alla quale l'accomuna l'aver inviato all'amato una lettera quale mezzo per sedurlo. L'epistola, il cui testo è riportato interamente da Ovidio nella narrazione dell'episodio (*Met.* 9, 530-563), presenta elementi molto simili a quelli riscontrabili nella quarta epistola delle *Heroides*: l'iniziale pudore, l'affermazione di aver provato a resistere contro la propria passione, l'esempio dei matrimoni divini tra congiunti, la preghiera di essere salvata da una sicura morte. È del tutto verosimile, di conseguenza, che, nella descrizione dell'analoga fine di due donne dall'indole tanto divergente, l'autore abbia voluto evocare nella mente del lettore non tanto un confronto tra Egeria e Biblide, quanto quello tra la ninfa e Fedra, sottolineando ancora una volta il contrasto esistente tra i due tipi di legame amoroso che esse incarnano.

Ma vi è un altro episodio a cui rimanda la metamorfosi di Egeria, generalmente il più citato: quello della dissoluzione di Canente. Da più parti¹⁴⁶ sono state accostate le sorti delle due spose devote, che, dopo la perdita del consorte, vagano senza meta per il territorio laziale e non sopravvivono al loro dolore: stremate dal lutto, Canente si dissolve in aria ed Egeria viene tramutata in fonte. Si è scelto con intenzione un riflessivo per Canente e un passivo per Egeria, poiché una differenza fondamentale distingue la metamorfosi delle due ninfe. Se la sposa di Pico è letteralmente evaporata per il dolore, nel caso di Egeria, invece, è Diana ad intervenire e a decretare la trasformazione, agendo su un corpo che è ancora tale, come ben si capisce dal finale *aeternas artus tenuavit in undas*. Così si era comportata la dea anche con Aretusa, che, dopo aver invocato l'aiuto dell'allora¹⁴⁷ Artemide, era stata da lei trasformata in fonte per pietà (*Met.* 5, 621, *mota dea est*), come per pietà ora ella agisce nei confronti della vedova (*pietate dolentis / mota*).

Da ciò si può intuire che non si deve intendere il precedente *liquitur in lacrimas* in senso letterale – come se Egeria già di per sé si stesse trasformando in acqua e Diana si fosse inserita in un processo già in atto – ma con un valore metaforico.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vd. Hardie 2015, p. 561.

¹⁴⁷ Si noterà, infatti, che in quell'occasione la greca Artemide interviene per preservare la verginità di una ninfa; qui, invece, la latina Diana accorre in soccorso di una sposa affranta.

¹⁴⁸ Si richiama ancora Pianezzola 1999, e in particolare p. 32, quando egli, in riferimento a *deriguitque malis* di *Met.* 6, 303 nell'episodio di Niobe, sostiene che l'espressione

È solo in virtù dell'intervento divino che l'espressione letterale esce fuor di metafora e si trasforma in realtà, secondo un procedimento che abbiamo visto con frequenza negli altri episodi. Nel caso di Anassarete, in particolare, si era osservato come, nel momento della fine della giovane, Venere si fosse sadicamente divertita a concretizzare il *topos* del *et vidi et perii*; qui, al contrario, il dio, che interviene non per punire ma per premiare, inverte il sogno elegiaco che era stato di Ifi e che viene 'trasposto' nella coppia Egeria/Numa: dagli occhi della donna amata, disperata per la morte del compagno, zampilla, come da una fonte, un fiume di lacrime, fino a che la ninfa diventa ella stessa fonte. Nella metamorfosi di Canente, invece, la dissoluzione del corpo era stata autonoma. In quel caso, dunque, la ninfa, descritta come *luctibus* [...] *liquefacta* in *Met.* 14, 431, liquefatta lo era già, da sola, e viene lasciata consumarsi senza che nessuno intervenga a lenire il suo dolore (*Met.* 14, 432, *tabuit inque leves paulatim evanuit auras*).

Si potrebbe pensare che il 'naturale' dissolvimento del corpo di Canente, paragonato all'intervento pietoso di Diana a favore di Egeria, suggelli in modo più poetico l'assolutezza dell'amore per lo sposo scomparso. Tuttavia, proprio l'intervento di Diana, che tramuta il corpo di Egeria in un altro corpo – quello della fonte che dalla ninfa avrebbe preso il nome, un nome conosciuto da tutti –, mette in luce ancora meglio l'inconsistenza del personaggio di Canente. Egeria arriva in un bosco ben noto e si trasforma in una fonte ben nota, che veramente potrà eternare il ricordo di lei per sempre; Canente, invece, si dilegua nel nulla di una fama inesistente e imprecisata come il luogo della sua scomparsa.

Nel confronto tra le due figure, che erroneamente la critica ha considerato in continuità l'una con l'altra,¹⁴⁹ emerge con chiarezza il procedimento portato avanti da Ovidio: l'*eros* coniugale perfetto, che nel caso di Circe e Pico poteva solo essere lasciato intravedere a distanza, si sostanzia e si mostra in piena luce nella storia di Numa ed Egeria. Egeria ha il diritto di piangere e di disperarsi per il re defunto, così come di esserne chiamata la legittima *coniunx*; si merita, infine, di essere accolta a pieno titolo accanto ai grandi personaggi del mito greco in una località laziale ricca di tradizioni incrociate come il bosco di Nemi, di cui ella diventa parte integrante. Per Canente, invece, questo non è possibile, perché non era stato possibile per Circe, che ella sostituisce.

La metamorfosi in fonte, in sintesi, in quanto concretizzazione di una metafora poetica che esprime l'assolutezza e l'irrefrenabilità del dolore, segna un procedimento opposto a quello osservato nel caso di Canente: per assurdo, proprio concretizzando un'altra immagine poetica – ovvero quella dell'anima che, morendo, si dissolve nell'aria –, la ninfa era scomparsa senza più lasciare traccia di sé.

La metamorfosi di Egeria, però, non serve solo a illustrare meglio lo scarto con l'episodio di Pico e della sua sposa, ma costituisce soprattutto la migliore risposta

non sia "il primo mutamento di Niobe nel senso della pietrificazione, ma [...] la preparazione della pietrificazione, tenuta ancora sul piano dell'ambiguità".

¹⁴⁹ Vd. i già citati Segal 2002, pp. 28-29 e Hardie A. 2010, pp. 17-18, 20-23 e 45-46.

alla domanda che avevamo lasciato aperta poco fa, ovvero come mai la loquace Egeria rimanga muta e risponda con le lacrime al discorso consolatorio di Ippolito.

A questo proposito, si deve fare un passo indietro e constatare che, rispetto a quanto emerso nelle precedenti sezioni, l'impossibilità di condizionare il sentimento amoroso venga qui ancor meglio definita ed ampliata. Negli episodi che vedevano come protagonista Circe, infatti, si era postulata l'incapacità della magia di influenzare la volontà di chi è riluttante a corrispondere l'amore di un altro; nell'episodio di Pomona e Vertumno, invece, si era notato come tale incapacità riguardi anche, più in generale, qualsiasi tentativo di persuadere l'amato riluttante, sia che si ricorra all'inganno, sia che si punti alla velata minaccia o al discorso di seduzione. Nel presente episodio, invece, queste constatazioni, confermate nelle vicissitudini di Fedra, si affiancano ad una nuova verità: come non si può convincere qualcuno ad amare, così, e allo stesso modo, non si può nemmeno convincere qualcuno a smettere d'amare, a rassegnarsi alla fine di un amore. Soprattutto quando per 'smettere d'amare' non si intende né l'accettazione di un rifiuto (come avrebbero dovuto fare Circe, Ifi e Fedra) né la decisione di un amante esasperato (come accade nei *Remedia*), ma la capacità di contenere il proprio dolore di fronte alla morte naturale del compagno, che interviene al termine di una lunga vita.

Egeria, in sostanza, non si trova né nella condizione di Fedra o di Ifi, che adottano soluzioni drastiche per porre fine al loro dolore, né, tantomeno, in quella dell'amante dell'elegia, più (come nell'*Ars*) o meno (come nei *Remedia*) rassegnato alla costituzionale fragilità della propria relazione. Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte ad una storia che, come quella di Pomona e Vertumno – ma da un punto di vista diverso, quello della fine e non quello dell'inizio di una relazione – rappresenta insieme un avvicinamento ed un allontanamento al mondo dell'elegia romana. Un avvicinamento – o compimento – perché il poeta mette in scena finalmente quella dedizione eterna che i poeti elegiaci si aspettavano dalla loro donna; allontanamento – o superamento – perché, affinché questo accada, Ovidio si riavvicina al modello dell'unione matrimoniale, nella quale soltanto si viene a realizzare – paradossalmente – l'aspirazione elegiaca ad un amore eterno. Il silenzio di Egeria, dunque, segna la distanza che separa la vedova sia dall'Ippolito del passato che, per certi aspetti, dal Virbio del presente. Ad una donna che spende la vita fedelmente accanto al suo consorte, il modello femminile di una Fedra non poteva certo suscitare partecipazione emotiva, ma neanche quello del giovinetto stesso, che così ciecamente si era opposto all'amore. Quanto alla sua morte, avvenuta in circostanze eccezionali ed eccezionalmente sconfitta da Esculapio, essa, come si è visto, poteva addirittura arrecare ad Egeria un nuovo patimento, poiché a lei Numa non sarebbe stato mai restituito. Per questo motivo ella non può sentirsi vicina neanche al nuovo Virbio, che ha ottenuto il privilegio più grande: quello di poter vivere accanto all' 'amata' Diana per sempre.

Proprio perché la ninfa era 'solo' vedova di un uomo anziano, del cui amore aveva potuto godere per tutta la vita, Ippolito aveva potuto sostenere che, in confronto a lui, la dolente sposa poteva dirsi fortunata (e, in effetti, è così). Ma non

nell'ottica di Egeria, che, proprio in virtù del suo indissolubile amore per lo sposo, non può trarre dalle vicissitudini di Virbio conforto alcuno: *non tamen Egeriae luctus aliena levare / damna valent*. In sostanza, è come se i due personaggi parlassero due linguaggi diversi,¹⁵⁰ in quanto appartenenti a due mondi opposti. Ippolito, come Fedra, Circe e Ifi, si muove agli estremi: prima quelli della tragedia e poi, inaspettatamente, quelli della 'commedia'. Il finale cupo e tragico del mito originale si risolve, così, in uno lieto¹⁵¹ – sebbene con alcune ambiguità sulle quali si tornerà approfonditamente in seguito – non appena Ippolito, non a caso 'travestito' da Virbio, viene fatto salire su un altro palcoscenico, quello della realtà italica, la stessa che aveva visto l'*happy ending* inaspettato di Pomona e Vertumno dopo la disperata parentesi della storia di Ifi. La doppia raffigurazione di Ippolito/Virbio, allora, con il suo duplice aspetto di uomo giovane e anziano vegliardo, si mostra sorprendentemente simile, in definitiva, ad una maschera teatrale. L'*ex-eroe* greco prende il posto del Vertumno dell'episodio precedente, del dio italico dalle metamorfosi impreviste, che, giovane, nasconde per amore la sua vera identità sotto le spoglie di una vecchina. Egeria, invece, vive la sua esistenza in un'*au-rea mediocritas* che, nelle *Metamorfosi*, è la più rara delle eccezioni, e, insieme, il più sperabile dei lieti fini, il 'vissero felici e contenti' che ogni commedia presuppone, ma che nessuna commedia racconta: ella conosce la 'normale' felicità di un amore coniugale, vissuto giorno per giorno l'uno per l'altro, e poi la 'normale' infelicità di una morte a cui non c'è né rimedio né consolazione.

Eppure, siamo sempre nel mondo della meraviglia, e anche Egeria, alla fine, non accetta la morte del consorte come accadrebbe a ogni 'vera' vedova, ma subisce una metamorfosi che la allinea, a sorpresa, proprio al privilegiato Virbio: è la stessa Diana che la trasforma in fonte, accogliendola per sempre nel suo regno. Il prodigio suscita lo stupore delle ninfe del luogo così come dello stesso Virbio¹⁵² (*Met.* 15, 552-553, *et nymphas tetigit nova res, et Amazone natus / [...] stupuit*), che, pure narratore fino a pochi versi prima di eventi prodigiosi come quelli da lui stesso sperimentati, si trova ora a vestire i panni del pubblico del poema e a stupirsi

¹⁵⁰ Da questo punto di vista, dunque, si può dire che Ippolito sia un retore fallito, perché non è riuscito a individuare il *target* del suo pubblico e a coinvolgerlo, immedesimandosi in lui. Per un approfondimento delle strategie della retorica, vd. Möller 2009, che parla di una "Theorie der Aufmerksamkeit".

¹⁵¹ Similmente Gildenhard/Zissos 1999, pp. 176ss. Tuttavia, i due studiosi non riconoscono nella metamorfosi di Ippolito la risoluzione della tragedia dell'eroe in una commedia, ma ne vedono la dissoluzione in una storia dal carattere esemplare, tipica della mentalità pratica romana.

¹⁵² Interessante sottolineare come sia lui a stupirsi, ma non Egeria, che Ippolito non era riuscito minimamente a toccare con il racconto dei suoi pur meravigliosi accadimenti. Quello stupore che è ingrediente fondamentale di un buon discorso retorico (vd. Möller 2009, pp. 151ss.), giunge, a sorpresa, nel momento sbagliato, quando non ce lo si aspettava più, e non certo in virtù delle qualità oratorie di Virbio.

dell'incredibile mobilità e fluidità del mondo in cui sono immersi i personaggi delle *Metamorfosi*.

L'intervento di Diana consacra l'appartenenza di Egeria al boschetto della dea, e contemporaneamente la riconosce quale personaggio dotato di una vera e degna fama: l'inconsolabile vedova, indifferente di fronte al racconto delle strabilianti vicende di Virbio, sperimenta infine su se stessa il potere della divinità dei luoghi, e viene accolta per sempre presso quel lago dove Ippolito prima di lei aveva trovato eterno rifugio sotto altre spoglie. Sul finale, dunque, le contrapposte storie di Virbio e di Egeria, dell'eroe tragico e dell'ideale sposa elegiaca, trovano un punto di contatto nell'azione miracolistica operata dalla dea di Nemi, che appare ella stessa trasformata rispetto all'originaria Artemide: la 'consacrazione letteraria' di Egeria avviene grazie ad un atto magnanimo della dea della castità, che riconosce nel dolore della ninfa un grande amore, come pure era stato il suo per Ippolito, e lo suggella per sempre in una fonte. Rispetto a Virbio, Diana si mostra più saggia, e più perspicace: la miglior risposta ad un inutile discorso consolatorio non può che essere il pianto di chi non vuole e non può lasciarsi consolare, ed è questo pianto, infine, che rimane eterno, metafora fatta oggetto di una dedizione che non si spegne nemmeno con la morte.

6. Fedra: una Circe senza 'vite parallele'

Nella prima parte della presente sezione si è cercato di dare un quadro il più possibile chiaro delle opere greche che avevano proceduto Ovidio nell'elaborazione del carattere di Fedra. Ne è risultato che, con l'eccezione dell'*Ippolito* conservato di Euripide e (forse) della *Fedra* di Sofocle, la tradizione letteraria e mitografica non si discostava dal ritratto di una donna follemente innamorata e vendicativa, disposta a conquistarsi le attenzioni del figliastro con spudoratezza e a causarne la rovina una volta respinta.

La figura della regina era risultata talmente affascinante agli occhi di Ovidio, da indurlo a dedicarle una delle più famose epistole contenute nelle *Heroides*. Come numerosi studi hanno già messo in luce, l'epistola si segnala rispetto alle altre perché è l'unica che presenta un discorso di seduzione. Se le altre protagoniste del mito, cioè, per quanto sole e/o abbandonate, hanno pur goduto per un periodo dell'amore del loro compagno, Fedra si appresta a conquistarselo, e la sua lettera, ben lungi dal costituire il triste lamento di una donna in attesa, rappresenta una scaltra ed audace dichiarazione. Le argomentazioni su cui fa leva la '*suasoria*' dell'eroina sono così permeate dallo 'spirito dei tempi'¹⁵³ in cui scrive Ovidio, che Fedra può facilmente essere scambiata per una fedele seguace di quegli stessi principi che sono raccomandati nell'*Ars*: libertà di costumi, urbanità, superamento di vecchi e antiquati tabù.

¹⁵³ Per questo aspetto vd. Rosati 1985.

La sua indole e la sua intraprendenza, eccezionali all'interno di una raccolta epistolare dominata da situazioni più o meno ripetitive, invita a riflettere: non sono tante, infatti, le donne del mito che si prestavano a questa medesima tipologia di 'riconversione alla modernità'. Se si scorrono le numerose figure femminili ovidiane, si scopre che il numero di quelle che hanno il coraggio di dichiararsi e di giustificare il proprio amore con delle argomentazioni razionali si riduce a tre: Biblide, Fedra e Circe.¹⁵⁴ Non è un caso che, nelle pagine precedenti, si sia più volte menzionata la ricchezza di rimandi lessicali che il nostro episodio istituisce con le storie di Biblide e Circe; su tali rimandi è bene, ora, tornare con attenzione, allargando lo spettro della nostra analisi alla quarta epistola delle *Heroides*.

Per quanto riguarda Biblide, bisogna innanzitutto notare che nella sua figura Ovidio fonde il modello della Medea apolloniana e della Didone virgiliana con quello di Fedra.¹⁵⁵ Ciò significa che, se da un lato la fanciulla si risolve a confessare i suoi sentimenti dopo un lungo dissidio interiore e al dileguarsi di una notte turbata da sogni illeciti (*Met.* 9, 514-515, *poterisne loqui? Poterisne fateri? / Cogget amor, potero*), dall'altro, però, dimostra l'intraprendenza della consorte di Teseo. Le argomentazioni che Biblide utilizza per persuadere il fratello, in particolare, non possono non richiamare alla mente la Fedra ovidiana, come appare chiaro già dall'*incipit* delle due epistole:

Ov. *Her.* 4, 1-2

Quam, nisi tu dederis, caritura est ipsa salutem
mittit Amazonio Cressa puella viro

Ov. *Met.* 9, 530-531

Quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem,
hanc tibi mittit amans

¹⁵⁴ Proprio nell'uso di argomentazioni razionali sta la differenza rispetto alle altre – comunque poche – figure femminili ovidiane che rivelano il loro amore con un approccio verbale diretto, ovvero Salmacide e la Scilla di Niso. Per quanto riguarda la dichiarazione di Salmacide ad Ermafrodito, in *Met.* 4, 320-328, si rimanda a quanto già detto a proposito nel confronto con Circe. Anche Salmacide – si ricorderà – approccia direttamente l'amato e lo lusinga sul suo aspetto fisico, ma non accompagna il suo invito ad argomentazioni veramente persuasive. Per quanto riguarda la Scilla di Minosse, invece, così suonano le sue parole in *Met.* 8, 90-94: *suasit amor facinus: proles ego regia Nisi / Scylla tibi trado patriaeque meosque Penates. / Praemia nulla peto nisi te; cape pignus amoris / purpureum crinem nec me nunc tradere crinem, / sed patrium tibi crede caput*. La fanciulla, più che condurre una dichiarazione d'amore, vuole stipulare un patto: l'amore di Minosse in cambio del suo tradimento alla patria. Infine, va citato il caso di Eco, che, se avesse potuto parlare, avrebbe cercato di sedurre Narciso con proferte verbali (*Met.* 3, 375-376, *o quotiens voluit blandis accedere dictis / et molles adhibere preces!*).

¹⁵⁵ Vd. Kenney 2011, p. 447.

Sia Fedra che Biblide antepongono al disvelamento della propria identità una dichiarazione importante: la salvezza di chi scrive dipende interamente dall'accoglienza che la missiva riceverà presso il destinatario. In entrambi gli episodi, poi, le due donne ricorrono alla scrittura perché, in accordo con quanto sostenuto da Ovidio stesso nell'*Ars*,¹⁵⁶ ritengono che sia un modo più cauto e circospetto di svelare la passione che le tormenta: se Biblide, decidendosi alla confessione del proprio amore, afferma che *si pudor ora tenebit, / littera celatos arcana fatebitur ignes* (*Met.* 9, 515-516), Fedra, scrivendo, proclama che *dicere quae puduit, scribere iussit amor* (*Her.* 4, 10). Avviandosi alla chiusura, Biblide ricorda a Cauno che sarà facile portare avanti una relazione senza suscitare alcun sospetto, dal momento che le loro effusioni potranno essere intese come semplici dimostrazioni di amore fraterno (*Met.* 9, 558-560); lo stesso motivo si ritrova anche in *Her.* 4, 137-146, così come il dettaglio patetico delle lacrime che l'una e l'altra donna versano copiosamente nel penoso atto della scrittura (*Met.* 9, 564-565 e *Her.* 4, 175-176).

Se fino ad ora si è indugiato ad elencare gli elementi che accostano in modo inequivocabile la figura di Biblide a quella di Fedra, è per dare maggior risalto all'aspetto che più di tutti interessa in questa sede, ovvero la preghiera che le due eroine rivolgono rispettivamente a Cauno e ad Ippolito: abbandonino la loro caparbia ostinazione e abbiano pietà di chi li ama!

Ov. *Met.* 9, 561-563

Miserere fatentis amorem
et non fassurae, nisi cogeret ultimus ardor,
neve merere meo subscribi causa sepulcro

Ov. *Her.* 4, 85-86

Tu modo duritiam silvis depone iugosis;
non sum materia digna perire tua.

Ov. *Her.* 4, 149-154

Non ego dedignor supplex humilisque precari;
heu, ubi nunc fastus altaque verba? Iacent.
Et pugnare diu nec me submittere culpae
certa fui – certi siquid haberet amor.
Victa precor genibusque tuis regalia tendo
bracchia.

Ov. *Her.* 4, 156-162

Da veniam fassae duraque corda doma!
Quod mihi sit genitor, qui possidet aequora, Minos,

¹⁵⁶ Vd. *Ars* 1, 437-440 (*cera vadum temptet rasis infusa tabellis: / cera tuae primum conscia mentis eat. / Blanditias ferat illa tuas imitataque amantum / verba, nec exiguas, quisquis es, adde preces*) e 1, 455-456 (*ergo eat et blandis peraretur littera verbis / exploretque animos primaque temptet iter*).

quod veniant proavi fulmina torta manu,
 quod sit avus radiis frontem vallatus acutis,
 purpureo tepidum qui movet axe diem,
 nobilitas sub amore iacet: miserere priorum,
 et, mihi si non vis parcere, parce meis!

Rispetto all'appello più conciso di Biblide, la supplica di Fedra è più articolata, e fa leva su un argomento non utilizzato dall'altra, che la avvicina di molto alla figura di Circe: la nobiltà del proprio lignaggio. Basterà solo ricordare, a questo proposito, i passi dei *Remedia* e dei due episodi delle *Metamorfosi* che vedono protagonista la dea, e che si sono già diffusamente analizzati in precedenza (Ov. *Rem.* 273-276, Ov. *Met.* 14, 33-35 e 374-376).

Non solo: a differenza di Biblide, che fa un'osservazione di sfuggita a riguardo (*Met.* 9, 505, *et tamen arbitrium quaerit res ista duorum*), Fedra ritorna più volte su un principio che sembra starle particolarmente a cuore: quello dell'*amor mutuus*. Frequenti, infatti, i suoi inviti a stringere un'unione bilanciata ed armoniosa (*Her.* 4, 147, *tolle moras tantum properataque foedera iunge*), in cui Ippolito non debba mai provare l'onta del rifiuto (*Her.* 4, 168, *sic numquam, quae te spernere possit, ames*). L'ideale a cui fa riferimento la regina è lo stesso che, come già osservato, si è riscontrato negli appelli di Circe a Glauco: *melius sequerere volentem* (*Met.* 14, 28) e *spernentem sperne, sequenti / redde vices* (*Met.* 14, 35-36).

Già questi pochi elementi sono sufficienti per individuare una correlazione tra Fedra e Circe che si rivela piuttosto differente rispetto a quella istituita tra Biblide e la regina di Atene. Nel primo caso, infatti, si può parlare – e il resto di questa indagine lo chiarirà ulteriormente – di un parallelismo tra due figure femminili per molti versi simili, ma dalla personalità e dalla storia ben distinte e distinguibili; nel secondo, invece, sembra quasi che Biblide – almeno nell'elaborazione ovidiana – sia una sorta di 'doppio' di Fedra, che esaurisce le sue funzioni nel ricalcare la personalità e le vicende.

Tale impressione si conferma se si prosegue nella rapida analisi dell'episodio del poema che coinvolge la fanciulla, dove sembra di assistere ad una rivisitazione 'in tono minore' della tragedia di Fedra ed Ippolito. Consegnata la missiva con l'infamante confessione ad un servo fedele (*Met.* 9, 568-570), Biblide va incontro al prevedibile rifiuto del fratello, che scaglia a terra le tavolette recapitategli: *attonitus subita iuvenis Maeandrius ira / proicit acceptas lecta sibi parte tabellas* (*Met.* 9, 574-575). La fanciulla non si dà per vinta, e, anziché cedere all'ira come Fedra e Circe, prosegue nei suoi tentativi di seduzione, addirittura facendo una sorta di *mea culpa*: significativo, da questo punto di vista, è che di lei Ovidio ci dica solo che è respinta (*repulsa*, v. 581), e non che sia offesa per il rifiuto, come Circe in *Met.* 14, 42 (*Venerisque offensa repulsa*) e Fedra in *Met.* 15, 503 (*offensa [...] repulsa*). Esasperato dalle continue *avances* di Biblide, Cauno sceglie, infine, la strada dell'auto-esilio in una non meglio specificata terra straniera: *mox ubi finis abest, patriam fugit ille nefasque / inque peregrina ponit nova moenia*

terra (*Met.* 9, 633-634). Biblide, invece, viene trasformata in fonte dopo un estenuante vagabondare lontano dalla patria alla ricerca del fratello.

In sostanza, è come se ci trovassimo di fronte alla riscrittura della vicenda di Fedra ed Ippolito in chiave 'elegiaca' e non 'tragica': essere rifiutati in amore non comporta ira e ansia di vendetta, ma solo frustrazione e dolore; respingendo l'amore di un altro non si viene banditi dal proprio regno e non si rischia la vita, al massimo si decide di allontanarsi da casa; la privazione della persona amata può portare alla consunzione e al deperimento, ma non al suicidio.¹⁵⁷ Se si accoglie una tale lettura dell'episodio, ne risultano due dati di fatto: le vicende di Biblide e Cauno nelle *Metamorfosi* possono suggerire un ulteriore indizio circa la ricostruzione della storia di Fedra ed Ippolito in quello che, genericamente, possiamo chiamare 'immaginario ovidiano'; dei tre nomi precedentemente indicati, poiché Biblide è una riproposizione 'smorzata' di Fedra, solo la coppia Fedra/Circe risulta significativa.

Per quanto riguarda il primo punto, non è necessario sollevare nuovamente la questione dei modelli ovidiani. Di certo, però, si può dire che l'accostamento Biblide/Fedra sembrerebbe ulteriormente avvalorare l'ipotesi di un'iniziativa diretta ed autonoma della regina di Atene nel disvelamento della propria passione. Una delle questioni più dibattute riguardo all'evoluzione che il mito di Fedra dovette conoscere in età ellenistica riguarda il mezzo di cui la regina si servì per dichiararsi ad Ippolito: una dichiarazione orale o, come si riscontra per lo più nelle rappresentazioni iconografiche della vicenda, una lettera?¹⁵⁸ L'utilizzazione da parte di Biblide di ambo gli espedienti lascerebbe credere che Ovidio abbia voluto presentare in un unico episodio – come spesso egli ama fare – tutte le alternative possibili che la tradizione gli presentava a riguardo. Probabilmente, una parte dei modelli recava la variante della dichiarazione verbale e un'altra – senza entrare nel merito di

¹⁵⁷ Notare che la metamorfosi finale di Biblide è un'innovazione ovidiana, mentre le altre fonti parlano proprio di un suicidio, non sempre riuscito (vd. Kenney 2011, p. 468). In *Ars* 1, 284, inoltre, lo stesso Ovidio, in contrasto con quanto raccontato nelle *Metamorfosi*, afferma che Biblide si sarebbe impiccata (*est laqueo fortiter ulta nefas*).

¹⁵⁸ Riguardo a tale presenza sono state sollevate le più svariate ipotesi: c'è chi ritiene che si tratti di un'innovazione introdotta da Callimaco (vd. *RE* VIII, 2, 1869-1870); alcuni sono del parere che l'epistola fosse già presente in Sofocle (Casanova 2007 e Avezzù 2003, p. 155); altri, infine, affermano che sarebbe una variazione spontanea dell'arte figurativa, che doveva rendere in modo visivamente evidente la proposta avanzata da Fedra (Robert 1904, p. 169). Sta di fatto che la lettera di seduzione si ritrova nella quarta delle *Heroides*, sollevando un'importante questione: si tratta di un'innovazione ovidiana o della ripresa di un qualche modello greco? Robert 1904, p. 169 e Paratore 1972, pp. 303ss. sostengono che fosse una creazione dell'autore, facilmente riconducibile al principio costitutivo su cui si reggono le *Heroides*: si tratta, infatti, di una raccolta di lettere per le quali, a parte il caso di Fedra, nessuno ha mai preteso di trovare una fonte greca estranea alla creatività di Ovidio, perché appare evidente che ciascuna epistola rappresenta solo l'*escamotage* inventato dal poeta per dare voce alle diverse eroine.

quale, e non escludendo che si trattasse delle sole fonti iconografiche –¹⁵⁹ quella della consegna di un’epistola. Il poeta ha saputo fonderle entrambe, facendo sì che Biblide si rammaricasse di aver optato per l’una anziché per l’altra soluzione:

Ov. *Met.* 9, 601-609
 Et tamen ipsa loqui nec me committere cerae
 debueram praesensque meos aperire furores.
 Vidisset lacrimas, vultum vidisset amantis;
 plura loqui poteram, quam quae cepere tabellae;
 invito potui circumdare brachia collo
 et, si reicerer, potui moritura videri
 amplectique pedes adfusaque poscere vitam.
 Omnia fecissem, quorum si singula duram
 flectere non poterant, potuissent omnia, mentem.

Non si vuole andare oltre nella presentazione di un’ipotesi che si basa su un presupposto non verificabile. Non è da escludersi, però, che la sovrapposizione tra i personaggi di Biblide e di Fedra sia stata voluta da Ovidio e riconosciuta dai suoi lettori, secondo un procedimento che abbiamo visto già in atto nella coppia Circe/Canente. Non si dimentichi, poi, che “Biblide” è un nome parlante, che rimanda all’universo libresco e letterario in genere, così come “Canente” a quello del canto poetico; a solo livello fonetico, poi, “*Biblide*” poteva suggerire l’idea di una figura doppia, esattamente come si constata con Virbio.

Ai fini della nostra indagine, tuttavia, ancora più significativo è il secondo punto che si è citato poco sopra: l’unicità del parallelismo Circe/Fedra nell’universo delle eroine ovidiane. Tale parallelismo non si esaurisce nella sfortunata parabola dichiarazione-rifiuto-vendetta, ma chiama in causa altri due elementi che finora sono stati negati o sottovalutati: la magia e la comune discendenza dal Sole. Per approfondire questo aspetto, è necessario tornare sul passo di Properzio in cui vengono nominati i *pocula Phaedrae*:

Prop. 2, 1, 51-58
 Seu mihi sunt tangenda novercae pocula Phaedrae,
 pocula privigno non nocitura suo,
 seu mihi Circaeο pereundum est gramine, sive
 Colchis Iolciacis urat aena focus,
 una meos quoniam praedata est femina sensus,

¹⁵⁹ Da questo punto di vista, è da notare che la reazione di Cauno è veramente simile a quella che si riscontra nell’iconografia relativa a Fedra ed Ippolito, in cui Fedra, disperata, è consolata da un’inserviente, Ippolito è in disparte con la nutrice, la lettera buttata a terra in un moto d’ira e di sdegno. In generale, per quanto riguarda le fonti iconografiche che rappresentano la scena della dichiarazione e del rifiuto, vd. Helbig 1868, pp. 1242-1244, Puntoni 1884, Robert 1904, pp. 169ss.

ex hac ducentur funera nostra domo.
 Omnis humanos sanat medicina dolores:
 solus amor morbi non amat artificem.

Si è già notato come il passo rappresenti una testimonianza della consuetudine che Fedra doveva aver avuto con la magia per cercare di avvincere a sé il figliastro. Ora, invece, ciò che interessa sottolineare è che il nome della consorte di Teseo è affiancato a quello delle due più potenti maghe dell'antichità, Circe e Medea. Generalmente i commentatori¹⁶⁰ osservano come la sequenza dei tre nomi non paia retta da una logica stringente: non soltanto non si hanno notizie di una Fedra esperta di incantesimi,¹⁶¹ ma i casi di stregoneria per i quali le altre due maghe vengono citate non riguardano questioni di cuore, bensì i ben noti episodi della trasformazione dei compagni di Ulisse e dell'uccisione di Pelia. Prima di liquidare il passo come incoerente, però, si può cercare di capire se esiste un comune denominatore che unisce questi tre nomi di eroine.

Il poeta professa la propria fedeltà incondizionata a Cinzia, che è tale per cui su di lui non avrà effetto alcun tipo di incantesimo. A questo punto gli sovviene la vicenda della regina di Atene, pronta ad utilizzare filtri *privigno non nocitura suo*, e poi quelle di Circe e Medea, che, invece, sortirono incantesimi dagli effetti pericolosi, nel caso di Medea – e in una sorta di *climax* – addirittura letali. L'apparente incongruenza tra il primo esempio e i due seguenti si risolve ricordando che, proprio come Fedra, anche le due maghe non ottennero nulla (se non la vendetta) quando ricorsero alla magia perché infelicemente innamorate. In altre parole, cioè, se per Fedra Properzio cita esplicitamente il suo ricorso a *pocula* che non riuscirono a piegare la volontà di Ippolito, per Medea e Circe egli ricorda le prove più terribili ed efficaci della potenza delle due maghe, che, però, significativamente, non riguardarono la sfera dell'amore.

L'argomentazione di Properzio, quindi, si rivela perfettamente conseguente: vana la magia di Fedra, vane quelle di Circe e Medea, che, tanto potenti nel trasformare o addirittura uccidere i propri nemici, appaiono inabili nel riuscire ad essere riamate da chi non le vuole. Allo stesso modo Properzio – novello Ippolito (e di qui la menzione dell'episodio di Fedra al primo posto) – è impermeabile alle profferte amorose di altre spasimanti, anche quando esse arrivino da temibili e rovinose maghe come quelle del mito. Sarà proprio la sua indiscussa fedeltà ad un'unica donna, semmai, a rivelarsi letale. Per questo il poeta, che ha aperto la sua argomentazione con l'affermazione *laus in amore mori* (v. 47), afferma che, poiché Cinzia gli ha rubato il cuore (v. 55, *meos quoniam praedata est femina sensus*), il suo corteo funebre si avvierà dalla casa di lei (v. 56, *ex hac ducentur funera nostro domo*); al v. 78, immaginando la visita di Mecenate alla sua tomba, lo invita a rivolgere al sepolcro le seguenti parole: *huic misero fatum dura puella fuit*.

¹⁶⁰ Vd. Fedeli 2005, p. 87.

¹⁶¹ Che questa opinione non sia condivisibile è stato già chiarito all'inizio della presente sezione.

Sembra piuttosto probabile, in definitiva, che, nell'età in cui Ovidio e gli altri esponenti della poesia elegiaca vissero e operarono, il *topos* dell'inefficacia dei filtri magici in questioni amorose¹⁶² venisse comprovato dall'utilizzazione di alcuni *exempla* mitici che annoveravano – tra i più frequenti – i nomi di Circe, Medea e Fedra. Non è un caso che queste figure femminili, oltre a costituire emblemi di donne audacemente innamorate, maghe pericolose e menti vendicative, fossero anche imparentate tra loro in quanto discendenti del Sole. Pur riconoscendo questo elemento, Fedeli, nel commento al passo di Properzio appena analizzato, ritiene che fosse estranea alle intenzioni del poeta la volontà di creare una sorta di “dinastia di donne maghe”.¹⁶³ In realtà, non si trattava di ‘creare’, bensì di ‘riconoscere’, perché la tradizione offriva già a Properzio dei dati di fatto, che, se collegati tra loro, permettevano di individuare un importante denominatore comune nella storia di tre donne per tanti aspetti così simili. Della discendenza dal Sole, infatti, come è noto, parlano tutte le fonti greche che si occuparono di Circe, Medea e Fedra, da Omero ad Euripide ad Apollonio Rodio; da lì si ispirarono, poi, sia Ovidio che Seneca nel riprendere il motivo. Accanto al generico riconoscimento di questa origine solare, i due poeti latini attribuiscono proprio alla discendenza dal Sole una delle possibili spiegazioni dell'indole eccezionalmente passionale di Circe e Fedra:¹⁶⁴ si tratterebbe della punizione ordita da Venere ai danni dell'astro del giorno, che aveva svelato a Vulcano la relazione clandestina della dea con Marte, come raccontato già in Hom. *Od.* 8, 266-366 e dallo stesso Ovidio in *Met.* 4, 171-189 e in *Ars* 2, 561-588. Per quanto riguarda la Circe ovidiana, ciò si legge nel già citato *Met.* 14, 26-27, in cui Ovidio si chiede se la facilità con cui la dea si accendeva a nuove passioni fosse frutto della sua indole o della ripicca di Afrodite ai danni dell'avo (*seu causa est huius in ipsa, / seu Venus indicio facit hoc offensa paterno*).

Per ciò che riguarda Fedra, la prova più evidente è costituita dal già ricordato passo dell'omonima tragedia di Seneca:

Sen. *Phaedr.* 124-128
 Stirpem perosa Solis invis Venus
 per nos catenas vindicat Martis sui
 suasque, probris omne Phoebeum genus
 onerat nefandis: nulla Minois levi
 defuncta amore est, iungitur semper nefas.

Non sembrerebbe azzardato ipotizzare, in sintesi, che il comune motivo della discendenza solare e dell'ostilità di Venere nei confronti della stirpe del Sole venga

¹⁶² Per il quale si rimanda a Tupet 1976 e a Aresi 2013.

¹⁶³ Fedeli 2005, p. 88.

¹⁶⁴ Nel caso di Medea, Ovidio non è così esplicito; tuttavia, quando Giasone nelle *Heroides* chiede aiuto alla futura sposa implorandola *per genus et numen cuncta videntis avi* (*Her.* 12, 78), un lettore smaliziato non poteva non ricordare che, tra le tante cose viste dal Sole, c'era anche la relazione adulterina tra Venere e Marte.

a completare un insieme di affinità tra Circe e Fedra, che, già notate da Properzio, furono utilizzate da Ovidio per inserire le due donne in un progetto narrativo in cui l'una viene a sostituirsi all'altra mantenendone la medesima funzione e il medesimo ruolo. Si è già ampiamente mostrato¹⁶⁵ come la Circe delle *Metamorfosi* si faccia portatrice di un'istanza – la forza e la naturalezza dell'amore corrisposto – che è destinata, nel suo caso, a risultare fallimentare, determinandone l'inevitabile 'corruzione' nel personaggio quantomeno ambivalente che noi tutti conosciamo dalle pagine dell'*Odissea*. Anche Fedra, che nelle *Heroides* era stata presentata come 'paladina *ante litteram*' degli insegnamenti dell'*Ars*, è condannata ad essere sconfitta dalla fine che per lei il mito aveva già scritto da tempo. Inserite in uno schema narrativo identico, che le vede audaci nell'amore e spietate nella vendetta, potenti negli inganni e inermi nella realizzazione dei propri desideri, queste due donne sono le sole a cui Ovidio fa pronunciare un discorso di seduzione combattuto con le armi della retorica e vinto dall'irrazionalità del sentimento.

Vi è un'unica, grande differenza riscontrabile tra loro. Negli episodi in cui l'abbiamo vista in azione, Circe è un personaggio 'vivo', dominante, la cui storia entra di prepotenza in quella del poema, e per il quale Ovidio si sbilancia ad alludere ad una tradizione alternativa, rappresentata dall'immaginaria Canente. Fedra, invece, evocata a distanza dalle parole di Ippolito, rimane imprigionata e inerte nella succinta cornice in cui è stata confinata, e non può influenzare in alcun modo la sorte dei veri attori in scena, ovvero gli italici Numa ed Egeria. Anche nel caso della regina di Atene Ovidio, volendo, avrebbe potuto tratteggiare, se non un personaggio totalmente diverso, quantomeno una Fedra a cui fossero riconosciute delle scusanti che ne attenuassero il comportamento scandaloso, come già aveva fatto Euripide. Il caso di Biblide, così speculare a quello di Fedra, ci ha fatto intuire, infatti, che il poeta sarebbe stato perfettamente in grado di fare di una seduttrice la vittima di una passione infelice. Ma Ovidio, al contrario, sembra intenzionalmente attenersi alla tradizione più rigida e stereotipata di Fedra, quasi a voler rimarcare che, per lei, destinata a non toccare mai il territorio italico, nessuna 'vita alternativa' è ipotizzabile, come era stato, invece, per Circe. Solo ai personaggi greci che hanno un contatto con il suolo su cui fiorirà Roma è concesso il privilegio di entrarne a far parte: così, se a Ippolito è data la possibilità di rinascere una seconda volta (e anche a Circe tale possibilità, nella forma dell'allusione, non era stata del tutto negata), Fedra non può che rimanere la 'solita Fedra', perché lei, la Grecia, non l'ha lasciata mai. Il mito greco sfuma nell'orizzonte lontano di un mondo fiacco, richiamato sempre più debolmente: il presente è quello dei nuovi protagonisti, a cui i vecchi cedono il passo loro malgrado.

¹⁶⁵ Vd. l'introduzione e Aresi 2013.

7. Nascondersi o rinascere a nuova vita: il dilemma di Virbio

Nei *Dialoghi con Leucò*, Cesare Pavese immagina un dialogo tra Ippolito/Virbio e Diana nel bosco di Aricia, che inizia così:

Virbio: ti dirò che venendoci mi piacque. Questo lago mi parve il mare antico. E fui lieto di viver la tua vita, di esser morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti. Qui le belve, le vette, i villani non san nulla, non conoscono che te. È un paese senza cose passate, un paese dei morti.

Diana: Ippolito...

Virbio: Ippolito è morto, tu mi hai chiamato Virbio.

Nella didascalia di introduzione all'episodio, dopo un riassunto dei fatti, l'autore scrive, senza aggiungere alcun altro commento: "per gli antichi l'Occidente – si pensi all'*Odissea* – era il paese dei morti". Come la lettura del testo rende poi evidente, Pavese considera la nuova residenza di Ippolito simbolo dell'Ade e crede che la sua resurrezione sia 'apparente': l'eroe, dunque, sarebbe stato restituito sì a nuova vita, ma una vita dell'anima, e posto in un regno oltremondano.¹⁶⁶

La rielaborazione fornita dallo scrittore novecentesco si pone come interessante punto di partenza per riflettere su alcuni aspetti della nuova identità di Ippolito che meritano attenzione, in primo luogo il fatto di essere creduto morto. Tale condizione, che Virbio sottolinea già in apertura con le parole "fui lieto di viver la tua vita, di essere morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti", è ribadita di nuovo poco sotto: "Per tutti sono morto e ti servo. Quando tu mi hai strappato all'Ade e ridato alla luce, non chiedevo che di muovermi, respirare e venerarti".

"Essere morto per tutti" in un "paese senza cose passate", che diventa, di conseguenza, anche un luogo senza futuro: in questo modo 'estremo' – che richiama alla mente il destino, analogo, di Ifigenia in Aulide – Pavese interpreta i modelli classici, traducendo come un 'morire' ciò che negli episodi dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi* è, propriamente, un 'rimanere nascosto':

Verg. *Aen.* 7, 774-777

At Trivia Hippolytum secretis alma recondit
sedibus et nymphae Egeriae nemorique relegat,
solus ubi in silvis Italis ignobilis aevom
exigeret versoque ubi nomine Virbius esset.

Ov. *Fast.* 6, 755-756

Lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu
celat: Aricino Virbius ille lacu.

¹⁶⁶ Tale punto di vista è centrale nell'interpretazione che Spineto 2000, pp. 19ss. dà del bosco di Aricia quale luogo di comunicazione con l'oltretomba e di Diana quale divinità ctonia.

Ov. *Met.* 15, 545-546

Hoc nemus inde colo de disque minoribus unus
numine sub dominae lateo atque accenseor illi.

Non possiamo sapere come si concludesse l'*Ippolito* perduto di Euripide, né riuscire a capire a che cosa si riferisse il tanto discusso καλυπτόμενος del titolo. Si ha quasi la sensazione, però, che i due poeti latini, giocando con il nome della tragedia, abbiano voluto ricordare al lettore che l'esistenza di questo nuovo Ippolito italico a quell'Ippolito euripideo si rifaceva, da lì nasceva e di quello era 'nascondiglio', con tutte le ambiguità che implica un simile termine: nascondersi, infatti, significa rinunciare ad un futuro, od è l'unica possibilità per averne uno? Si risolve, come crede Pavese, nella morte del personaggio, o in una sua rinascita? Il fatto che il caso di Virbio sia incluso tra le metamorfosi raccontate nel poema ovidiano non basta a indirizzarci nella risposta: la posizione del personaggio, infatti, in bilico tra le due identità, è così complessa che appare utile un più approfondito confronto con il modello virgiliano.

Per far ciò, è necessario allargare il campo della nostra indagine, riflettendo sulle occorrenze del motivo del Lazio primitivo come terra di rifugio¹⁶⁷ e 'seconda patria' che appaiono nella seconda metà dell'*Eneide*. Una tale ricerca permette di scoprire che, nel poema virgiliano, il Lazio è il luogo scelto da numerosi eroi greci per nascondersi e ricostruirsi un'esistenza tranquilla dopo una vita 'turbolenta' e travagliata. Del resto, lo stesso nome *Latium*, che deriva da *latere*, sarebbe stato conferito alla regione da Saturno, che fu il primo a cercarvi riparo dopo aver perso la battaglia per la supremazia contro Giove:

Verg. *Aen.* 8, 319-325

Primus ab aethero venit Saturnus Olympo
arma Iovis fugiens et regnis exsul adeptis.
Is genus indocile ac dispersum montibus altis
composuit legesque dedit, Latiumque vocari
maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.
Aurea quae perhibent illo sub rege fuere
saecula: sic placida populos in pace regebat

Lo stesso Evandro, che racconta ad Enea la storia di Saturno, è, a sua volta, un esule greco che in Italia ha trovato un nascondiglio sicuro e una sede in cui reggere in pace la sua comunità: *me pulsum patria pelagique extrema sequentem / fortuna omnipotens et ineluctabile fatum / his posuere locis* (Verg. *Aen.* 8, 333-335). Paradigmatico, infine, il caso di Diomede, che, invitato ad unirsi alle forze latine, rifiuta di combattere di nuovo contro i Troiani: *ne vero, ne me ad talis impellite pugnas. / Nec mihi cum Teucris ullum post eruta bellum / Pergama nec veterum memini laetorve malorum* (Verg. *Aen.* 11, 278-280).

¹⁶⁷ Vd. Labate 2005, p. 189.

Un recente contributo di Delvigo¹⁶⁸ ha messo bene in luce come, per i Greci, il Lazio fosse il luogo perfetto in cui riparare dopo che terribili e perigliosi eventi avevano costretto i protagonisti a lasciare il grande palcoscenico della Grecia e a cercare una nuova patria dove vivere un'esistenza riparata, forse anche felice, ma di certo 'in sordina', non paragonabile né alla grandezza passata né a quella futura, che solo Roma riuscirà a fondare in Italia.¹⁶⁹

Queste considerazioni trovano, nell'*Eneide*, una sola, importante eccezione: quella costituita da Enea stesso. Per il grande eroe troiano il Lazio non si configura affatto come la terra del riposo, nella quale, magari – similmente a quanto avevano fatto Andromaca ed Eleno a Butroto – eternare il ricordo della patria perduta con la fondazione di un nuovo centro che rassomigliasse, in piccolo, a Troia distrutta.¹⁷⁰ No: seppure suo malgrado, Enea in Lazio è destinato a fondare la città di Roma, al cui *imperium* anche la Grecia verrà piegata. È del tutto naturale, conseguentemente, che, nella concezione virgiliana, il Lazio non offra grandi possibilità ai Greci che vi riparano: si tratta della terra destinata ai Troiani, che lì, insieme con i Penati scampati all'incendio della città, hanno la missione di fecondarne il suolo con il 'seme della grandezza',¹⁷¹ portando alle stelle il nome dei Latini, come annunciato da Fauno in *Aen.* 7, 98-99: *externi venient generi, qui sanguine nostrum / nomen in astra ferant*. Sembrerebbe questa, l'unica eredità – eppure di

¹⁶⁸ Delvigo [in corso di stampa], contributo tenuto in occasione del *Réseau International de recherche et de formation à la recherche dans le domaine de la poésie Augustéenne* del 2015.

¹⁶⁹ Basti ricordare come vengono descritte in *Aen.* 8, 98-100 le povere case della piccola comunità di Evandro in confronto a quelle che Roma eleverà fino al cielo: *muros arcemque procul ac rara domorum / tecta vident, quae nunc romana potentia caelo / aequavit, tum res inopes Evandrus habebat*.

¹⁷⁰ Vd. *Aen.* 3, 349-351, dove Enea si ritrova ad osservare con rimpianto una *parvam Troiam*, presso la quale scorre un fiume che ha nome "Scamandro" e che reca una sua Porta Scea. Sulla differenza tra l'esilio 'nostalgico' di Andromaca ed Eleno, che, fondando una città-copia di Troia, risultano irrimediabilmente legati a mondo dei ricordi, e quello 'propositivo' di Enea, la cui missione lo spinge, anche contro la sua volontà, a superare il proprio passato e a far rivivere la grandezza troiana in una città totalmente nuova, si concentrano Labate 1991b, pp. 179-184 e Bettini 1997 (in particolare, pp. 28-31).

¹⁷¹ L'espressione è di Delvigo [in corso di stampa]. L'intervento ripercorre i luoghi più significativi del poema in cui i Penati sono associati all'idea della grandezza che Enea, dopo la fine di Troia, deve 'rifondare' in Italia: in *Aen.* 2, 293 Ettore appare in sogno ad Enea e gli ordina di scappare portando con sé i Penati (*sacra suosque tibi commendat Troia Penatis*); in *Aen.* 3, 154-171 i Penati stessi compaiono in sogno ad Enea, per avvisarlo che Creta non è la terra giusta e che solo in Lazio si potrà realizzare il destino glorioso promesso dai Fati; in *Aen.* 8, 679, nella descrizione della vittoriosa battaglia di Azio raffigurata sullo scudo di Enea, Augusto viene presentato, significativamente, *penatibus et magnis dis*. Per il ruolo dei Penati nell'esilio d'Enea, vd. anche Bettini 1997, pp. 30-31.

quale importanza! – che i discendenti di Enea lasceranno al popolo latino una volta che, fusi con quest'ultimo, di loro non rimarrà neppure il nome, come promette Giove a Giunone in *Aen.* 12, 830-840.¹⁷²

Tale ipotesi pare confermata¹⁷³ in un passo dell'*Eneide*, quando, poiché sembra che la guerra tra Troiani e Latini stia volgendo a favore di quest'ultimi, Venere, rivolgendosi a Giove, lo supplica di risparmiarne almeno Ascanio:

Verg. *Aen.* 10, 44-53
 Si nulla est regio Teucris quam det tua coniunx
 dura, per eversae, genitor, fumantia Troiae
 excidia obtestor: liceat dimittere ab armis
 incolumem Ascanium, liceat superesse nepotem.
 Aeneas sane ignotis iactetur in undis
 et quacumque viam dederit Fortuna sequatur:
 hunc tegere et dirae valeam subducere pugnae.
 Est Amathus, est celsa mihi Paphus atque Cythera
 Idaliaeque domus: positus inglorius armis
 exigat hic aevum.

Ad Ascanio, in quanto figlio di Enea, i fati hanno promesso in Lazio un futuro glorioso; tuttavia, se la loro volontà non si dovesse realizzare, il ragazzo sarà costretto a recarsi altrove: perduta la possibilità della vittoria, non c'è più spazio per i Troiani nella terra che li avrebbe dovuti rendere (e che, di fatto, li renderà) grandi.

Riassumendo, quindi, pare che, a prescindere dal caso di Enea, per il quale il Lazio sarà terreno fecondo (in *Aen.* 3, 164 i Penati descrivono il Lazio come una *terra antiqua, potens armis atque ubere glaebae*), in cui far germogliare la grandezza decaduta di Troia, la regione venga presentata nel poema virgiliano come sede di riposo e di pace, dove, però, ai personaggi greci non viene realmente concessa una seconda *chance*.¹⁷⁴ La storia di Ippolito, da questo punto di vista, è esemplare, e le analogie tra il destino di Virbio e quello che potrebbe toccare ad Ascanio non possono passare inosservate: in ambo i casi una dea, mossa dall'affetto per un protetto, vuole cercare di sottrarlo al volere di Giove, nascondendolo in una località riparata, dove ha sede uno dei suoi centri di culto, e dove egli possa passare un'esistenza ingloriosa, sì, ma sicura. Se per Ascanio questa rimane una mera ipotesi, per l'eroe greco diventa realtà. Nella nuova patria – come si riscontra anche nella rielaborazione di Pavese – ad Ippolito non sarà data un'altra possibilità di gloria e successo: il figlio di Teseo vivrà *solus e ignobilis*.

Le cose stanno così anche in Ovidio? Non del tutto. Se l'autore dell'*Eneide* accentua la solitudine di Ippolito – tendenza che, anche nella versione dei *Fasti*, è

¹⁷² Riguardo al significato da attribuire a questo dialogo, nel tentativo di capire che cosa, in effetti, rimarrà dei Troiani nel popolo latino, si rimanda a Bettini 1997 e 2006.

¹⁷³ Così Labate 1991b, p. 184.

¹⁷⁴ Si vedano ancora le considerazioni a riguardo di Delvigo [in corso di stampa].

sostanzialmente mantenuta (*recessu celat*) – nelle *Metamorfosi*, invece, il nascondersi sembra essere il primo atto, necessario sebbene non indolore, della trasformazione di Ippolito verso una nuova identità. Il *latere* a cui Ippolito è stato costretto dagli eventi, poi, non è descritto come un'esperienza di vero e proprio isolamento: egli si definisce un abitante dei luoghi (*colo*), non un profugo, e sembra essersi integrato nella realtà locale (*de disque minoribus unus*), nella quale non solo entra a far parte come dio, ma ha la possibilità di vivere una vita a contatto con la natura, molto vicina a quello che doveva essere il suo ideale, quasi una nuova 'età dell'oro', come quella decantata dal giovane nella *Phaedra* senecana:¹⁷⁵

Sen. *Phaedr.* 483-485

Non alia magis est libera et vitio carens
ritusque melius vita quae priscos colat,
quam quae relictis moenibus silvas amat.

Nel poema ovidiano, infine, il destino e la missione di Enea non hanno l'importanza e la centralità che si riscontrano nell'*Eneide*: se, in sostanza, per Virgilio, il Lazio doveva di necessità essere il palcoscenico del trionfo di un solo eroe e di un solo popolo, Ovidio – che pure non nega affatto tale trionfo – è più interessato a rilevare come il passato che confluisce nel Lazio, anche e soprattutto quello greco, venga assorbito e trasformato dallo stesso contatto con la nuova terra:¹⁷⁶ ben lungi dall'essere dimenticato o oscurato, dunque, esso appare come 'rivitalizzato'.

Da queste considerazioni si potrebbe concludere che "essere morto per tutti" non si traduca, nel nostro episodio, nel *solus* e nell'*ignobilis* di Virgilio, ma esaudisca la preghiera del Virbio di Pavese a Diana: "Ho bisogno di avere una voce e un destino". Tuttavia, c'è qualcosa nella caratterizzazione del nuovo Ippolito che non appare convincente. Innanzitutto, nel rivolgersi ad Egeria, egli, come si è più volte sottolineato, prende parola perché convinto di poterla consolare raccontandole delle sue sciagure: dell'incredibile dono d'amore ricevuto da Diana, che gli ha regalato nientemeno che l'immortalità, non sembra essere grato, un po' come il Pico sdegnato trasformato in *picus Martius*. Del resto, Ippolito non fa altro che

¹⁷⁵ Si rimanda per questo aspetto a Kirchoff 2012, in cui si mostra come Seneca fondi nella sua rappresentazione dell'età dell'oro due modelli molto differenti: quello di Ov. *Met.* 1, 89-112, in cui l'età dell'oro viene presentata senza ombre, come un'età del tutto felice ed innocente, e quello di Verg. *Georg.* 1, 118-159, in cui il *labor improbus* viene imposto da Giove agli uomini per sottrarli allo stato di pigrizia in cui si trovavano prima.

¹⁷⁶ È quello che sembra di poter intuire anche da Bettini 2006, p. 287, in cui lo studioso nota come lo sforzo condotto da Virgilio per cercare di separare i Romani e la dinastia giulia in particolare (tramite la diretta discendenza dai Troiani) rispetto ai 'cugini latini' (tramite una discendenza mista, formatasi dall'unione tra Troiani e Latini) non sia riscontrabile negli altri poeti di età augustea o pre-augustea, come Properzio, Orazio e Ovidio, volti a ricercare più le interconnessioni del Lazio nella cultura e nell'identità romana.

parlare del suo passato, non più con ira, anzi, perfino con una certa pietà per Fedra, ma come rassegnato: le sue non sono parole di felicità per il nuovo *status* che ha guadagnato. Si è parlato poco fa di ‘finale da commedia’, ma è un finale ben lontano dal trionfo di Vertumno. Questa è, se vogliamo, una commedia triste, in cui il sipario non si chiude sul “e vissero felici e contenti”, ma, più propriamente, sul “e vissero tranquilli e senza fama”: si pensi all’*ignobilis* virgiliano, che è già un progresso verso l’*infamia* a cui era condannata Circe, ma non un vero successo.

Se in un’altra tradizione Virbio era un dio laziale fecondo, padre di eroi guerrieri, come rapidamente ci lascia intuire Virgilio, non è questa la via che percorre Ovidio, ancora una volta condizionato dal peso di una tradizione che non può ignorare: Virbio, sì, è reso coerente rispetto al suo passato di Ippolito, ma, imprigionato nel ricordo ingombrante che gli è stato assegnato, è Virbio stesso che non riesce a guardare al futuro. Qual è, allora, il vero lieto fine dell’episodio? Non appartiene a lui, per sempre e pur sempre compromesso con le sue radici greche, ma ai veri personaggi italici, a quelli ‘senza un passato’: a Numa ed Egeria, nonostante la morte del re e il dolore della sposa (anzi, paradossalmente, come si è già accennato, proprio per quello). Virbio, insomma, non è Fedra, ‘rimasta’ in Grecia, e ha fatto un passo in più rispetto a Circe, ‘espulsa’ ufficialmente dal territorio laziale (*infamata*), ma non dimentica, non può dimenticare (*ille ego sum*).

Concludendo, dunque, si può intuire che il processo di distanziamento nei confronti del mondo greco, iniziato con gli episodi dedicati a Polifemo e Circe, sia, con Virbio, quasi, ma non ancora compiuto: l’Ippolito del passato rimane schiacciato dal peso della sua stessa fama, mentre Virbio, incredulo, non ancora e forse mai abituato al premio inaspettato che ha ricevuto, fatica a farsi strada in un mondo nuovo. È come se Virbio, pur già figura laziale, costituisca l’ultimo anello di transizione tra la Grecia e l’Italia: egli è ormai lontano dal suo orgoglioso se stesso e dall’insidiosa Fedra, ma non riesce nemmeno a immedesimarsi nel dolore di Egeria, a capirne fino in fondo l’amore per il coniuge. È soltanto con Numa ed Egeria, perciò, che il percorso mitologico tracciato da Ovidio fino al cuore della romanità si potrà dire concluso.

8. Metafore inverate, sogni realizzati: l’uscita dall’elegia

Nel corso di questa sezione, si è sostenuto che la lunga vita matrimoniale di Numa ed Egeria potrebbe rappresentare il paradigma dell’amore coniugale perfetto, la realizzazione di quella condizione invidiabile che il poeta elegiaco auspicava invano per sé. Se questa interpretazione è stata fin qui avanzata solo sulla scorta della ricorrenza di *felix coniuge*, ora si vorrebbe cercare di ampliare il campo d’indagine, esaminando altri luoghi della produzione poetica ovidiana che potrebbero confermare la tesi proposta.

Il primo che si rivela di un qualche interesse è un passo degli *Amores*, in cui Ovidio, lamentandosi che la bellezza di Corinna non ne giustifichi la protervia nei confronti di chi la ama, cita, tra gli esempi mitici, anche quello di Numa ed Egeria:

Ov. *Am.* 2, 17, 14-20

Aptari magnis inferiora licet.
 Traditur et nymphe mortalis amore Calypso
 capta recusantem detinuisse virum;
 creditur aequoream Pthio Nereida regi,
 Egeriam iusto concubuisse Numae;
 Vulcano Venerem, quamvis incude relicta
 turpiter obliquo claudicet ille pede.

A parte l'ultimo, tutti i casi menzionati riguardano unioni tra una dea e un mortale, volti a dimostrare che creature eterne come Calipso, Teti ed Egeria non disdegnarono di concedere le loro attenzioni rispettivamente a Ulisse, Peleo e Numa. È noto che il rapporto tra il poeta elegiaco e la donna amata si fondava su una disegualianza di fondo, che giustificava la sottomissione dell'amante ai capricci della signora;¹⁷⁷ tale disegualianza rende legittimo il paragone tra Corinna – che viene adorata da Ovidio alla stregua di una divinità – e le dee della mitologia. Già in questa menzione degli *Amores*, dunque, si intuisce che la coppia viene sottoposta ad un processo di 'elegizzazione': a Numa è riuscito di avere l'amore di una consorte superiore a lui, dea e *domina*, come dea e *domina* è la donna dell'elegia, e di poter godere della sua dedizione fino alla fine della sua vita.

In occasione della morte del pappagallo di Corinna, Ovidio ricorda l'affetto tenace che lega la tortora al pappagallo in questo modo: *plena fuit vobis omni concordia vita / et stetit ad finem longa tenaxque fides* (Ov. *Am.* 2, 6, 13-14). Un simile modello d'amore concorde era auspicato dal poeta anche per sé:

Ov. *Am.* 1, 3, 16-18

Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris;
 tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,
 vivere contingat teque dolente mori.

La sua speranza, dunque, è di poter dedicare l'intera esistenza (*tecum vivere*) alla *cura perennis* di Corinna e di morire pianto da lei (*teque dolente mori*). Esattamente questo è successo a Numa: il cordoglio di Egeria realizza la fantasticheria elegiaca relativa alle manifestazioni di dolore della compagna al proprio funerale.

Su questo tema si è già avuto modo di riflettere quando si è presentato il 'sogno' impossibile di Ifi, nonché nella descrizione dei funerali del sovrano di Roma, che ne sembrerebbero la concretizzazione. Vi è da notare, però, un'importante differenza che segna il distacco tra il desiderio di Ifi da una parte e le esequie di Numa dall'altra. L'infelice amante greco si era abbandonato alla speranza che almeno la morte potesse infrangere l'indifferenza dell'amata e indurla al pianto; nel caso del re latino, invece, lo stato di prostrazione di Egeria è la naturale conseguenza di una

¹⁷⁷ Vd. i già citati La Penna 1977, Labate 1975, 1984 e 2012b, Conte 1986.

dedizione durata tutta la vita, non di un tardivo pentimento.¹⁷⁸ Questa distinzione si può ritrovare tra i luoghi elegiaci stessi in cui si descrive il dolore della fanciulla amata alla morte del poeta: alcuni, come quelli di Propertio (e, in parte, Tibullo) che avevamo accostato all'episodio di Ifi, immaginano i lamenti della *puella* come un estremo e amaro risarcimento delle pene dell'amore non corrisposto durante la vita; altri, come quello di Ovidio che si è appena citato, vedono nella sofferenza dell'amata il coronamento di un'esistenza passata al servizio l'uno dell'altra.

A questo proposito, si rivela di grande interesse l'elegia ovidiana in morte di Tibullo, *Am.* 3, 9. All'inizio il poeta invita l'Elegia a sciogliersi i capelli in segno di lutto (vv. 3-4, *flebilis indignos, Elegeia, solve capillos. / A! Nimis ex vero nunc tibi nomen erit*); quindi, rievocando i funerali e la disperazione della famiglia, immagina che anche Delia e Nemesis siano presenti alle esequie, e ne rievoca il dolore che le porta ad essere in rivalità l'una con l'altra:

Ov. *Am.* 3, 9, 49-58
 Hinc certe madidos fugientis pressit ocellos
 mater et in cineres ultima dona tulit;
 hinc soror in partem misera cum matre doloris
 venit inornatas dilaniata comas,
 cumque tuis sua iunxerunt Nemesisque priorque
 oscula nec solos destituere rogos.
 Delia discedens "felicius" inquit "amata
 sum tibi; vixisti, dum tuus ignis eram"
 cui Nemesis "quid" ait "tibi sunt mea damna dolori?
 Me tenuit moriens deficiente manu".

Il nome delle due donne era stato già richiamato nel corso del carne, quando, lamentandosi dell'inesorabilità della morte, Ovidio aveva ripreso il tema dell'eternità della poesia, che è l'unica capace di donare l'immortalità all'uomo:

Ov. *Am.* 3, 9, 28-32
 Defugiunt avidos carmina sola rogos;
 durant, vatis opus, Troiani fama laboris
 tarda que nocturno tela retexta dolo.
 Sic Nemesis longum, sic Delia nomen habebunt,
 altera cura recens, altera primus amor.

Il componimento sembra fondere in sé le due tipologie situazionali che si sono sopra menzionate. Delia, infatti, seppure orgogliosa di essere stata amata *felicius*

¹⁷⁸ Paradigmatico, da questo punto di vista, Prop. 2, 24, 35-38, dove Cinzia viene immaginata rammaricarsi così: *tum me compones et dices "ossa, Properti, / haec tua sunt: eheu tu mihi certus eras, / certus eras eheu, quamvis nec sanguine avito / nobilis et quamvis non ita dives eras"*. Per ulteriori esempi properziani e tibulliani si rimanda alle sezioni precedenti e a Rosati 1992, pp. 75ss.

dal poeta, in un periodo non ancora gravato dall'ombra della morte, rappresenta l'esempio della fanciulla che troppo tardi piange per l'amato scomparso; Nemese, invece, simboleggia la disperazione della donna ideale, che è stata accanto al compagno fino alla fine. Ma vi è una terza figura femminile che si dispera ai funerali di Tibullo: è Elegia in persona, immaginata mentre si strappa i capelli per la perdita del proprio vate. A ben vedere, però, tanto lutto è, almeno in parte, lenito da una rassicurante certezza: è morto l'uomo Tibullo, non moriranno i suoi versi (v. 39, *carminibus confide bonis*).

Se si è insistito su questo carme, è perché esso pare confermare il parallelismo individuato tra la condizione di Numa e il bagaglio di sogni e vagheggiamenti che ogni poeta elegiaco nutriva per sé e per la sua opera.¹⁷⁹ Esattamente come si constata nel caso dei funerali del sovrano, cioè, quelli di Tibullo, pur essendo un'occasione reale, vengono trasfigurati dalla fantasia di Ovidio, che proietta su una situazione concreta gli auspicati frutti di un'esistenza condotta a scrivere versi d'amore: la costante e fedele presenza della donna amata e il riconoscimento del proprio *status* di vate immortale (rappresentato dalla personificazione dell'Elegia).

Nell'episodio di Numa, invece, amore e poesia sembrano fondersi nell'unica figura di Egeria. La ninfa, infatti, non è solo la sua consorte, ma, come tutta la tradizione è concorde nell'affermare, la personale consigliera e guida del re, nonché una delle Camene, le Muse laziali che presiedono al canto e alla poesia. Il secondo re di Roma, pertanto, dopo aver ricevuto un'educazione squisitamente greca (l'apprendistato presso Pitagora, sul quale Ovidio – tra le fonti latine – è l'unico ad insistere),¹⁸⁰ torna in Lazio; forte dei principi impartitigli, nonché della dolce ispirazione di colei che gli è insieme maestra di poesia e di amore,¹⁸¹ contribuisce alla grandezza di Roma; una volta deceduto dopo una lunga vita, viene pianto dal popolo tutto e dalla sua sposa e Musa, Egeria. Questa, come l'Elegia del carme a Tibullo, converte in lacrime, con una sorta di 'ritorno alle origini', il suo canto amoroso.

¹⁷⁹ Così anche Reed 1997, pp. 260-261. Un'interpretazione del tutto diversa, invece, e di tipo parodico, è stata data da Perkins 1993, nonché, recentemente, da Oliensis in *The death and transfiguration of Tibullus in Ovid's Amores*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017. Per la studiosa nel carme – scandito dall'opposizione Achille/Memnone in apertura e da quella Delia/Nemese nei vv. 55-58 – sarebbe da intravedere la rivalità tra Tibullo e Ovidio, che si appresta a sostituire il maestro con una poesia urbana e galante al posto di quella rustica del predecessore. Sulla stessa linea già Hübner 2010-2011.

¹⁸⁰ Vd. Monella 2008, pp. 100ss.

¹⁸¹ Su questa duplice ispirazione Ovidio insiste anche in *Fast.* 3, 153-154, quando, parlando dell'aggiunta di due mesi al calendario voluta dal saggio sovrano, commenta che tale introduzione gli fu ispirata *sive hoc a Samio doctus, qui posse renasci / nos putat, Egeria sive monente sua*.

È stato facile immaginare in Numa, come si è già accennato, il simbolo dell'operato di Augusto,¹⁸² che restituisce ad uno stato in guerra pace e leggi, e che ama circondarsi di intellettuali. Tuttavia, il parallelismo con *Am.* 3, 9, nonché il ricorrere di quella *iunctura* chiave su cui ci si è soffermati nel corso del saggio di commento – *felix coniuge* – paiono offrire al lettore un modello di vita più simile, semmai, a quello vagheggiato dal poeta.¹⁸³ Se ne riconoscono tutti i pilastri fondamentali: dopo l'educazione di stampo greco, la scelta di intraprendere un cammino autonomo (l'elegia) nel solco della tradizione romana; la presenza di una donna che è insieme fonte di amore e di poesia; una morte che si spera sopraggiunga a tarda età, dopo un'esistenza di onori, con la promessa di una gloria imperitura derivata dai versi. L'esilio sarebbe poi intervenuto ad impedire che l'ultimo dei punti menzionati divenisse realtà anche per Ovidio.

Se, per quanto riguarda i personaggi greci degli episodi precedenti, Ovidio era vincolato dai dati di fatto offerti dalla tradizione, e non poteva fare di un Polifemo o di una Circe degli amanti felici, questo vincolo viene meno per Egeria. È per questo che lo *status* della vedova di Numa non è, poi, affatto disperato come si poteva pensare all'inizio, ma, al contrario, invidiabile: un simile amore, costante, leale, vissuto giorno per giorno l'uno per l'altro fino e dopo la morte, avevano invano desiderato Polifemo e Circe, Ifi e Fedra.

Ippolito racconta ad Egeria la propria storia nell'intento di consolarla, ma Egeria non si lascia consolare e viene infine trasformata in fonte. Si è già avuto modo di riflettere su questo finale, sul senso da dare al silenzio di Egeria: per lo più, esso è stato visto come una prova del fallimento della retorica,¹⁸⁴ del fallimento dell'elegia (intesa nel senso originario di discorso di compianto e sollievo al dolore). Dopo quanto si è appena argomentato, però, si capisce come si dovrebbe più correttamente parlare di trionfo e insieme di superamento dell'elegia, intendendo il termine nell'accezione più specifica di genere letterario sviluppatosi a Roma a partire da Cornelio Gallo.

A questo tipo di elegia, infatti, si potrebbe estendere l'orgoglio con cui Quintiliano afferma *satura quidem tota nostra est* (10, 1, 93): come la satira, infatti, anche l'elegia d'amore è una produzione che, pur ricevendo notevoli influssi dal mondo della poesia greca, viene canonizzata nei tratti che le sono caratteristici (in

¹⁸² A riguardo si possono citare parecchi studi, alcuni dei quali già menzionati: Hinds 1992, pp. 129ss.; Barchiesi 1994, pp. 162-165; Newlands 1995, pp. 49 e 91-92; Littlewood 2002, pp. 176ss. e 186ss.; Monella 2008; Györi 2013, pp. 97ss.

¹⁸³ Analogia rintracciata anche da Monella 2008, p. 1.

¹⁸⁴ Vd. Barchiesi 1994, p. 250 e 1997, p. 124: lo studioso nota come sia significativo che anche l'ultima narrazione del poema – quella di Ippolito, per l'appunto – si riveli fallimentare. Egli inserisce la sua argomentazione nel quadro di una generale riflessione sul fallimento di tutti i discorsi condotti dai narratori interni del poema: quando il racconto di un personaggio nasce per uno scopo – sedurre, consolare, ammonire – si dimostra sempre inefficace (la stessa linea di pensiero in Gaulty 2009, pp. 62-79).

particolar modo il *servitium amoris*) dalla triade Tibullo, Propertio, Ovidio.¹⁸⁵ Non è un caso, dunque, che Ovidio – orgoglioso di appartenere a una generazione di poeti che finalmente si è svincolata dal senso di inferiorità avvertito nei confronti dei modelli greci –¹⁸⁶ rilegga in chiave elegiaca tutti i miti d’amore che la grecità gli aveva consegnato (basti pensare alle *Heroides*), e scelga di presentare il compimento e la realizzazione del ‘sogno elegiaco’ in una coppia italica, che si contrappone ad una greca, nel cuore del territorio laziale.

È anche vero, però, che, vivendo l’elegia d’amore di una continua tensione inappagata verso la stabilità, la realizzazione di tale stabilità non può che rappresentare un superamento dell’elegia stessa. Come già si è avuto modo di osservare con l’episodio di Pomona e Vertumno, l’ansia di soluzioni innovative e il desiderio di mostrare la propria autonomia poetica spingono Ovidio oltre il limite del genere che per eccellenza può essere definito ‘liminale’. Se in quel caso, però, egli aveva infranto il limbo sconfinando nella tragedia (Ifi ed Anassarete) o nella commedia (Pomona e Vertumno), in questo caso egli risolve la precarietà dello *status* elegiaco nella sicurezza della ‘normalità’: la relazione coniugale, la perdita di un coniuge, il dolore di chi rimane. Che questa sia una sua precisa scelta non è di scarso rilievo: Ovidio non inventa la coppia Egeria/Numa come si era inventato quella Pomona/Vertumno, ma nessuno aveva mai messo in luce l’amore coniugale che legava la coppia, nessuno aveva mai parlato dello strazio della ninfa alla morte dello sposo, né che nel suo lutto inconsolabile dovesse essere ritrovato l’*aition* della fonte Egeria. Anzi, come si è avuto occasione di notare, si trattava di un’unione non guardata con particolare favore dalla tradizione.

Si è già detto che la metamorfosi della ninfa inverte la metafora dello ‘sciogliersi in lacrime’ per il dolore.¹⁸⁷ Ma il processo, è, a ben vedere, circolare, perché Egeria non viene trasformata in una fonte qualsiasi, bensì in quella che divenne simbolo dei poteri dell’ispirazione poetica. Così sembra confermare lo stesso Ovidio, quando, nel terzo dei *Fasti*, assicura di essersi abbeverato più volte:

Ov. *Fast.* 3, 273-276

Defluit incerto lapidosus murmure rivus:

saepe sed exiguis haustibus inde bibi.

Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis.

Illa Numae coniunx consiliumque fuit.

In sintesi, dunque, se è una metafora poetica che sostanzia la nuova essenza di Egeria, questa andrà a vivificare e ad alimentare la fantasia dei poeti romani: la ninfa si riconvertirà in poesia, in nuove metafore poetiche. Il suo esempio indicherà ad Ovidio la strada dell’elegia d’amore, ma anche il modo con cui uscirne:

¹⁸⁵ Vd. Holzberg 1990, che insiste molto sulla ‘romanità’ dell’elegia d’amore, nonché Aresi 2013, pp. 161-162.

¹⁸⁶ Si rimanda all’introduzione e ai già citati Labate 1990, pp. 960-966 e 1991, pp. 41-42.

¹⁸⁷ Si rimanda ancora a Pianezzola 1999.

l'affetto incondizionato che ella nutre per lo sposo, infatti, si pone come un modello vagheggiato e invano inseguito, come un sogno che, per essere realizzato, implica lo sconfinamento di genere.

Se inverare una metafora implica un passaggio dall'astratto al concreto, il medesimo passaggio è necessario per tradurre un desiderio in realtà: *tecum, quos dederint annos mihi fila sororum / vivere contingat teque dolente mori*. Poiché la lunga storia coniugale di Numa ed Egeria può essere vista come l'inveramento di questo sogno elegiaco – nella cui irrealizzabilità si gioca l'essenza stessa del genere – l'episodio si pone al vertice di una *climax* come l'ultima delle numerose 'metafore' che il poeta, nella sua ansia di soluzioni, ha preso troppo alla lettera.

Il mondo del mito italico, con i suoi finali inattesi, arriva a sorprendere, così, la stessa mente che l'ha ideato. Colui che, nell'*Ars*, aveva dichiarato la propria insuperabile conoscenza delle leggi dell'amore e che, nelle *Metamorfosi*, aveva tentato di trasporre questa sapiente dottrina nella realtà del mito, si trova ora, inaspettatamente, al di fuori dell'elegia stessa. Per creare una mitologia c'è bisogno di paradigmi assoluti, che possono variare dal tragico al comico, ma che non tollerano le mezze misure.

9. Aricia: un centro che attrae il margine

Nel corso di quest'ultima sezione è più volte capitato di citare alcuni versi provenienti dai due luoghi dei *Fasti* che, accanto al nostro episodio delle *Metamorfosi*, trattano del bosco di Nemi e dei personaggi che vi risiedono: *Fast.* 3, 261-392 e 6, 737-762. Per quanto un'esauriente indagine di entrambi i brani esuli dal nostro ambito di indagine, può non essere privo di utilità averne una sommaria visione d'insieme, che possa permettere di segnalare le differenze con le *Metamorfosi*.

Iniziamo con *Fast.* 3, 261-392, e in particolare con i versi in cui Ovidio, accingendosi a raccontare dell'incatenamento di Pico e Fauno e della consegna degli ancili a Numa, chiede ispirazione ad Egeria e descrive il bosco aricino:

Ov. *Fast.* 3, 261-276
 Nympha, mone, nemori stagnoque operata Dianae;
 nympha, Numae coniunx, ad tua facta veni.
 Vallis Aricinae silva praecinctus opaca
 est lacus, antiqua religione sacer.
 Hic latet Hippolytus loris direptus equorum;
 unde nemus nullis illud aditur equis.
 Licia dependent longas velantia saepes
 et posita est meritae multa tabella deae.
 Saepe potens voti, frontem redimita coronis,
 femina lucentes portat ab Urbe faces.
 Regna tenent fortes manibus pedibusque fugaces
 et perit exemplo postmodo quisque suo.
 Defluit incerto lapidosus murmure rivus:

saepe sed exiguis haustibus inde bibi.
 Egeria est quae praebet aquas, dea grata Camenis.
 Illa Numae coniunx consiliumque fuit.

Una rapida lettura basta a rilevare come l'autore riesca a citare in modo pregnante tutte le figure legate tradizionalmente al bosco di Aricia, sebbene la sua attenzione sia decisamente più concentrata sul versante italico che non su quello greco. Alla morte e all'arrivo in Lazio di Ippolito, infatti, Ovidio dedica un solo verso, sorvolando sulle note vicende della passione di Fedra. Egeria, al contrario, viene richiamata circolarmente in apertura e in chiusura nella sua funzione di consigliera di Numa e musa ispiratrice dello stesso Ovidio. Non si manca di sottolineare, inoltre, la forte presenza nel luogo di Diana e dei riti in suo onore, che il poeta precisa essere ancora esistenti ai suoi tempi. Nella parte centrale del testo, così, sono menzionate alcune delle caratteristiche del culto dedicato alla dea: la presenza di *ex-voto*, la processione di fiaccole fino al tempio della divinità, il passaggio di potere tra un *rex nemorensis* e l'altro. Insomma: pur dando prova di una notevole abilità di sintesi, l'attenzione del narratore è tutta sbilanciata verso il 'lato italico' del bosco di Aricia, mentre i personaggi greci vengono menzionati di sfuggita e relegati al margine quasi con noncuranza.

Alquanto differente, invece, il caso del sesto dei *Fasti*, allorché si descrive il levarsi in cielo della costellazione del Serpentario, da molti identificata con la figura di Esculapio. Per giustificare la presenza nel firmamento, Ovidio inserisce una breve parentesi sulla morte di Ippolito, riportato alla vita per intervento del dio della medicina:

Ov. *Fast.* 6, 735-756
 Surgit humo iuvenis telis afflatus avertis
 et gemino nexas porrigit angue manus.
 Notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei:
 devovit natum credulus ille suum.
 Non impune pius iuvenis Troezena petebat:
 dividit obstantes pectore taurus aquas.
 Solliciti terrentur equi frustra que retenti
 per scopulos dominum duraque saxa trahunt.
 Exciderat curru lorisque morantibus artus
 Hippolytus lacero corpore raptus erat
 reddideratque animam, multum indignante Diana.
 "Nulla" Coronides "causa doloris" ait;
 "namque pio iuveni vitam sine volnere reddam,
 et cedent arti tristia fata meae".
 Gramina continuo loculis depromit eburnis
 (profuerant Glauci manibus illa prius,
 tum cum observatas augur descendit in herbas,
 usus et auxilio est anguis ab angue dato),
 pectora ter tetigit, ter verba salubria dixit:

depositum terra sustulit ille caput.
 Lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu
 celat: Aricino Virbius ille lacu.

Notevole, anche in questo caso, la capacità di sintesi di cui dà prova l'autore, che ricorda brevemente i fatti traumatici della morte di Ippolito e l'insediamento nella sua nuova residenza italica, tralasciando, però, la menzione di Egeria nel bosco di Nemi. Semmai, il poeta si concentra maggiormente – come è naturale dato il motivo della digressione – sulla descrizione dell'intervento di Esculapio, sulla punizione inflittagli da Giove e sulla sua trasformazione in astro, ottenuta per intercessione di Apollo (Ov. *Fast.* 6, 757-762).

Dalla lettura in sequenza dei due brani si possono ricavare due importanti considerazioni. In primo luogo, pare piuttosto evidente che il testo dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* si compensino e bilancino a vicenda, andando l'uno a coprire le mancanze dell'altro. Così, se nel poema in esametri la figura di Esculapio passa in secondo piano, viene risaltata in quello in distici; se nel primo largo spazio è concesso alla descrizione della morte di Ippolito, essa, nel secondo, risulta compressa e riassunta ai puri dati di fatto, addirittura appellandosi chiaramente – nel sesto libro – alle conoscenze del lettore. In secondo luogo, si ha l'impressione che nei due brani dei *Fasti* Ovidio, pur consapevole della compresenza ad Aricia di Virbio, Numa ed Egeria, ne abbia tenute separate le storie, come a non mescolare il fronte greco e quello latino.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la constatazione della complementarità tra i due brani dei *Fasti* e quello delle *Metamorfosi* ha reso ancora più spinosa – e molto probabilmente irrisolvibile – la questione del rapporto cronologico intercorrente tra le due opere. Concentrandosi, in particolare, sul confronto tra il nostro episodio e quello del terzo dei *Fasti*, Bömer ha sostenuto che la versione dei *Fasti* dovesse essere quella più antica, perché qui, ogni volta¹⁸⁸ che si menziona Egeria, si sottolinea sempre che si tratta della compagna di Numa. Tale puntualizzazione, invece, viene data per scontata nelle *Metamorfosi*, dove il termine *coniunx* è impiegato da solo, senza che si faccia esplicitamente il nome della ninfa. Inoltre, come in un'ideale prosecuzione di quanto narrato nei *Fasti*, dove Egeria compare accanto al consorte, nelle *Metamorfosi* oggetto della narrazione è l'epilogo della loro lunga vita matrimoniale.

Di certo, però, come ammette lo stesso Bömer,¹⁸⁹ gli indizi appena elencati non sono sufficienti per affermare con sicurezza che l'elaborazione delle vicende di Ippolito ed Egeria nelle *Metamorfosi* segua a quella dei passi 'corrispondenti' nei

¹⁸⁸ *Fast.* 3, 261-262 e 275-276.

¹⁸⁹ Bömer 1986, p. 385, che si rende conto che queste considerazioni non sono sufficienti per chiarire definitivamente il rapporto esistente tra i testi. Egli respinge anche come poco fondate le speculazioni di Fränkel 1945, che ha postulato che l'episodio delle *Metamorfosi* possa essere stato scritto da Ovidio in esilio.

Fasti. Più che nella riduzione di alcuni elementi narrativi, la maggiore 'modernità' dell'episodio delle *Metamorfosi* è da riconoscere, a mio avviso, nell'analisi della sua struttura interna, sulla scorta di quanto poco sopra enunciato in merito alla separazione di elemento greco ed elemento italico che si riscontra nei due brani dei *Fasti*.¹⁹⁰ Qui Ovidio allinea i dati che gli vengono dalla tradizione, eppure non li fa interagire tra loro: nomina i protagonisti delle varie vicende mitiche, ma non prende posizione riguardo ai loro reciproci rapporti. Nel passo delle *Metamorfosi*, invece, il poeta sembra fondere l'uno e l'altro testo, mettendo in relazione tra di loro personaggi che anche nei *Fasti* occupavano lo stesso luogo, eppure non si incontravano: Ippolito ed Egeria si parlano, e il loro incontro è uno scambio di esperienze che simboleggia quello tra Grecia e Roma.

Seppure brevemente, poi, il racconto di Ippolito non manca di riassumere le vicende dell'amore di Fedra, riagganciandosi, perciò, a quanto diffusamente narrato nella quarta delle *Heroides*, ed adottando questa volta il punto di vista dell'eroe (con un'abile variazione rispetto alla prospettiva femminile, ovvero di Fedra, presente nell'epistola). Si può affermare, dunque, che Ovidio fornisca un concentrato di quanto aveva già narrato a riguardo nei *Fasti* e anche nelle *Heroides*, mostrando, però, le interconnessioni esistenti tra tre momenti facenti parte di un'unica storia: la passione di Fedra scatena la morte di Ippolito e la sua resurrezione; tali eventi determinano a loro volta la nuova residenza italica di Virbio e l'incontro con Egeria a Nemi. È come se Ovidio, resosi conto del potere attrattivo con cui il territorio aricino calamitava esperienze mitiche differenti, avesse voluto fornire, nelle *Metamorfosi*, una meta verso cui confluissero tutte le strade che fino a quel momento aveva lasciato distinte.

Aricia come centro di gravità, come il laboratorio in cui percorsi mitici paralleli e non sempre lineari vengono portati a coerenza (anche 'sacrificando' spunti interessanti, come quello del 'futuro virgiliano' di Virbio). Si è insistito molto sull'atmosfera di rigoglio e di vitalità che permea i rituali legati a Diana e si è già riflettuto abbastanza sul valore che un'ambientazione di questo genere assume nell'economia dell'episodio e del poema tutto: quello di dare risalto all'incontro tra mondo greco e mondo latino, mostrando come la 'sterilità' del primo – intesa come assenza di soluzioni nuove e impreviste – venga assorbita e superata dalla fecondità del secondo. Si è già osservato, inoltre, come l'ambientazione degli ultimi episodi ponga di fronte al lettore un'opposizione tra centralità e liminalità, tra nomadismo e sedentarietà, tra confine e superamento del confine. Nella storia di Pico e Circe, il centro era costituito genericamente dal territorio laziale, al quale il re apparteneva e dal quale la figlia del Sole era esclusa; nel racconto di Pomona e Vertumno, invece, esso era rappresentato dal giardino della dea italica, al quale Vertumno

¹⁹⁰ Anche supponendo che l'episodio delle *Metamorfosi* sia stato scritto prima, e che nel poema sul calendario romano Ovidio si sia limitato ad attenersi ai dati in suo possesso, senza apportare modifiche sostanziali, la rielaborazione delle *Metamorfosi* rimane, comunque sia, più innovativa, e quindi più 'moderna'.

riesce ad avere accesso. Nel caso di quest'ultimo episodio, invece, il bosco di Aricia, è, insieme, centro e periferia, fonde in se stesso quel confine tra esterno e interno prima così ben distinguibile.¹⁹¹

Liminalità nel cuore del territorio laziale, dunque: il bosco di Aricia, crocevia di storie e racconti, luogo di metamorfosi e prodigi, è una calamita vorace di storie, vecchie e nuove, già udite e mai udite, famose e senza fama, tra le quali il poeta sceglie sapientemente quelle a cui consegnare la chiave d'accesso al 'giardino di Pomona' e quelle che, invece, resteranno al margine.

¹⁹¹ In riferimento a questo aspetto vale la pena ricordare che Diana è, per eccellenza, la guardiana del *limen* (vd. Vernant 1987, Vincenti 2010 p. 211, Giuman 1999, pp. 9-13, 211 e 236ss., Montepaone 1999, pp. 3-9, Green 2007, pp. 112-143). Solo in questa funzione di 'garante del margine' si può spiegare la compresenza di elementi apparentemente tanto contraddittori tra le competenze di Diana Lucina, dea dai molteplici nomi, invocata, non a caso, da fedeli che si trovano tutti in una condizione 'di passaggio': le vergini e le partorienti, i profughi e i malati, i pazzi (sul folle come figura liminale – di cui Oreste è l'esempio perfetto – riflette Foucault 1963, pp. 24-25) e gli schiavi fuggitivi (vd. Spineto 2000, pp. 21ss.).

Conclusioni

Le considerazioni più adatte a tirare le somme del percorso seguito fin qui possono essere solo in parte di natura riepilogativa. Più che riassumere quanto si è già esposto, infatti, sembra più utile limitarsi a ripercorrere le linee di pensiero più importanti che legano tra di loro gli episodi presi in esame. Tale ricapitolazione servirà solo a introdurre la questione che si vuole affrontare in queste ultime pagine, ovvero se e in che modo l'interpretazione che si è proposta nel presente lavoro possa riallacciarsi ad alcune problematiche fondamentali riguardanti gli studi ovidiani. Si tratta di due temi sui quali da sempre si interroga la critica, e che potrà sembrare siano stati volutamente trascurati: la natura del rapporto ovidiano col potere imperiale (in sintesi, il cosiddetto 'augustanismo' o 'anti-augustanismo' di Ovidio) così come emerge dagli ultimi libri delle *Metamorfosi*; il legame esistente tra la parte conclusiva, 'celebrativa', del poema e le opere dell'esilio. Ovviamente, data l'ampiezza dei due argomenti, ci si limiterà ad alcune osservazioni, che avranno l'unico scopo, per l'appunto, di agganciare quanto finora argomentato ad un quadro di riferimenti preciso.

In primo luogo, dunque, una rapida carrellata dei risultati raggiunti dall'analisi svolta. La struttura portante del lavoro si è fondata sulla costruzione di un'ideale sequenza tra i tre episodi presi in esame, che, pur piuttosto vicini tra di loro, appaiono dislocati in punti differenti degli ultimi due libri delle *Metamorfosi*. L'accostamento è avvenuto sulla base del ricorrere di alcuni elementi costanti, che, fusi insieme, si riducono a quest'unico dato di fatto fondamentale: tutti i racconti mostrano l'interazione in territorio laziale di personaggi italici e di illustri personaggi del mito greco, il cui vissuto personale induce il lettore ad una riflessione sulla natura (corrisposta o meno) del sentimento amoroso. È stato diffusamente osservato come l'iniziale preponderanza delle figure greche venga ad essere progressivamente sostituita da un'emersione di quelle italiche, e come questa proceda di pari passo sia con il radicamento della narrazione del poema nel cuore del Lazio, sia con l'affermazione di un amore concorde e corrisposto, che riguarda sempre il versante italico e mai quello greco. Tra i protagonisti delle vicende mitiche, dunque, si viene a delineare un'opposizione sempre più forte, che destina gli uni al fallimento e gli altri al successo, e che, tra i greci, sembra 'salvare' solo quelli che hanno avuto la possibilità di crearsi un'identità nuova in Italia (Ippolito/Virbio, e con tutti gli aspetti problematici che sono stati individuati).

Si è ipotizzato che il senso di questo processo sia di natura squisitamente letteraria, e trovi la sua ragion d'essere nell'inesausta voglia di sperimentazione che è tipica della poesia ovidiana. L'autore, consapevole della sua natura di 'secondo' – sia nei confronti dei classici greci che dei nuovi classici latini, rappresentati in

primo luogo da Virgilio e Orazio –¹ si era sempre ‘accontentato’ di inserirsi negli interstizi lasciati liberi dagli uni e dagli altri, riempiendo le lacune dell’immaginaria biografia dei grandi personaggi del mito, o raccontando da prospettive insolite racconti già noti. Orgoglioso del suo ruolo di riepilogatore e rielaboratore, Ovidio, nelle *Metamorfosi*, si assume il compito di traghettare l’intero patrimonio mitico dell’antichità nel tempo e nello spazio fino alla Roma dei suoi tempi, tracciando una storia del mondo che si sostanziasse della mitologia e dei testi che l’avevano resa letteratura.

Già questo basterebbe a definire l’ambizione del suo progetto, che è, e che non può che essere, un progetto di tipo eminentemente culturale. Tuttavia, nel viaggio di avvicinamento verso l’Italia, allorché il poeta si trova ad affrontare faccia a faccia gli insuperabili modelli di Omero e di Virgilio, pare che egli – mi si conceda il termine – ‘si stanchi’. L’autore era riuscito in modo ammirevole a mostrare la materia mitica – già conosciuta dal suo pubblico – secondo angolazioni sempre diverse e originali, che conciliassero lo stupore della novità al raffinato piacere di riconoscere quello che si è saputo da sempre. Ora, però, compiuta la traslazione culturale dalla Grecia all’Italia, pare che Ovidio voglia permettersi il lusso di concedersi qualcosa di più: di sperimentare nuove vie, di inventarsi finali non attestati dalla tradizione.

Si è diffusamente spiegato come questo si realizzi: attraverso l’appropriazione e l’inveramento di un ideale della poesia elegiaca latina, quello dell’amore corrisposto. Anche tale conquista avviene in modo graduale, parallelamente all’inseguimento della narrazione in Italia, e poi nel Lazio, e infine a Roma. Si è osservato, così, come, nel primo episodio, il poeta possa unicamente ipotizzare un destino diverso per la sua Circe con la creazione della figura di Canente, la sposa felice e riamata dal re latino. La tradizione omerica che riguardava la figlia del Sole, però, era troppo forte perché il poeta potesse sentirsi svincolato, e la vita alternativa di Circe viene solo allusa, fino a scomparire, simbolicamente, con la dissoluzione del suo doppio, Canente. Nell’episodio di Pomona e Vertumno, invece, la narrazione, lasciata la trattazione della materia virgiliana e di quella omerica, si è già inoltrata fino ai Colli Albani, ad un livello cronologico più vicino ai *tempora* ovidiani. L’amore ‘imprevisto’ di cui Pomona si accende per Vertumno è la prima libertà che si concede l’autore: in una coppia di sua invenzione, egli – si è visto – può finalmente immaginare che una ninfa riottosa cambi idea, e si innamori a prima vista del suo corteggiatore. Nel terzo e ultimo episodio, infine, la città di Roma è già stata fondata, e il lettore è trasportato ai tempi di Numa. Ci si avvicina rapidamente al termine dell’opera, e, prima che l’autore si trovi ad essere di nuovo condizionato – questa volta non più dal peso della tradizione mitica, ma da quello

¹ Si rimanda a quanto già trattato nell’introduzione e alla relativa bibliografia.

della storia –,² Ovidio compie l'ultimo passo nell'affermazione della propria indipendenza poetica: mentre illustri protagonisti del mito greco, come Ippolito/Virbio, vengono lasciati a condurre un'esistenza in sordina, Numa ed Egeria non solo sono uniti da un amore felice e concorde, come già era 'miracolosamente' avvenuto nel finale dell'episodio di Pomona e Vertumno, ma vivono questo amore per tutta la vita, fino alla naturale scomparsa del secondo re di Roma. Un simile evento – normale nella realtà – è, nel mondo della finzione, eccezionale, e si configura come l'atto orgoglioso con cui il poeta rivendica l'autonomia raggiunta sia da lui sia, simbolicamente, dalla poesia augustea, ormai in grado di reggere il confronto con i grandi modelli del passato greco, di assorbirlo, ricrearlo, e anche affiancarvi un apporto suo proprio.³

A tutta prima, mi era sembrato che tale apporto si configurasse nei termini di un'esaltazione del genere elegiaco di stampo amoroso sviluppatosi a Roma a partire da Cornelio Gallo. Nell'ottica di un poeta elegiaco quale Ovidio, infatti, quale miglior modo di presentare il trionfo proprio e della grande poesia romana se non attraverso l'inveramento del sogno elegiaco per eccellenza, ovvero quello dell'*amor mutuus*? Progressivamente, però, mi sono resa conto che percorrere questa strada portava inevitabilmente ad un'uscita dal genere elegiaco stesso, che proprio sull'irrisolto vagheggiamento di un'unione corrisposta trae la sua linfa vitale. Ciò mi ha indotto a concludere che, congedandosi dal mondo 'dei finali già scritti', il poeta si fosse congedato anche, però, da quello 'dei finali non scritti', ovvero dall'elegia d'amore, che si era sempre fondata su una perenne instabilità senza vie di uscita. L'ansia di soluzioni riporta Ovidio, paradossalmente, nel seno del *mos maiorum*, che, anche per mezzo di un'accorta politica matrimoniale,⁴ Augusto stava cercando di rivitalizzare.

Questo ha indotto molti a interrogarsi sulla natura e sulle motivazioni dell'allineamento ovidiano al programma imperiale. Esaltazioni come quella dell'unione tra Numa ed Egeria devono essere viste come un ossequio di facciata, più o meno

² Per quanto, infatti, sia condivisibile la generale ripartizione tra una parte mitologica e una 'storica' del poema, che inizierebbe già con la fondazione di Troia nel decimo libro, è evidente che anche i personaggi del passato arcaico di Roma (ivi compresi Enea e lo stesso Numa) dovevano essere sentiti ancora come facenti parte della mitologia, o quantomeno di una 'storia favolosa', perché non documentata. La mancanza di attestazioni storiche permetteva ad Ovidio di considerarli a tutti gli effetti protagonisti della nuova mitologia italica che egli andava costruendo. Da questo punto di vista, è condivisibile la tesi di Tissol 2002, p. 334, secondo il quale Ovidio "re-mythologizes history", senza vedere in questo, però, come fa lo studioso, una critica alla storia di stampo finalistico su cui era costruita l'*Eneide*.

³ Si rimanda a quanto già argomentato a proposito nell'introduzione.

⁴ Immensa è la bibliografia che si potrebbe menzionare a riguardo. Si sceglie qui di citare solo Galinsky 1981 e 1996, pp. 128-140.

irridente, o come una reale adesione del poeta che più di tutti aveva decantato la libertà dei costumi?⁵

La critica ovidiana che si è occupata del problema pare non essere riuscita a liberarsi – come si è già avuto occasione di accennare –⁶ da una dicotomia di pensiero: a coloro che hanno sostenuto la tesi di un poeta contento dello *status quo*, ma essenzialmente indifferente alla politica, si sono sostituiti quelli che leggono le *Metamorfosi* – e gli ultimi libri in particolare – come una critica sottile al potere imperiale, combattuta con le armi dell'ironia. Dopo il percorso che si è condotto fin qui, non pare azzardato ipotizzare che il riavvicinamento a certi valori della tradizione romana non fosse né comoda piaggeria né sarcasmo dissacrante, ma la conseguenza di un'esigenza poetica autonoma. Con questo non si vuole sostenere che tale esigenza non andasse di pari passo con il clima culturale e politico che Ovidio andava respirando nella Roma tardo-augustea, anzi. Semplicemente, però, l'autore, che già in altre occasioni aveva mostrato la sua insoddisfazione nei confronti dei limiti impostigli dal genere elegiaco (che per lui non era mai stato una scelta di vita),⁷ arriva a prenderne commiato definitivamente, scoprendo nella possibile realizzazione di valori come la concordia e la *fides* non tanto o non solamente i punti cardine della politica imperiale, ma anche della sua maturità poetica.⁸

⁵ Anche da questo punto di vista, però, bisogna evitare semplificazioni troppo nette: rispetto a Catullo o a Propertio, il cui amore totalizzante poteva effettivamente configurarsi come 'un'opposizione al sistema', la spregiudicata morale di Ovidio pare essere più un gioco che una vera critica ai costumi tradizionali. Per questo aspetto, si rimanda a Labate 1984, pp. 29ss. e 1987, pp. 96ss.

⁶ Si rimanda all'introduzione.

⁷ Per un approfondimento di questo aspetto, vd. Labate 1984, pp. 17ss., e Conte 1986.

⁸ Un percorso analogo, del resto, si può riscontrare anche in Propertio. La Penna 1977, pp. 204-205 aveva sottolineato come, almeno nei primi tre libri di Propertio, *Fides* e *Pudor* fossero incarnati da personaggi del mito greco (Penelope e Alceste in primo luogo) e non da figure italiche della Roma primitiva. Riagganciandosi a queste considerazioni, Polara [in corso di stampa] ha mostrato come il rapporto si inverta nell'ultima produzione poetica dell'autore. L'esempio di Prop. 3, 22 rende chiaro, infatti, come il poeta si allontani dall'esemplarità del mito greco per accostarsi a quello italico. In questo carne, ai vv. 27-36, abbiamo una *laus Italiae* 'mitologica', condotta per mezzo dell'insistita negazione dei miti più violenti della grecità: *at non squamoso labuntur ventre cerastae, / Itala portentis nec furit unda novis; / non hic Andromedae resonant pro matre catenae, / nec tremis Ausonias, Phoebe fugate, dapes, / nec cuiquam absentes arserunt in caput ignes / exitium nato matre movente suo; / Penthea non saevae venantur in arbore Bacchae, / nec solvit Danaas subdita cerva rates; / cornua nec valuit curvare in paelice Iuno / aut faciem turpi dedecore bove*. Non si può non notare come tale processo si accompagni all'uscita dall'elegia, subito dopo il famoso *discidium* da Cinzia, che riappare morta in Prop. 4, 7: anziché onorarne il cadavere (come Propertio si era aspettato facesse lei nel caso della propria morte), Cinzia gli rimprovera di non essersi fatto neanche vedere al funerale (vv. 27-28, *denique quis nostro curvum te funere vidit, / atram quis lacrimis incaluisse togam?*). La realizzazione del sogno elegiaco

A questo punto si può intuire come cercare di stabilire se l'uomo Ovidio fosse più o meno in linea, e quanto sinceramente, con la politica imperiale, rischia di spostare i termini della questione su un territorio non solo troppo insidioso, ma anche scarsamente verificabile.⁹ Quello che si può cercare di esplorare è la sua posizione in quanto poeta, e, in quanto tale, Ovidio era profondamente augusteo,¹⁰ intendendo l'aggettivo nel senso etimologico del termine quale 'organizzatore' e 'costruttore' dell'incremento:¹¹ al pari del *princeps*, Ovidio era un fautore dell'estensione¹² della potenza di Roma, che egli è interessato ad ampliare, però, muovendosi in una sfera non politica, ma culturale.¹³

Ciò risulta evidente da un'unica e semplice constatazione, ovverosia che il poeta avvertiva la propria fama come intimamente legata a quella di Roma, alla sua estensione territoriale e alla sua capacità di mantenere tale estensione nel tempo: ciò poteva accadere solo a condizione che non venisse turbata quella pace augustea della quale Ovidio era profondamente grato all'imperatore.¹⁴ È già stato notato¹⁵ come la sicurezza con cui il poeta afferma l'eternità della propria fama

(morire dopo una vita lunga e senza macchia, accompagnati dall'affetto dei cari), invece, avviene in Prop. 4, 11, dove la compianta defunta, non a caso, è una moglie e una madre esemplare, che invita il marito a non piangerla, ma a ricordarla per la sua fedeltà. Un'importante differenza è da notare, però, tra Properzio e Ovidio: Properzio attinge alla storia (più o meno arcaica) per la rivalutazione del mondo italico, ma non si spinge a creare, come Ovidio, una mitologia italica ricalcata sul modello rovesciato di quella greca.

⁹ Vd. Barchiesi 1989, pp. 92-93 e 1994, p. 278.

¹⁰ Condivido in pieno questa osservazione di Galinsky 2004, p. 340: "Poets like Vergil and Ovid do not simply 'reflect' the spirit of their age. Rather, they contributed to shaping it because they saw the creative possibilities". Anche nei suoi studi precedenti (ad es., Galinsky 1996, p. 268), lo studioso ha sempre sottolineato come *Eneide* e *Metamorfosi* si completino a vicenda nella rappresentazione della sfaccettata e complessa età augustea, e non debbano essere viste in opposizione. Sulla stessa linea di pensiero, Álvarez Morán-Iglesias Montiel 2009, pp. 9ss.

¹¹ Si rimanda a Labate/Rosati 2013, Schwindt 2013 e a quanto è stato già detto nell'introduzione. Recentemente, a considerazioni analoghe arriva Fulkerson 2016, pp. 26-27.

¹² A questo proposito, vd. Galinsky 2004 e Labate 2005, che sottolineano entrambi la dimensione ecumenica della poesia ovidiana, consapevole delle dimensioni ormai raggiunte dall'impero e tesa a contribuire a questa grandezza territoriale con la propria operazione letteraria.

¹³ Fondamentali, da questo punto di vista, appaiono le considerazioni di Galinsky 1975, pp. 210 ss. e Galinsky 1999, pp. 103-104.

¹⁴ Si tratta del cosiddetto "augusteismo ovidiano" o "augusteismo della pace", come lo definisce Labate 2005, p. 195.

¹⁵ Vd. Rosati 1979, p. 119.

letteraria, nella chiusa delle *Metamorfosi*, risulti limitata, in realtà, da un importante fattore di carattere spaziale (e, conseguentemente, temporale):¹⁶ i confini dell'impero (*Met.* 15, 877, *quaque patet domitis Romana potentia terris*).

Non sembra granché sensato, dunque, parlare di una velata sfida al potere del *princeps*,¹⁷ di un'aggiunta fatta addirittura ai tempi dell'esilio:¹⁸ è vero che il poema si conclude con un doppio finale, uno volto ad elogiare Augusto e l'altro ad esaltare l'opera appena compiuta, ma questo accade appunto perché la salute dell'impero (e del suo reggente) è presupposto imprescindibile per la diffusione della fama del poeta nel tempo e nello spazio. Quando Ovidio scrive che la parte migliore di sé sopravvivrà e verrà condotta alle stelle (*Met.* 15, 875-876, *super alta perennis / astra ferar*), si serve di un'immagine metaforica, che non ci deve far pensare ad una concezione dell'immortalità nei termini di una trascendenza estranea alla mentalità antica. Subito dopo, infatti, egli, dalle stelle, 'torna sulla terra'

¹⁶ In totale contrasto con Segal 1991, pp. 125-126 e in parziale opposizione a Feeney 1998, che, pur ammettendo come l'opera ovidiana abbia un fine transculturale, che ha "a new time and new place, the empire of Rome" (p. 74), ritiene poi che la fama del poeta gli assicuri una "chronological superiority to the Caesars at the end of the poem" (p. 30). La stessa linea di pensiero, anche se più moderata e non in chiave anti-imperiale, già in Galinsky 1975, p. 44 e Barchiesi 1989, p. 90, che sottolineano come la mancanza del dato cronologico accanto a quello spaziale sia un indizio della scarsa fiducia del poeta in merito all'eternità di Roma, come verrebbe confermato anche dalla caducità di tutte le cose, e delle città in particolare, nel discorso di Pitagora in *Met.* 15, 426-431. Si può dire che Ovidio si mantenga di certo prudente a riguardo, e non si sbilanci a fare pronostici sul futuro di Roma: dal momento, però, che la sua fama è legata ai confini dell'impero, se questo verrà meno, sarà minacciata anche la sua stessa immortalità poetica (al contrario di quanto crede Theodorakopoulos 1999). È da presumere, dunque, che Ovidio si augurasse sinceramente che l'impero avesse lunga vita con e dopo Augusto, data l'anziana età dell'imperatore (Barchiesi 1989, pp. 94-96).

¹⁷ Vd. Barchiesi 1994, p. 262, che parla di *super alta / perennis astra ferar* come di una sorta di "immortalità ultracesarea" (perché superiore al catasterismo), e identifica il fulmine di Giove con il potere augusteo.

¹⁸ Vd. Feeney 1991, p. 222 n. 128, Hardie 1995, p. 213 e p. 213, n. 47, dove vengono elencati i sostenitori di questa ipotesi, confutata già da Galinsky 1975, pp. 254-255, e recentemente, da Hardie 2015, p. 623. Riguardo alla plausibilità di una revisione del poema in esilio, rimando alle ottime considerazioni di Knox 2016, che condivido pienamente e che coincidono con quelle da me espresse in Aresi [in corso di stampa]b: Ovidio orienta una rilettura delle *Metamorfosi* tramite le indicazioni offerte nelle opere dell'esilio; questo non significa affatto, però, che egli abbia modificato concretamente quello che aveva già scritto. Perfino il famoso passo di *Trist.* 1, 1, 119-122, in cui il poeta afferma che alle metamorfosi descritte nel suo poema deve essere aggiunta quella che lui stesso ha subito, conferma la tesi di una reinterpretazione 'a distanza' del suo *maius opus*.

con *ore legar populi* (*Met.* 15, 878), mostrando di intendere la propria persistenza come intimamente connessa a quella del suo popolo e della sua Roma.¹⁹

Da tutto ciò si può capir meglio quanto disastroso potesse essere stato l'esilio per un poeta come Ovidio, che descrive con viva nostalgia quello che ha perduto: sincere, di conseguenza, sono le sue lodi all'imperatore e i voli della fantasia con cui egli spesso si trova trasportato nella capitale per partecipare col pensiero alla celebrazione delle sue vittorie.²⁰ Non ci si vuole addentrare in un capitolo della produzione poetica ovidiana che è stato con intenzione escluso dalla presente trattazione.²¹ Un elemento soltanto della poesia dell'esilio vale la pena sottolineare: la scomparsa del mito italico. Su questo aspetto, che pare essere stato dato per scontato, non sembra inutile avanzare qualche considerazione, perché esso appare di notevole rilevanza per mettere a fuoco dall'esterno, e per contrasto, i risultati raggiunti dall'indagine che si è appena conclusa.

A questo proposito, è necessario affrontare una delle critiche principali che, immagino, possano essere mosse al presente lavoro: nel confronto tra mito greco e mito italico che viene portato avanti negli ultimi libri delle *Metamorfosi*, il primo rimane sempre il centro del racconto, mentre il secondo ne offre sempre e 'solo' la cornice. In altri termini, non si tratta altro che della nota tecnica dello slittamento verso il "passato remoto"²² con cui il poeta sembra divertirsi ad eludere – e deludere – le aspettative del lettore: che avvicinamento al territorio italico e all'attualità di Roma è quello che presuppone continui balzi indietro, salti logici e temporali, omissioni dei fatti veramente importanti della storia di Roma? Né la volontà di non porsi in concorrenza con l'*Eneide* basta a spiegare tale scelta.

A tale presumibile obiezione si può rispondere riflettendo adeguatamente sul rapporto esistente tra 'quadro' e 'cornice', per il quale mi soccorre l'esempio, assai

¹⁹ Su questo concetto, che si inserisce nella generale tendenza dei poeti latini d'età augustea alla creazione di "un'estetica dell'immanenza", si rimanda a Schwindt 2005. Egli mostra come anche le aspirazioni all'immortalità che si riconoscono in Hor. *Carm.* 3, 30, 1 (*exegi monumentum aere perennius*), modello esplicitamente ripreso da Ovidio nella chiusa delle *Metamorfosi*, debbano comunque essere ricondotte ad una qualche forma di sopravvivenza su luoghi definiti, terrestri: "Dichter mit Ewigkeitsperspektive vermessen mit Vorliebe Räume [...] und halten sie überschaubar" (p. 17). Interessante anche la tesi espressa da Hardie 2002b, pp. 91-97, per il quale l'immortalità poetica di Ovidio si concretizza in una sorta di monumento funebre costituito dalle *Metamorfosi* stesse.

²⁰ Che qui Ovidio non fosse spinto da alcuna volontà canzonatoria, ma piuttosto da una reale ammirazione e dalla volontà di partecipare 'a distanza' alla vita di Roma, è mostrato da Labate 1987, pp. 98-101 e 104-106.

²¹ Segnalo solo come negli ultimi anni, proprio per evitare il noto scontro tra augustei e anti-augustei, il dibattito sulla poesia dell'esilio sembri concentrarsi più sull'analisi dei passaggi testuali tesi a vedere il rapporto tra imperatore e poeta non in termini di (presente o assente) opposizione, ma di rivalità: così – ma l'elenco potrebbe essere lungo – Barchiesi 1997 e Oliensis 2004.

²² Citando nuovamente Labate 2010a.

distante in termini cronologici ma non in termini ideali, del *Decameron* di Boccaccio. Il grande affresco dell'umanità offerto dal prosatore fiorentino sarebbe ugualmente efficace se eliminassimo l'idillica cornice offerta dai giovani che raccontano le cento novelle? Sicuramente no: essa offre ai racconti narrati, infatti, non soltanto l'occasione concreta di esistere, ma anche il sistema di riferimento ideale a cui riferirsi, da cui il disordine e il caos del mondo rappresentato ritrovano un'armonia ordinatrice e dispensatrice di senso. Lo stesso si può affermare anche per il mondo italico che fa da cornice ai miti greci rappresentati: sembra che i suoi personaggi vengano messi in disparte subito dopo aver conquistato il palcoscenico, ma, in realtà, sono loro i veri protagonisti, quelli che si raccontano il mito greco, quelli che lo fanno rivivere ancora sulla scena, seppure a distanza e come un modello ormai statico; sono loro, infine, che ne ribaltano le sorti già scritte prospettandosi come un contro-esempio positivo. Rispetto al *Decameron*, però, questo riferimento ideale non sottostà all'intero progetto dell'opera, ma interviene solo negli ultimi libri, e si impone gradualmente. È come se il mito greco, che per la maggior parte delle *Metamorfosi* trova un senso in se stesso, alla fine del poema, con la comparsa di Roma nella storia del mondo, possa esistere solo in rapporto alla nuova padrona del Mediterraneo, che dà impulso a miti ormai canonizzati.

Se tutto questo è vero, allora, ci si può chiedere come mai – ed ecco l'aggancio alla poesia dell'esilio – il mito italico scompaia nei *Tristia* e nelle *ex Ponto*, per cedere il posto nuovamente ai personaggi della grecità. Ciò può sembrare tanto più strano se si osserva come l'ultimo Ovidio – soprattutto quello dei *Tristia* – idealizzi sempre di più sia il modello coniugale, che vede in sua moglie la figura della sposa esemplare,²³ sia la fantasticheria elegiaca relativa al proprio funerale e ai lamenti di lei. Incominciando da quest'ultimo aspetto, in particolare, si può osservare come il poeta possa godere del 'privilegio' di osservare la reazione dolente della consorte alla sua 'morte' già nel momento della sua partenza da Roma. È noto, infatti, come, nei *Tristia*, esilio e morte vengano a coincidere:²⁴

Ov. *Trist.* 1, 3, 41-46
 Hac prece adoravi superos ego, pluribus uxor,
 singultu medios impediens sonos.
 Illa etiam ante Lares passis adstrata capillis

²³ Basti menzionare i carmi interamente dedicati alla figura della moglie, come *Trist.* 1, 6, *Trist.* 3, 3, *Trist.* 5, 5 e l'ultima elegia dell'opera, il cui *incipit* si apre con un *exegi monumentum* alla sposa e non più a se stesso come nelle *Metamorfosi*: *quanta tibi dederim nostris monumenta libellis, / o mihi me coniunx carior, ipsa vides* (*Trist.* 5, 14, 1-2). Per la presenza della figura della moglie di Ovidio nella produzione dell'esilio, vd. Fedeli 2003 e Marchetti 2004.

²⁴ Vd. Nagle 1980, pp. 23ss., Videau-Delibes 1991, pp. 356-359, Rosati 1999b, pp. 793-796, Fedeli 2003, pp. 4-5 e 14-15. Recentemente si è soffermato su quest'aspetto Galasso in *Fantasie di morte nella poesia ovidiana dell'esilio*, intervento tenuto in occasione del convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017.

contigit extinctos ore tremente focus,
 multaue in aversos effudit verba Penates
 pro deplorato non valitura viro.

La scena della propria morte, di cui il poeta ha già avuto un'anticipazione con l'allontanamento da Roma, gli si ripropone, poi, come un incubo ricorrente, in cui a consolarlo – ma anche ad addolorarlo –²⁵ pare ci sia solo l'immagine dello strazio della donna amata:

Ov. *Trist.* 3, 3, 47-54
 Ecquid, ubi audieris, tota turbabere mente,
 et feries pavida pectora fida manu?
 Ecquid, in has frustra tendens tua brachia partes,
 clamabis miseri nomen inane viri?
 Parce tamen lacerare genas, nec scinde capillos:
 non tibi nunc primum, lux mea, raptus ero.
 Cum patriam amisi, tunc me periisse putato:
 et prior et gravior mors fuit illa mihi.

Da questo punto di vista, la 'vedova' di Ovidio mostra (o si è sicuri che mostrerà) un comportamento esemplare, disperandosi e piangendo al pari di una Egeria. Egeria, però, non è mai menzionata, né è menzionato Numa. Il silenzio ovidiano non è un dato senza importanza, perché la descrizione della morte che all'esiliato è stata negata in patria ricorda, per molti aspetti, proprio quella del mitico sovrano nelle *Metamorfosi*, come se il poeta stesse portando avanti un implicito ed amaro paragone:

Ov. *Trist.* 3, 3, 37-46
 Iam procul ignotis igitur moriemur in oris,
 et fient ipso tristia fata loco;
 nec mea consueto languescent corpora lecto,
 depositum nec me qui fleat, ullus erit;
 nec dominae lacrimis in nostra cadentibus ora
 accedent animae tempora parva meae;
 nec mandata dabo, nec cum clamore supremo
 labentes oculos condet amica manus;

²⁵ Questo binomio ci fa ben capire come Ovidio riesca a incorporare i temi della poesia elegiaca precedente in quella attuale: compiaciute descrizioni della propria scomparsa e della disperazione che provocherà nell'amata (vd. Nagle 1980, pp. 23-24 e Fedeli 2003, pp. 9ss.) si fondono al proprio stesso dolore per la sofferenza di chi si ama. Proprio per evitare questo dolore, dunque, ad una coppia unita dal vincolo del matrimonio si dovrebbe augurare di morire insieme (Fedeli 2003, p. 14), così che a tutti e due sia risparmiata la perdita dell'altro (ad es., questo è l'augurio che il poeta fa a Livia e Augusto in *Trist.* 2, 1, 161-164). Che Ovidio, invece, immagini la propria morte prima di quella della consorte è un chiaro 'retaggio elegiaco'.

sed sine funeribus caput hoc, sine honore sepulcri
indeploratum barbara terra teget!

In sintesi, dunque, se l'ideale femminile sviluppato con Egeria pare trovare nella consorte di Ovidio una perfetta concretizzazione, vengono meno, però, tutte le condizioni che, nel caso della scomparsa di Numa, rendevano il dolore della vedova la manifestazione della sua sorte felice: la sposa del poeta, infatti, accoglierà da sola e con ritardo la tremenda notizia, e le mancherà un corpo su cui piangere.

Per quanto riguarda, invece, la celebrazione dell'unione matrimoniale e del comportamento virtuoso della sua donna, Ovidio si serve spesso dell'*exemplum* fornito da alcune coppie del mito, ma nessuna di queste proviene dal mondo italico. Nella solitudine di Tomi, più volte il poeta affianca la consorte a Penelope²⁶ (o la invita a seguirne il modello)²⁷ e si paragona ad Ulisse. Accanto a questo esempio di unione incrollabile, l'autore ne cita anche altri – da Ettore e Andromaca a Laodamia e Protesilao –,²⁸ ma sembra essersi dimenticato del Lazio.

Se si volesse negare l'evidenza, si potrebbe sostenere che questo accade perché il mondo del neonato mito laziale non offriva esempi con i quali il poeta potesse paragonarsi: Egeria e Numa stanno insieme fino alla fine senza sopportare prove difficili o traumatiche separazioni, e così anche Romolo ed Ersilia, o Enea e Lavinia. Allontanato dalla consorte dopo anni di felice convivenza, invece, l'autore non può che sentirsi ispirato da Ulisse, e richiamare alla moglie casi di incrollabile devozione che, però, viene sempre messa alla prova, turbata dal corso tragico degli eventi.

In verità, però, anche se questa osservazione non può essere negata, si potrebbe controbattere che il mondo italico avrebbe potuto essere citato almeno per contrasto, esattamente come era stato fatto con quello greco nella parte conclusiva delle *Metamorfosi*. Sembra più sensato supporre, di conseguenza, che Ovidio abbandoni la mitologia italica perché erano venute meno le condizioni che l'avevano fatta nascere e prosperare nelle *Metamorfosi* e negli incompiuti *Fasti*.

²⁶ Paradigmatico è l'esempio di *Trist.* 1, 6, 21-22, in cui Ovidio ipotizza che la fama di sua moglie avrebbe potuto superare quella di Penelope: *tu si Maeonium vatem sortita fuisses, / Penelopes esset fama secunda tuae.*

²⁷ *Trist.* 5, 14, 35-36: *aspicis ut longo teneat laudabilis aevo / nomen inextinctum Penelopea fides?* Questo incalzante invito si fa sempre più pressante allorché, col passare degli anni, Ovidio si accorge che le aspettative che aveva riposto nella moglie erano andate deluse, e che egli era stato un po' troppo precipitoso a lodarne la virtù prima di vederla in atto (vd. *Pont.* 3, 1, 31-50 e 3, 7, 11-12, *nec gravis uxori dicar, quae scilicet in me / quam proba tam timida est experiensque parum*). Per un approfondimento di questo aspetto, vd. Fedeli 2003, pp. 27-33 e Marchetti 2004, pp. 15-25.

²⁸ *Trist.* 1, 6, 19-20 (*nec probitate tua prior est aut Hectoris uxor, aut comes extincto Laodamia viro*), *Trist.* 5, 14, 37-40 (*cernis ut Admeti cantetur et Hectoris uxor / ausaque in accensos Iphias ire rogos? / Ut vivat fama coniunx Phylaceia, cuius / Iliacam celeri vir pede pressit humum?*).

Una vera e propria mitologia italica, del resto, non era mai esistita: era stata la fertile immaginazione ovidiana a popolare il Lazio di ninfe e Satiri, di dèi ed eroi innamorati. Questo proliferare di storie, lo si è visto, coincideva con la realizzazione di un progetto culturale preciso: presentare il territorio italico quale nuova Grecia, dove fioriscono nuovi poeti e nuovi miti. Ma che cosa può rimanere di questo ambizioso progetto dopo l'esilio di Tomi? Poco o nulla. Relegato in una terra barbara ed inospitale, è verosimile supporre che Ovidio avesse bisogno di modelli forti, di chiari punti di riferimento: è per questo che egli torna al mito greco, di derivazione epico-tragica,²⁹ al mito 'vero', perenne, la cui nascita si perde nella notte dei tempi e non è frutto della creazione recente di una mente isolata.

Dopo aver rappresentato, nelle *Metamorfosi*, il lento avvicinamento della narrazione verso l'Italia, Ovidio si trova sbalzato – lui, poeta del centro – al margine. L'esiliato sperimenta su se stesso il viaggio attraverso cui aveva condotto i suoi lettori, solo che con una direzione inversa: dall'Occidente all'Oriente, e alla periferia dell'Oriente, agli estremi confini di quell'impero di cui aveva vantato la grandezza, e alla cui grandezza aveva subordinato la sua fama. Ad un movimento centripeto, così, si sostituisce uno centrifugo, e all'abbandono dal genere elegiaco, che era stata la necessaria conseguenza di una rivendicazione orgogliosa di autonomia, subentra un drammatico e forzato rientro. Questa volta, però, non si tratta più dell'elegia romana d'amore, ma di quella greca arcaica, intimamente connessa all'originario *ἔ ἐ λέγειν*:³⁰ anche da questo punto di vista, dunque, si constata un ritorno alle radici, a delle radici che il più romano degli autori (e il più orgoglioso di esserlo) sa poter essere solo greche.

Si può ben capire, allora, perché il mito italico non trovi più spazio nella produzione poetica dell'autore, e perché sia inevitabile, quasi 'fisiologico',³¹ che esso decada. Se Egeria aveva risposto con le lacrime e il silenzio al discorso di Ippolito, anacronistico e sterile riferimento ad un mondo che il cantore della grande Roma sentiva lontano da sé e dalle ambizioni della sua poesia, sono queste ambizioni, ora, che si mostrano – nel vero senso del termine – 'fuori luogo'. Mai come nel caso dell'esperienza biografica di Ovidio si può dire sia confermato il precetto che abbiamo visto agire più volte nel corso della trattazione: la condizione di ogni personaggio trova una precisa corrispondenza nel tipo di ambientazione in cui si svolge la sua storia.

Potrebbe sembrare controproducente l'aver mostrato quanto, a conti fatti, sia proprio il mito italico, di cui si è cercato di mostrare la vitalità e la forza innovativa,

²⁹ Per questo aspetto, vd. Galasso 1987.

³⁰ Ovviamente, questo non significa che non ritornino allusioni a scene e motivi della poesia amorosa precedente, che hanno fatto parlare di una riconversione letteraria, di un processo di continuità più che di rottura: per il complesso rapporto tra 'elegia triste' ed 'elegia lieta' si rimanda a Nagle 1980, pp. 19-70, Labate 1987, Galasso 1987, Fedeli 2003, pp. 5ss.

³¹ Citando G. Rosati in un colloquio avuto su quest'argomento.

ad uscire perdente dal confronto con quello greco, come se l'intera mitologia laziale, appena uscita dal laboratorio della creazione letteraria, fosse destinata a condividere la sorte che Ovidio aveva previsto per la sola Canente, vinta dalla forza della fama omerica di Circe. Ma che il progetto di una mitologia italica sia stato vanificato e interrotto dal sopraggiungere dell'esilio non ne diminuisce affatto il valore sperimentale all'interno del sistema delle *Metamorfosi*, dove esso appare compiuto e coerente. La sconfitta a cui era destinato il mito italico mostra ancor meglio, semmai, la natura genuinamente 'augustea' dell'opera ovidiana, che la presente trattazione spera di aver contribuito a riconsiderare.

Bibliografia

1. Edizioni critiche e commenti delle *Metamorfosi*

- Anderson 1985: W. S. Anderson (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Lipsiae.
- Barchiesi 2005: A. Barchiesi (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, I, libri I-II, Milano.
- Barchiesi/Rosati 2007: A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, II, libri III-IV, Milano.
- Bömer 1986: F. Bömer (hg. von), P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, VII, Buch XIV-XV, Heidelberg.
- Galasso 2000: F. Galasso (a cura di), Ovidio, *Opere*, II, *Le Metamorfosi*, Torino.
- Hardie 2015: Ph. Hardie (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, VI, libri XIII-XV, Milano.
- Haupt-Ehwald 1966: R. Ehwald (hg. von, korrigiert und bibliographisch ergänzt von M. von Albrecht), Ovidius Naso, *Metamorphosen*, II, Bücher VIII-XV, Zürich/Dublin.
- Kenney 2011: E. J. Kenney (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, IV, libri VII-IX, Milano.
- Myers 2009: K. S. Myers (ed. by), Ovid, *Metamorphoses*, Book XIV, Cambridge.
- Reed 2013: J. Reed (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, V, libri X-XII, Milano.
- Rosati 2009: G. Rosati (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, III, libri V-VI, Milano.
- Tarrant 2004: R. J. Tarrant (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxonii.

2. Sussidi bibliografici

- Der neue Pauly*: H. Cancik, M. Landfester (hg. von), *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart/Weimar, 1996-
- Enciclopedia dell'arte antica*: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma 1958-1966.
- Enciclopedia virgiliana*: F. Della Corte (a cura di), *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1984-1991.
- LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, München/Zürich 1981-2009.
- OLD*: P. G. W. Glare (ed. by), *Oxford Latin Dictionary*, repr. with corrections Oxford 1996.
- Pichon: R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Paris 1902.
- RE*: A. Pauly/G. Wissowa/W. Kroll (hg. von), *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893-1978.

Roscher: W. H. Roscher (hg. von), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884-1937.
 TLL: *Thesaurus linguae latinae*, Lipsiae 1905-

3. Studi e commenti

Ahl 1982: F. Ahl, *Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan*, in: *American Journal of Philology* 103, pp. 373-411.

Ahl 1985: F. Ahl, *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca/London.

Albrecht 2014: M. von Albrecht, *Ovids Metamorphosen: Texte, Themen, Illustrationen*, Heidelberg.

Álvarez Morán/Iglesias Montiel 2009: M. C. Álvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel, *La odiseica "Eneida" de las Metamorfosis*, in: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 29, pp. 5-23.

Ampolo 1994: C. Ampolo, *La ricezione dei miti greci nel Lazio: l'esempio di Elpenore ed Ulisse al Circeo*, in: *La parola del passato* 49, pp. 268-279.

Andrae 2003: J. Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos: Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier.

Aresi 2013: L. Aresi, *Vicende e intrecci del mito in terra d'Italia: Scilla, Glauco e Circe nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: *Prometheus* 39, pp. 137-164.

Aresi 2016: L. Aresi, *Vertumno e Giano tra Ovidio e Properzio: una restaurazione moderna di due culti antichi e complementari*, in: I. Baglioni (a cura di), *Saeculum Aureum. Tradizione e innovazione nella religione romana di epoca augustea*, II, *La vita religiosa a Roma all'epoca di Augusto*, Roma, pp. 241-253.

Aresi [in corso di stampa]: L. Aresi, *Hippolytus and Egeria in the Woods of Aricia (Virgil, Aen. 7. 761-82 and Ovid, Met. 15. 479-551): Where Greek Myth and Italic Myth Come Together*, in: A. Chahoud/M. Gale (ed. by), *The Augustan Space*.

Aresi [in corso di stampa]: L. Aresi, *Per una riconsiderazione di Ov. Met. 3, 141-142: uno, nessuno e centomila Atteone*, in: *Aevum antiquum*.

Avezzù 2003: G. Avezzù, *Il mito sulla scena: la tragedia ad Atene*, Venezia 2003.

Baier 1999: Th. Baier, *Die Wandlung des epischen Erzählers. Apologe bei Homer, Vergil und Ovid*, in: *Hermes* 127, pp. 437-454.

Baldo 1986: G. Baldo, *Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 16, pp. 109-131.

Baldo 1995: G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*, Padova.

Barchiesi 1979: A. Barchiesi, *Palinuro e Caieta. Due 'epigrammi' virgiliani*, in: *Maia* 31, pp. 3-11.

Barchiesi 1986: A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 16, pp. 77-107.

Barchiesi 1987: A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19, pp. 63-90.

- Barchiesi 1989: A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 23, pp. 55-97.
- Barchiesi 1991: A. Barchiesi, *Discordant Muse*, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 37, pp. 1-21.
- Barchiesi 1993: A. Barchiesi, *Future Reflexive: Two Models of Allusion and Ovid's Heroides*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 95, pp. 333-365.
- Barchiesi 1994: A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma/Bari.
- Barchiesi 1997: A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori*, in: G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi (Sulmona, 20-22 novembre 1994)*, Sulmona, pp. 121-141.
- Barchiesi 2001: A. Barchiesi, *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London.
- Barchiesi 2002: A. Barchiesi, *Narrative Technique and Narratology in the Metamorphoses*, in: Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 180-199.
- Barkan 1986: L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven.
- Barrett 1964: W. S. Barrett (ed. by), Euripides, *Hippolytos*, Oxford.
- Benedum 1990: C. Benedum, *Asklepios. Der homerische Arzt und der Gott von Epidauros*, in: *Rheinisches Museum* 133, pp. 210-226.
- Bettini 1992: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino.
- Bettini 1997: M. Bettini, *Ghosts of Exile: Doubles and Nostalgia in Vergil's "Parva Troia" ("Aeneid" 3.294ff.)*, in: *Classical Antiquity* 16, pp. 8-33.
- Bettini 2006: M. Bettini, *Forging Identities: Trojans, Latins, Romans and Julians in the Aeneid*, in: E. Baltrusch, K. Brodersen, P. Funke, U. Walter (hg. von), *Herrschaft ohne Integration? Rom und Italien in republikanischer Zeit*, Frankfurt am Main, pp. 269-292.
- Bettini 2010: M. Bettini, *Vertumnus: A God with No Identity*, in: *I Quaderni del Ramo d'Oro online* 3, pp. 320-334.
- Bettini 2012: M. Bettini, *Vertumnus ou les aphormai de l'anthropologue classique: approches comparatives et religion romaine*, in: C. Calame, B. Lincoln (éd. par), *Comparer en histoire des religions antiques. Controverses et propositions*, Liège, pp. 13-33.
- Bettini 2015: M. Bettini, *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Torino.
- Bettini/Franco 2010: M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- Boas 1938: H. Boas, *Aeneas' Arrival in Latium. Observations on Legends, History, Religion, Topography and Related Subjects in Vergil Aeneid, VII, 1-36*, Amsterdam.
- Boldrer 1999: F. Boldrer (a cura di), *L'elegia di Vertumno (Properzio 4.2)*, Amsterdam.
- Bömer 1958: F. Bömer (hg. von), P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, Heidelberg.
- Bonjour 1975: M. Bonjour, *Terre natale. Etudes sur une composante affective du patriotisme romain*, Paris.

- Borghini 1979: A. Borghini, *Riflessioni antropologiche sopra un mito di proibizione: la ragazza alla finestra* (Ov. Met. 14, 795-861 e Antonino Liberale Met. 39), in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 2, pp. 137-161.
- Branca 1998: E. Branca (a cura di), G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII, 2, Milano.
- Brelich 1976: A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma.
- Brenk 1999: F. E. Brenk, *Clothed in Purple Light: Studies in Vergil and in Latin Literature; Including Aspects of Philosophy, Religion, Magic, Judaism, and the New Testament Background*, Stuttgart.
- Brooks 1985: P. Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York.
- Brugnoli/Stok 1992: G. Brugnoli, F. Stok, *Ovidius παραδήσας*, Pisa.
- Brunelle 2002: C. Brunelle, *Pleasure, Failure, and Danger: Reading Circe in the Remedia Amoris*, in: *Helios* 29, pp. 55-68.
- Cairns 1996: F. Cairns, *Ancient 'Etymology' and Tibullus: On the Classification of 'Etymologies' and on 'Etymological Markers'*, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 42, pp. 24-59.
- Capponi 1856: G. Capponi, *Il promontorio Circeo illustrato con la storia*, Velletri.
- Casali 1995: S. Casali, *Altre voci nell'Eneide di Ovidio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 35, pp. 59-79.
- Casali 1996: S. Casali, *Strategies of Tension (Ovid, Heroides 4)*, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 41, pp. 1-15.
- Casali 2004: S. Casali, *Terre mobili. La topografia di Azio in Virgilio (Aen. 3, 274-389), in Ovidio (Met. 13, 713-715) e in Servio*, in: C. Santini, F. Stok (a cura di), *Hinc Italiae gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel commento di Servio all'Eneide*, Pisa.
- Casali 2007: S. Casali, *Correcting Aeneas' Voyage: Ovid's Commentary on "Aeneid" 3*, in: *Transactions of the American Philological Association* 137, pp. 181-210.
- Casali 2008: S. Casali, *Ecce ἀμφιβολικῶς dixit: allusioni 'irrazionali' alle varianti scartate della storia di Didone e Anna secondo Servio*, in: S. Casali, F. Stok (a cura di), *Servio: stratificazioni esegetiche e modelli culturali*, Bruxelles, pp. 25-37.
- Casanova 2007: A. Casanova, *I frammenti della Fedra di Sofocle*, in: R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, pp. 5-22.
- Casanova-Robin 2011: H. Casanova-Robin, *La représentation du paysage dans le livre XIV des Métamorphoses d'Ovide: éléments d'analyse poétique*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Citroni 2013: M. Citroni, *Horace's Epistle 2.1, Cicero, Varro, and the Ancient Debate about the Origins and the Development of Latin Poetry*, in: J. Farrell, D. P. Nelis (ed. by), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford, pp. 180-204.
- Clausen 1994: W. Clausen, *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford.
- Coarelli 1982: F. Coarelli, *Lazio*, Roma/Bari.

- Coarelli 2004: F. Coarelli, *Miti di fondazione delle città italiche in Servio*, in: C. Santini, F. Stok (a cura di), *Hinc Itala gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel commento di Servio all'Eneide*, Pisa.
- Cole 2008: T. Cole, *Ovidius Mythistoricus: Legendary Time in the Metamorphoses*, Frankfurt am Main.
- Conington 1963: J. Conington (ed. by), *The Works of Virgil*, III, Hildesheim.
- Conte 1984: G. B. Conte, *Il genere e i suoi confini*, Milano.
- Conte 1985: G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Pisa.
- Conte 1986: G. B. Conte, *L'amore senza elegia*, introduzione a C. Lazzarini (a cura di), Ovidio, *Rimedi all'amore*, Venezia.
- Conte 2014: G. B. Conte, *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa.
- Conte/Barchiesi 1989: G. B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I (*La produzione del testo*), Roma/Salerno, pp. 81-114.
- Copley 1940: F. O. Copley, *The Suicide-Paracausithyron. A Study of Ps.Theocritus, Idyll XXIII*, in: *Transactions of the American Philological Association* 71, pp. 52-61.
- Copley 1956: F. O. Copley, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Ann Arbor.
- Courtney 1993: E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford.
- Coutelle 2015: E. Coutelle (éd. par), *Properce, Élégies, livre IV*, Bruxelles.
- Crane 1988: G. Crane, *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*, Frankfurt am Main.
- Cristofani 1986: M. Cristofani, *Il cosiddetto specchio di Tarchon: un recupero e una nuova lettura*, in: *Prospettiva* 41, pp. 4-20.
- Davis 1983: G. Davis, *The Death of Procris: 'Amor' and the Hunt in Ovid's Metamorphoses*, Rome.
- Debiasi 2008: A. Debiasi, *Esiodo e l'Occidente*, Roma.
- Dee 1974: J. Dee, *Propertius 4.2: Callimachus Romanus at Work*, in: *American Journal of Philology* 95, pp. 43-55.
- Degl'Innocenti Pierini 2007: R. Degl'Innocenti Pierini, *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, in: R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, pp. 85-111.
- Delvigo 2012: M. L. Delvigo, *Secundum fabulam, secundum veritatem: Servio e il mito*, in *Prometheus* 38, pp. 179-193.
- Delvigo [in corso di stampa]: M. L. Delvigo, *Esegesi virgiliana antica e interpretazione dell'Eneide: i Penati di Troia*, in: *Dictynna*.
- Deremetz 1986: A. Deremetz, *L'Élégie de Vertumne: l'œuvre trompeuse*, in: *Revue des études latines* 64, pp. 116-149.
- Deremetz 2013: A. Deremetz, *Numa in Augustan Poetry*, in: J. Farrell, D. P. Nelis (ed. by), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford, pp. 228-243.
- Devoto 1940: G. Devoto, *Nomi di divinità etrusche*, in: *Studi Etruschi* 14, pp. 275-280.
- Döpp 1991: S. Döpp, *Vergilrezeption in der ovidischen 'Aeneis'*, in: *Rheinisches Museum* 134, pp. 327-346.

- Due 1974: O. S. Due, *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen.
- Dumézil 1977: G. Dumézil, *La religione romana arcaica, con una appendice sulla religione degli etruschi*, Milano. Traduzione italiana di *La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des Etrusques*, Paris 1974.
- Eco 1979: U. Eco, Lector in fabula. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano.
- Ellsworth 1986: J. D. Ellsworth, *Ovid's Aeneid Reconsidered*, in: *Vergilius* 32, pp. 27-32.
- Ellsworth 1988: J. D. Ellsworth, *Ovid's Odyssey: Met. 13, 623-14, 608*, in *Mnemosyne* 41, pp. 333-340.
- Esposito 1994: P. Esposito, *La narrazione inverosimile: aspetti dell'epica ovidiana*, Napoli.
- Fabre-Serris 1986: J. Fabre-Serris, *La narration illustrée: étude de quelques digressions dans l'Énéide ovidienne*, in: *Revue des études latines* 64, pp. 172-184.
- Fabre-Serris 1995: J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.
- Fabre-Serris 2011: J. Fabre-Serris, *Séduction et échecs au livre 14 des Métamorphoses ou de quoi l'histoire d'Iphis et d'Anaxarète est-il un exemplum?*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Fantazzi 1976: C. Fantazzi, *The Revindication of Roman Myth in the Pomona Vertumnus Tale*, in: N. Barbu et al. (ed. by), *Acta Conventus Omnium Gentium Ovidianis Studiis Fovendis*, Bucharest, pp. 283-293.
- Fantham 1993: E. Fantham, *Sunt quibus in pluris ius est transire figuras. Ovid's Self-Transformers in the Metamorphoses*, in: *Classical World* 87, pp. 21-36.
- Fantham 2009: E. Fantham, *Latin Poets and Italian Gods*, Toronto.
- Farrel 1992: J. Farrel, *Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus"* (Metamorphoses 13.719-897), in: *American Journal of Philology* 113, pp. 235-268.
- Fauth 1966: W. Fauth, *Aphrodite Paraklyptusa. Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prospiciens*, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Mainz* 6, pp. 331-339.
- Fedeli/Dimundo/Ciccarelli 2015: P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli (a cura di), Properzio, *Elegie*, libro IV, Nordhausen.
- Fedeli 2003: P. Fedeli, *L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista*, in: R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia: tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano, pp. 3-35.
- Fedeli 2005: P. Fedeli (a cura di), Properzio, *Elegie*, libro II, Cambridge.
- Feeney 1991: D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford.
- Feeney 1998: D. C. Feeney, *Literature and Religion at Rome*, Cambridge.
- Feeney 1999: D. Feeney, *Mea tempora: Patterning of Time in the Metamorphoses*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (ed. by), *Ovidian Transformations*, Cambridge, pp. 13-30.

- Ferrari 2001: F. Ferrari, *Saffo: nevrosi e poesia*, in: *Studi Italiani di Filologia Classica* 19, pp. 3-31.
- Fontenrose 1980: J. Fontenrose, *Ovid's Procris*, in: *The Classical Journal* 75, pp. 289-294.
- Forbes Irving 1990: P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphoses in Greek Myths*, Oxford.
- Fordyce 1977: C. J. Fordyce (ed. by), *P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII*, Oxford.
- Foucault 1963: M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano. Traduzione italiana di *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961.
- Fowler 1993: R. L. Fowler, *The Myth of Kephalos as an Aition of Rain-Magic (Pherekydes FGrHist 3 F 34)*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, pp. 29-42.
- Fowler 1997: D. Fowler, *On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39, pp. 13-34.
- Fränkel 1945: H. Fränkel, *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley/Los Angeles.
- Franco 2008: C. Franco, *Circe e le belve spettacolari. Nota a Virgilio, Eneide VII 8-24*, in: *Annali online dell'Università di Ferrara – Lettere* 2, pp. 54-73.
- Frazer 1929: J. G. Frazer (ed. by), *Publii Ovidii Nasonis Fastorum libri sex*, III, Books III and IV, London.
- Frazer 1906-1915 I, 1: J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Part I: The Magic Art and the Evolution of Kings*, I, London.
- Frazer 1906-1915 I, 2: J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Part I: The Magic Art and the Evolution of Kings*, II, London.
- Frécaut 1972: J. M. Frécaut, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble.
- Frécaut 1985: J. M. Frécaut, *Un thème particulier dans les Métamorphoses d'Ovide: le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (Mens antiqua manet: II, 485)*, in: J. M. Frécaut, D. Porte (éd. par), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles, pp. 115-143.
- Friedrich 1933: W. H. Friedrich, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna/Leipzig.
- Frings 2005: I. Frings, *Das Spiel mit eigenen Texten: Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid*, München.
- Fulkerson 2004: L. Fulkerson, *Omnia vincit Amor: Why the Remedia fail*, in: *The Classical Quarterly* 54, pp. 211-223.
- Fulkerson 2005: L. Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.
- Fulkerson 2016: L. Fulkerson, *Ovid: A Poet on the Margins*, London/New York.
- Galasso 1987: L. Galasso, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 18, pp. 83-99.
- Galinsky 1969: G. K. Galinsky, *Aeneas' Invocation of Sol (Aeneid, XII, 176)*, in: *American Journal of Philology* 90, pp. 453-458.

- Galinsky 1975: G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford.
- Galinsky 1976: G. K. Galinsky, *L'Eneide di Ovidio (Met. 13, 623-14, 608) e il carattere delle Metamorfosi*, in *Maia* 28, pp. 3-18.
- Galinsky 1981: G. K. Galinsky, *Augustus' Legislation on Morals and Marriage*, in: *Philologus* 125, pp. 126-144.
- Galinsky 1989: G. K. Galinsky, *Was Ovid a Silver Latin Poet?*, in: *Illinois Classical Studies* 14, pp. 69-88.
- Galinsky 1996: G. K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton.
- Galinsky 1999: G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses and Augustan Cultural Thematics*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (ed. by), *Ovidian Transformations*, Cambridge, pp. 103-111.
- Galinsky 2004: G. K. Galinsky, *Vergil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses as World Literature*, in: G. K. Galinsky (ed. by), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, pp. 340-358.
- Gamberale 2007: L. Gamberale, *Noterelle su Fedra in Seneca (e in Ovidio). A proposito della preghiera a Diana, Phaedr. 406ss.*, in: R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, pp. 57-84.
- Gassner 1972: J. Gassner, *Kataloge in römischen Epos: Vergil, Ovid, Lucan*, Ausberg.
- Gauly 2009: B. M. Gauly, *Verba imperfecta: Reden, Erzählen und Verstummen in Ovids Metamorphosen*, in: *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 55, pp. 62-79.
- Gelli 2004: E. Gelli, *Sofocle e il mito: alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della Fedra*, in: *Prometheus* 30, pp. 193-208.
- Gelli 2007: E. Gelli, *Ippolito ed Asclepio. Una nuova ipotesi per la datazione della Fedra di Sofocle*, in: R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, pp. 23-37.
- Gentilcore 1995: R. Gentilcore, *The Landscape of Desire: The Tale of Pomona and Vertumnus in Ovid's Metamorphoses*, in: *Phoenix* 49, pp. 110-120.
- Ghiron-Bistagne 1981: P. Ghiron-Bistagne, *Il "motivo di Fedra" nell'iconografia e la Fedra di Seneca*, in: *Dioniso* 52, pp. 261-306.
- Gibson 2003: R. K. Gibson (ed. by), *Ovid, Ars Amatoria*, Book 3, Cambridge.
- Gildenhard/Zissos 1999: I. Gildenhard, A. Zissos, *Somatic Economies: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (ed. by), *Ovidian Transformations*, Cambridge, pp. 162-181.
- Giomini 1955: R. Giomini, *Saggio sulla Phaedra di Seneca*, Roma.
- Gioseffi 2011: M. Gioseffi, *Guerre di genere e tecnica degli interstizi: Ovidio, Petronio, Propertio e altri*, in: *Cento Pagine* 5, pp. 24-42.
- Giuman 1999: M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Milano.
- Glenn 1986: E. M. Glenn, *The Metamorphoses: Ovid's Roman Games*, Lanham/New York/London.

- Glyptotek 1997: N. C. Glyptotek, *In the Sacred Grove of Diana. Finds from a Sanctuary at Nemi*, Copenhagen.
- Graf 2002: F. Graf, *Myth in Ovid*, in Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 108-121.
- Green 1979: P. Green, *The Innocence of Procris: Ovid A.A. 3.687-746*, in: *The Classical Journal* 75, pp. 15-24.
- Green 2007: C. M. C. Green, *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge/New York.
- Grimal 1965: P. Grimal (éd. par), *L. Annaei Senecae Phaedra*, Paris.
- Grimal 1990: P. Grimal, *I giardini di Roma antica*, Milano. Traduzione italiana di *Les jardins Romains*, Paris 1969.
- Guittard 2011: C. Guittard, *Carmen, Carmenta, Canens: Canens est-elle une invention ovidienne?*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Györi 2013: V. Györi, *Augustus and Numa: The Asses of 23 BC*, in: M. Labate, G. Rosati (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, pp. 89-108.
- Habinek 2002: T. Habinek, *Ovid and Empire*, in: Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 46-61.
- Hardie A. 2010: A. Hardie, *Canens (Ovid Metamorphoses 14.320-434)*, in: *Studi italiani di filologia classica* 103, pp. 11-67.
- Hardie 1986: Ph. Hardie, *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford.
- Hardie 1991: Ph. Hardie, *The Janus Episode in Ovid's Fasti*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 26, pp. 47-64.
- Hardie 1992: Ph. Hardie, *Augustan Poets and the Mutability of Rome*, in: A. Powell (ed. by), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London, pp. 59-82.
- Hardie 1993: Ph. Hardie, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- Hardie 1995: Ph. Hardie, *The Speech of Pythagoras in Ovid's Metamorphoses 15: Empedoclean Epos*, in: *Classical Quarterly* 89, pp. 204-215.
- Hardie 1999: Ph. Hardie, *Ovid into Laura: Absent Presences in the Metamorphoses and Petrarch's Rime Sparse*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (ed. by), *Ovidian Transformations*, Cambridge, pp. 254-270.
- Hardie 2002a: Ph. Hardie, *Ovid and Early Imperial Literature*, in: Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 34-45.
- Hardie 2002b: Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- Hardie 2002c: Ph. Hardie, *The Historian in Ovid. The Roman History of Metamorphoses 14-15*, in: D. S. Devene (ed. by), *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden/Köln, pp. 191-209.
- Hardie 2011: Ph. Hardie, *Coherence and Context: Metamorphoses 14 and its Place within Ovid's Perpetuum Carmen*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Hardie 2012: Ph. Hardie, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge.
- Harries 1989: B. Harries, *Causation and the Authority of the Poet in Ovid's Fasti*, in: *Classical Quarterly* 38, pp. 164-185.

- Harrison 2002: S. Harrison, *Ovid and Genre; Evolutions of an Elegist*, in Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 79-94.
- Hatzantonis 1971: E. S. Hatzantonis, *Le amare fortune di Circe nella letteratura latina*, in: *Latomus* 30, pp. 13-22.
- Helbig 1868: W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig.
- Herter 1971: H. Herter, *Phaidra in griechischer und römischer Gestalt*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 114, pp. 44-77.
- Hinds 1987a: S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge.
- Hinds 1987b: S. Hinds, *Generalizing about Ovid*, in: *Ramus* 16, pp. 4-31.
- Hinds 1992: S. Hinds, *Arma in Ovid's Fasti 2. Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology*, in: *Arethusa* 25, pp. 113-153.
- Hinds 1998: S. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Holzberg 1990: N. Holzberg, *Die römische Liebeselegie*, München.
- Horsfall 2000: N. Horsfall (ed. by), *Virgil, Aeneid 7*, Leiden/Boston/Köln.
- Hübner 2010-2011: W. Hübner, *Imitazione e emulazione: l'epicedio di Ovidio per Tibullo (am. III 9)*, in: *Incontri di filologia classica* 10, pp. 171-197.
- Hunt 2010: A. Hunt, *Elegiac Grafting in Pomona's Orchard: Ovid, Metamorphoses 14, 623-771*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 65, pp. 43-58.
- Hutchinson 2006: G. O. Hutchinson (ed. by), *Propertius, Elegies, Book IV*, Cambridge.
- Huxley 1969: G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London.
- Johnson 1997: W. R. Johnson, *Vertumnus in Love*, in: *Classical Philology* 92, pp. 367-375.
- Jones 2001: P. J. Jones, *Aversion Reversed. Ovid's Pomona and Her Roman Models*, in: *The Classical World* 94, pp. 361-376.
- Jolivet 2006: J. C. Jolivet, *Nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat. Picus, ses statues et ses temples, dans l'Enéide et les Métamorphoses*, in: J. Champeaux, M. Chassignet (éd. par), *Aere perennius. Hommage à Hubert Zehnacker*, Paris, pp. 489-502.
- Kalkmann 1882: A. Kalkmann, *De Hippolytis Euripideis*, Bonn.
- Kassel 1958: R. Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*, München.
- Keith 1992: A. M. Keith, *The Play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses Book 2*, Ann Arbor.
- Kennedy 1992: D. Kennedy, *'Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections on Terms of Reference*, in: A. Powell (ed. by), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London, pp. 26-58.
- Kenney 1988: E. J. Kenney, *Review of Bömer's Commentary on Met. 13-15*, in: *The Classical Review* 38, pp. 247-249.

- Kirchhoff 2012: K. K. R. Kirchhoff, *Innocuus errat. The Golden Age Speech of Hippolytus in Seneca's Phaedra 484-564*, web, <https://www.duo.uio.no/handle/10852/25142>
- Knox 1986: P. E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge.
- Knox 2016: P. E. Knox, *Metamorphoses in a Cold Climate*, in: L. Fulkerson, T. Stover (ed. by), *Repeat Performances: Ovidian Repetition and the Metamorphoses*, Madison, pp. 176-195.
- Krappe 1941: A. H. Krappe, *Picus who is also Zeus*, in: *Mnemosyne* 9, pp. 241-257.
- Krupp 2009: J. Krupp, *Distanz und Bedeutung: Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Heidelberg.
- Labate 1975: M. Labate, *Amore coniugale e amore "elegiaco" nell'episodio di Cefalo e Procri (Met. 7, 661-865)*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5, pp. 103-128.
- Labate 1984: M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa.
- Labate 1987: M. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19, pp. 91-129.
- Labate 1990: M. Labate, *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*, in: A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma*, II, 1, Torino, pp. 923-965.
- Labate 1991a: M. Labate, *La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana*, in: I. Gallo, L. Nicastrì (a cura di), *Cultura, poesia e ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli, pp. 41-59.
- Labate 1991b: M. Labate, *Città morte, città future: un tema della poesia augustea*, in *Maia* 43, pp. 167-184.
- Labate 1993: M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 30, pp. 49-62.
- Labate 2003: M. Labate, *Tra Grecia e Roma. L'identità culturale augustea nei Fasti di Ovidio*, in: R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano, pp. 71-118.
- Labate 2005: M. Labate, *Tempo delle origini e tempo della storia in Ovidio*, in: J. P. Schwindt (hg. von), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, pp. 177-201.
- Labate 2010a: M. Labate, *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa/Roma.
- Labate 2010b: M. Labate, *L'esemplarità del passato: strategie di destabilizzazione nei Fasti di Ovidio*, in: G. La Bua (a cura di), *Vates operose dierum. Studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa.
- Labate 2012a: M. Labate, *Polifemo in Ovidio: il difficile cammino della civiltà*, in: M. C. Alvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel (ed. por), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid, pp. 229-245.
- Labate 2012b: M. Labate, *Sine nos cursu quo sumus ire pares: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*, in: *Dictynna online* 9.

- Labate/Rosati 2013: M. Labate, G. Rosati, *Tua, Caesar, aetas: un personaggio, un'epoca, un mito. Riflessioni preliminari*, in: M. Labate, G. Rosati (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, pp. 1-22.
- Lamacchia 1960: R. Lamacchia, *Ovidio interprete di Virgilio*, in: *Maia* 12, pp. 310-330.
- La Penna 1951: A. La Penna, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, in: *Maia* 4, pp. 187-209.
- La Penna 1977: A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino.
- La Penna 1986: A. La Penna, *La cultura letteraria a Roma*, Bari.
- Leach 1974: E. W. Leach, *Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses*, in: *Ramus* 3, pp. 102-142.
- Lee-Stecum 2005: P. Lee-Stecum, *Tot in uno corpore formae: Hybridity, Ethnicity and Vertumnus in Propertius Book 4*, in: *Ramus* 34, pp. 22-46.
- Leigh 1997: M. Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford.
- Lieberg 1997: G. Lieberg, *De Vertumno et Pomona apud Ovidium (Met. 14, 622-711)*, in: *Latinitas* 45, pp. 283-290.
- Lindheim 1998: S. H. Lindheim, *I am Dressed, therefore I am?: Vertumnus in Propertius 4.2 and in Metamorphoses 14.622-771*, in: *Ramus* 27, pp. 27-38.
- Little 1972: D. Little, *Non-Augustanism of Ovid's Metamorphoses*, in: *Mnemosyne* 25, pp. 389-401.
- Littlefield 1965: D. J. Littlefield, *Pomona and Vertumnus. A Fruition of History in Ovid's Metamorphoses*, in: *Arion* 4, pp. 465-473.
- Littlewood 2002: R. J. Littlewood, *Imperii pignora imperii certa. The Role of Numa in Ovid's Fasti*, in: G. Herbert Brown (ed. by), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, pp. 175-197.
- Lucot 1953: R. Lucot, *Vertumne et Mécène*, in: *Pallas* 1, pp. 65-80.
- Ludwig 1965: W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin.
- Magnani 2007: M. Magnani, *Le Fedre euripidee*, in: R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, pp. 39-55.
- Mahé 2012: M. Mahé, *Une Circé ovidienne chez Servius Danielis?*, in: *Eruditio Antiqua* 4, pp. 371-383.
- Maltby 1991: R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Francis Cairns/Leeds.
- Männlein-Robert 2007: I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.
- Marchetti 2004: S. Citroni Marchetti, *La moglie di Ovidio. Codici letterari e morali per un'eroina*, in: *Aufidus* 52, pp. 7-28.
- Marquis 1974: E. C. Marquis, *Vertumnus in Propertius 4,2*, in: *Hermes* 102, pp. 491-500.
- Martelli 2013: F. K. A. Martelli, *Ovid's Revisions. The Editor as Author*, Cambridge.

- Mastrocinque 1993: A. Mastrocinque, *Romolo (la fondazione di Roma tra storia e leggenda)*, Este.
- Michalopoulos 2001: A. Michalopoulos, *Ancient Etymology in Ovid's Metamorphoses: A Commented Lexicon*, Francis Cairns/Leeds.
- Möller 2009: M. Möller, *Rhetorik und Philologie. Fußnoten zu einer Theorie der Aufmerksamkeit*, in: J. P. Schwindt (hg. von), *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, Frankfurt am Main, pp. 137-159.
- Möller [in corso di stampa]: M. Möller, *La 'piccola serenata' di Circe. Sull'ordine del mito nell'Eneide di Virgilio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*.
- Monella 2008: P. Monella, *L'autorità e le sue contraddizioni: Numa nei Fasti di Ovidio*, in Th. Baier, M. Amerise (hg. von), *Die Legitimation der Einzelherrschaft im Kontext der Generationenthematik*, Berlin/New York, pp. 85-108.
- Montepaone 1999: C. Montepaone, *Lo spazio del margine. Prospettive sul femminile nella comunità antica*, Roma.
- Montuschi 1998: C. Montuschi, *Aurora nelle Metamorfosi di Ovidio: un topos rinnovato, tra epica ed elegia*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 41, pp. 71-125.
- Moricca 1915: U. Moricca, *Le fonti della Fedra di Seneca*, in: *Studi Italiani di Filologia Classica* 21, pp. 158-224.
- Moorton 1988: R. F. Moorton, *The Genealogy of Latinus in Vergil's Aeneid*, in: *Transactions of the American Philological Association* 118, pp. 253-259.
- Muecke/Dunston 2011: E. Muecke, J. Dunston (ed. by), Domizio Calderini, *Commentary on Silius Italicus*, Genève.
- Myers 1994a: K. S. Myers, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor.
- Myers 1994b: K. S. Myers, *Ultimus Ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771*, in: *The Classical Journal* 89, pp. 225-250.
- Myers 1996: K. S. Myers, *The Poet and the Procuree: The Lena in Latin Love Elegy*, in: *Journal of Roman Studies* 86, pp. 1-21.
- Myers 1999: K. S. Myers, *The Metamorphoses of a Poet: Recent Work on Ovid*, in: *Journal of Roman Studies* 89, pp. 190-204.
- Myers 2004-2005: K. S. Myers, *Italian Myths in Metamorphoses 14*, in: *Hermathena* 177-178, pp. 91-112.
- Nagle 1980: B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and in Epistulae ex Ponto of Ovid*, Bruxelles.
- Nagle 1988: B. R. Nagle, *A Trio of Love-Triangles in Ovid's Metamorphoses*, in: *Arethusa* 21, pp. 75-98.
- Narducci 1989: E. Narducci, *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*, Pisa.
- Newlands 1995: C. E. Newlands, *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca/London.
- Nisbet/Hubbard 1970: R. G. M. Nisbet, M. Hubbard (ed. by), *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*, Oxford.
- Norden 1957: E. Norden, P. Vergilius Maro, *Aeneis*, Buch VI, Stuttgart.

- Oliensis 2004: E. Oliensis, *The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid Metamorphoses 6 and Tristia 4*, in: *Classical Antiquity* 23, pp. 285-321.
- O'Neill 2000: K. N. O'Neill, *Propertius 4. 2: Slumming with Vertumnus?*, in: *American Journal of Philology* 121, pp. 259-277.
- Otis 1970: B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge.
- Pairault 1969: F. H. Pairault, *Diana Nemorensis, déesse latin, déesse hellénisée*, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 81, pp. 425-471.
- Pallottino 1930: M. Pallottino, *Uno specchio di Tuscania e la leggenda etrusca di Tarchon*, in: *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 6, pp. 4-87.
- Pallottino 1955: M. Pallottino, *Etruscologia: 64 tavole con 73 illustrazioni e 4 grafici nel testo*, Milano.
- Papaioannou 2005: S. Papaioannou, *Epic Succession and Dissension: Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582, and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin/New York.
- Papathomopoulos 1968: M. Papathomopoulos (éd. par), Antoninus Liberalis, *Les métamorphoses*, Paris.
- Paratore 1952: E. Paratore, *Sulla Phaedra di Seneca*, in: *Dioniso* 15, pp. 199-234.
- Paratore 1972: E. Paratore, *Lo Ἰππόλυτος καλυπτόμενος di Euripide e la Phaedra di Seneca. Discorso ai sordi*, in: *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, I, Catania, pp. 303-346.
- Paratore 1981: E. Paratore (a cura di), Virgilio, *Eneide*, IV, libri VII-VIII, Milano.
- Paratore 1983: E. Paratore (a cura di), Virgilio, *Eneide*, VI, libri XI-XII, Milano.
- Parker 1997: H. Parker, *Greek Gods in Italy in Ovid's Fasti*, Lampeter.
- Parry 1964: H. Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95, pp. 268-282.
- Pascucci 1990: G. Pascucci (a cura di), Euripide, *Ippolito*, Milano.
- Pasqualini 2006: A. Pasqualini, *La latinità di Ariccia e la grecità di Nemi. Istituzioni civili e religiose a confronto*, in: *Annali dell'Archeoclub d'Italia Aricino-Nemorense* 1, pp. 29-38.
- Pasqualini 2009: A. Pasqualini, *Oreste nel Lazio: percorso della leggenda e funzioni del mito*, in: C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta (a cura di), *Ὁὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini offerti da colleghi, dottori e dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Roma, pp. 1091-1113.
- Peek 2004: P. Peek, *Cephalus' Incredible Narration: Metamorphoses 7, 661-865*, in: *Latomus* 63, pp. 605-614.
- Perkins 1993: C. Perkins, *Love's Arrows Lost: Tibullan Parody in Amores 3.9*, in: *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity* 86, pp. 459-466.
- Perutelli 1985: A. Perutelli, *I 'bracchia' degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 15, pp. 9-48.
- Pianezzola 1999: E. Pianezzola, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, in: E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, pp. 29-42.

- Piazzì 2007: L. Piazzì (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula VII: Dido Aeneae*, Firenze.
- Pinotti 1983: P. Pinotti, *Properzio e Vertumno: anticonformismo e restaurazione augustea*, in *Colloquium propertianum (tertium)*, Assisi, pp. 75-96.
- Polara [in corso di stampa]: G. Polara, *Properzio e le figure del mito*, intervento tenuto al XX convegno dell'Accademia Propertiana del Subasio, Assisi, 30 maggio-1 giugno 2014.
- Pollock 2009: S. Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World*, in: *Critical Inquiry* 35, pp. 931-961.
- Porte 1985: D. Porte, *L'idée romaine et la métamorphose*, in: J. M. Frécaut, D. Porte (éd. par), *Journées ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, Bruxelles, pp. 115-143.
- Possanza 2002: M. Possanza, *Penelope in Ovid's Metamorphoses 14, 671*, in: *The American Journal of Philology* 123, pp. 89-94.
- Puntoni 1884: V. Puntoni, *Sulla formazione del mito di Ippolito e Fedra*, Pisa.
- Radke 1966: G. Radke, *Die Götter Altitaliens*, München.
- Ramires 1999: G. Ramires, *Serv. auct. ad Aen. I, 273. Un frammento di tradizione esiodea*, in: *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 127, pp. 135-138.
- Reed 1997: J. D. Reed, *Ovid's Elegy on Tibullus and Its Models*, in: *Classical Philology* 92, pp. 260-269.
- Richlin 1992: A. Richlin, *Reading Ovid's Rapes*, in: A. Richlin (ed. by), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, pp. 158-179.
- Robert 1904: C. Robert (hg. von), *Die antiken Sarkophagreliefs. Einzelmythen. Hippolytos bis Meleagros*, 3, 2, Berlin.
- Robert 1921: C. Robert, *Die griechische Heldensage*, II, 2, Berlin.
- Rohde 1876: E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig.
- Rosati 1979: G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 2, pp. 101-136.
- Rosati 1983: G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- Rosati 1985: G. Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in: R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra (Torino, 7-9 maggio 1984)*, Torino, pp. 113-131.
- Rosati 1989: G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a G. Rosati (a cura di), *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano, pp. 5-46.
- Rosati 1992: G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 29, pp. 71-94.
- Rosati 1998: G. Rosati, *Metafora e poetica nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: I. Tar (hg. von), *Epik durch die Jahrhunderte*, Szeged, pp. 142-151.
- Rosati 1999a: G. Rosati, *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (ed. by), *Ovidian transformations*, Cambridge, pp. 240-253.
- Rosati 1999b: G. Rosati, *L'addio dell'esule morituro (Trist. I, 3): Ovidio come Protesilao*, in: W. Schubert (hg. von), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2, Frankfurt am Main, pp. 787-796.

- Rosati 2001: G. Rosati, *Mito e potere nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 46, pp. 39-61.
- Rosati 2002: G. Rosati, *Narrative Techniques and Narrative Structures in the Metamorphoses*, in: B. W. Boyd (ed. by), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln.
- Rosati 2003: G. Rosati, *Dominus/domina: moduli dell'encomio cortigiano e del corteggiamento amoroso*, in: R. Gazich (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano, pp. 49-70.
- Rosati 2005: G. Rosati, *Dinamiche temporali nelle Heroides*, in: J. P. Schwindt (hg. von), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, pp. 159-175.
- Rosati 2007: G. Rosati, *The Art of Remedia Amoris: Unlearning to Love*, in: R. Gibson, S. Green, A. Sharrock (ed. by), *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford, pp. 143-165.
- Rosati 2016: G. Rosati, premessa a *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa, pp. VII-XVIII.
- Rosivach 1980: V. J. Rosivach, *The Genealogy of Latinus and the Palace of Picus*, in: *Classical Quarterly* 30, pp. 140-152.
- Rothstein 1966: M. Rothstein (hg. von), *Die Elegien des Sextus Propertius*, erstes und zweites Buch, Berlin.
- Salzmann-Mitchell 2005: P. B. Salzmann-Mitchell, *A Web of Fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus.
- Scheid/Svenbro 2011: J. Scheid, J. Svenbro, *Le mythe de Pomone et de Vertumne au livre XIV des Métamorphoses*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Schmitzer 2001: U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim.
- Schmitzer 2005: U. Schmitzer, *Odysseus – ein griechischer Held im kaiserzeitlichen Rom*, in: A. Luther (hg. von), *Odyssee-Rezeptionen*, Frankfurt am Main, pp. 33-53.
- Schwindt 2005: J. P. Schwindt, *Zeiten und Räume in augusteischen Dichtung*, in: J. P. Schwindt (hg. von), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, pp. 1-18.
- Schwindt 2006: J. P. Schwindt, „Radikalphilologie“. *Die Bedeutung der Altertumswissenschaften für die heutige Bildung*, in: K. Kempter, P. Meusburger (hg. von), *Bildung und Wissensgesellschaft*, Berlin/Heidelberg, pp. 151-162.
- Schwindt 2009: J. P. Schwindt, *Traumtext und Hypokrise. Die Philologie des Odysseus*, in: J. P. Schwindt (hg. von), *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, Frankfurt am Main, pp. 61-81.
- Schwindt 2011: J. Paul. Schwindt, „Unkritik“ oder das Ideal der Krise. *Vom Ende und vom Anfang philologischer Kritik*, in: P. Kelemen, E. K. Szabó, Á. Tamás (hg. von), *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*, Heidelberg, pp. 239-248.
- Schwindt 2013: J. Paul. Schwindt, *Der Sound der Macht. Zur onomatopoetischen Konstruktion des Mythos im Zeitalter des Augustus*, in: M. Labate, G. Rosati (a cura di), *La costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, pp. 69-87.

- Schwindt 2016: J. Paul. Schwindt, *Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, Metamorphosen 3, 131-259)*, Heidelberg.
- Segal 1965: C. Segal, *The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 70, pp. 117-169.
- Segal 1968: C. Segal, *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99, pp. 419-442.
- Segal 1969: C. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden.
- Segal 1978: C. Segal, *Cephalus and Procris. Myth and tragedy*, in: *Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft* 7, pp. 175-205.
- Segal 1984: C. Segal, *Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 114, pp. 311-325.
- Segal 1991: C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia.
- Segal 2002: C. Segal, *Black and White Magic in Ovid's Metamorphoses: Passion, Love, and Art*, in: *Arion* 9, pp. 1-34.
- Shackleton Bailey 1981: D. R. Shackleton Bailey, *Notes on Ovid's Metamorphoses*, in: *Phoenix* 35, pp. 332-337.
- Sharrock 1994: A. Sharrock, *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria* 2, Oxford.
- Silvestri 2007-2008: A. Silvestri, *Aricia. I culti salutari del bosco sacro a Diana e i legami della dea con la Diana di Ariminum*, in: *Annali dell'Archeoclub d'Italia Aricino-Nemorensis* 2, pp. 97-106.
- Simon 2011: M. Simon, *Une magicienne en Italie: Circé dans le livre XIV des Métamorphoses*, in: *Revue des études latines* 89, pp. 118-132.
- Smith 1997: R. A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Vergil*, Ann Arbor.
- Solodow 1988: J. B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill/London.
- Spineto 2000: N. Spineto, *The King of the Wood oggi: una rilettura di James George Frazer alla luce dell'attuale problematica storico-religiosa*, in: J. R. Brandt, A.-M. Leander Tovati, J. Zahle (ed. by), *Nemi – Status Quo: Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Rome, pp. 17-24.
- Stitz 1962: F. Stitz, *Ovid und Vergils Aeneis. Interpretation Met. 13, 623-14, 608*, Freiburg.
- Stok 2004: F. Stok, *Servio e la geopolitica della guerra italica*, in: C. Santini, F. Stok (a cura di), *Hinc Italiae gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel commento di Servio all'Eneide*, Pisa.
- Suits 1969: T. A. Suits, *The Vertumnus Elegy of Propertius*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100, pp. 475-486.

- Tarrant 1989: R. J. Tarrant, *The Reader as Author: Collaborative Interpolation in Latin Poetry*, in: J. N. Grant (ed. by), *Editing Greek and Latin Texts*, New York, pp. 121-162.
- Tarrant 1995a: R. J. Tarrant, *The Silence of Cephalus: Text and Narrative Technique in Ovid*, *Metamorphoses 7.685ff.*, in: *Transactions of the American Philological Association* 125, pp. 99-111.
- Tarrant 1995b: R. J. Tarrant, *Ovid and the Failure of Rhetoric*, in: D. Innes, H. Hine, C. Pelling (ed. by), *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on His Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, pp. 63-74.
- Tarrant 2000: R. J. Tarrant, *The Soldier in the Garden and Other Intruders in Ovid's Metamorphoses*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 100, pp. 425-438.
- Tarrant 2002: R. Tarrant, *Ovid and Ancient Literary History*, in: Ph. Hardie (ed. by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 13-33.
- Tarrant 2005: R. J. Tarrant, *Roads not Taken: Untold Stories in Ovid's Metamorphoses*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 54, pp. 65-89.
- Theodorakopoulos 1999: E. Theodorakopoulos 1999, *Closure and Transformation in Ovid's Metamorphoses*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (ed. by), *Ovidian Transformations*, Cambridge, pp. 142-162.
- Timpanaro 1978: S. Timpanaro, "Ut vidi, ut perii", in: S. Timpanaro (a cura di), *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma, pp. 219-287.
- Tissol 1993: G. Tissol, *Ovid's Little Aeneid and the Thematic Integrity of the Metamorphoses*, in: *Helios* 20, pp. 69-79.
- Tissol 1997: G. Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton.
- Tissol 2002: G. Tissol, *The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in Metamorphosis 11-15*, in: B. Weiden Boyd (ed. by), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln, pp. 305-335.
- Tsitsiou-Chelidoni 2006: C. Tsitsiou-Chelidoni, *Ov. met. 14, 671: Pomona in der Gesellschaft der heftigst umworbenen Frauen*, in: *Bollettino di studi latini* 36, pp. 399-418.
- Tupet 1976: A. M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris.
- Vernant 1987: J. P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna. Traduzione italiana di *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris 1982.
- Vial 2011: H. Vial, *La « fée des métamorphoses »: Circé dans le livre XIV des Métamorphoses*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Videau-Delibes 1991: A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine: une poésie de la rupture*, Paris.
- Videau 2011: A. Videau, *Esquisse sur la structure et les enjeux du Livre XIV des Métamorphoses*, web, <http://claro.hypotheses.org/13>
- Vincenti 2010: M. C. Vincenti, *Diana. Storia, mito e culto della grande dea di Aricia*, Roma.
- Volk 2002: K. Volk, *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford.

- Weber 1999: C. Weber, *Dido and Circe « Dorées »: Two Golden Women in Aeneid 1.698 and 7.190*, in: *The Classical Journal* 1999, pp. 317-327.
- West 1966: M. L. West (ed. by), Hesiod, *Theogony*, Oxford.
- Wheeler 1999: S. M. Wheeler, *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia.
- Wilamowitz 1891: U. von Wilamowitz-Moellendorff (hg. von), Euripides, *Hippolytos*, Berlin.
- Wilkinson 1955: L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge.
- Wiseman 1999: T. P. Wiseman, *Remus. Un mito di Roma*, Roma. Traduzione italiana di Remus. *A Roman Myth*, Cambridge 1995.
- Wissowa 1912: G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München.
- Wittchow 2009: F. Wittchow, *Ars Romana. List and Improvisation in der augusteischen Literatur*, Heidelberg.
- Yarnall 1994: J. Yarnall, *Transformations of Circe*, Urbana/Chicago.
- Zanker 1989: P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino. Traduzione italiana di *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- Zintzen 1960: C. Zintzen, *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim am Glan.
- Zumwalt 1977: C. Zumwalt, *Fama subversa: Theme and Structure in Ovid Metamorphoses 12*, in: *California Studies in Classical Antiquity* 10, pp. 209-212.
- Zwierlein 1987: O. Zwierlein, *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Mainz 5)*, Stuttgart.

Indice dei nomi e delle cose notevoli

Amor mutuus:

- come ideale utopico dell'elegia d'amore; 207-208, 211-217
- come sentimento che dura tutta la vita e che provoca la disperazione dell'amata alla morte del *partner*; 250-252, 298-304
- come realizzazione e superamento dell'elegia; 211, 303-304, 282-283, 310-312
- come sentimento naturale e non 'insegnabile'; 201-208
- come sentimento naturale e sul quale nulla può la magia; 56, 22, 69-70, 77-78
- come terreno di sperimentazione di nuovi finali; 207-208, 303-304, 310-312

Anassarete:

- come amata elegiaca 'da copione'; 175-177
- inquadramento e 'storia'; 140-143
- metamorfosi; 190-195

Arcia; 240-247, 304-308

Augusteismo e anti-augusteismo di Ovidio; 18-21, 312-315

Biblide; 68, 279-280, 285-289

Canente:

- come controfigura e 'doppio' di Circe; 45-46, 73-74, 84-85, 97-98, 101, 107-110, 117
 - come figura orfica; 62-64, 98-100
 - come Musa italica; 105-107
 - descrizione in Ovidio; 61-64
 - inquadramento e 'storia'; 43-47
 - metamorfosi; 94-107, 280-281
- ### Cefalo e Procri; 81, 113-117

Circe:

- come donna innamorata e respinta; 53-54, 66-72, 76-87
- come maga; 63-64, 71-73, 74-76, 85-94
- come regina del Lazio e/o personaggio omerico; 27-36, 51-56, 107-110

Circeo; 47-51, 121-124

Consolationes (e loro inutilità); 252-254, 278-279, 282-284

Diana; 240-243, 274-278, 284

Didone:

- come *coniunx* di Sicheo e aspirante *coniunx* di Enea; 54-55, 112-113, 215-217
- come donna innamorata e respinta; 83, 91, 182
- come regina; 66

Egeria:

- come ideale di 'donna elegiaca'; 250-253, 281
- come una delle Camene e divinità paretre di Diana/Lucina; 245-247, 301, 303
- metamorfosi; 278-284
- relazione con Numa; 237-240

Fedra:

- come personaggio greco senza 'vite alternative'; 284-292
- inquadramento e 'storia'; 224-230

Ifi:

- come amante elegiaco 'da copione'; 172-175
- come amante elegiaco 'sconfinato' nel tragico; 177-188
- inquadramento e 'storia'; 140-143

Intertestualità ovidiana, 'orizzontale' e 'verticale'; 11-15

Ippolito/Virbio:

- come divinità paredra di Diana; 236, 245, 277-278
- come personaggio in bilico tra due identità; 285-286, 268-269, 277, 293-298
- inquadramento e 'storia'; 230-230
- morte; 260-269
- resurrezione e apoteosi; 230-237, 269-278

Lazio come *setting* di una nuova mitologia; 16-18, 121-124, 126, 217-222, 246-247, 304-308

Metamorfosi:

- come apoteosi; 121, 272-274, 278
- come compensazione per la perdita dell'amato; 117-121, 272-274, 278
- come inveramento di una metafora elegiaca; 102-104, 191-193, 280-281

Mito italico, nascita e 'morte'; vd. *Lazio*, 315-320

Numa:

- governo; 247-248
- morte; 250-252
- relazione con Egeria; 237-240, 248-252

Piccola *Eneide* ovidiana; 18-20, 25-26

Pico:

- come *coniunx* fedele; 80-83
- inquadramento e 'storia'; 37-43
- metamorfosi; 85-88, 117-121
- presentazione in Ovidio e in Virgilio; 56-61

Polifemo, Aci e Galatea; 21-22, 175-176, 220

Pomona:

- come ninfa atipica; 143-150, 195-201

- giardino di; 146-147, 149-150, 209-210, 217-222

- inquadramento e 'storia'; 137-140

Reciprocità dello sguardo d'amore; 78, 96, 170-171, 182-183, 189-191, 200-201, 204-205, 211-212

Scilla, Glauco e Circe; 21-22, 70, 77-80, 176

Tradizione:

- come destino ufficiale dei personaggi; 12-13, 21-22, 110, 124, 246-247, 255-256, 284-292

- come *fama/infamia*; 107-110, 297-298

- ricca di varianti, ipotesi alternative, strade minori; 12-13, 21-22, 35-36, 42-43, 46-47, 113-117, 121, 258-259

Vertumno:

- come dio 'cabarettista'; 131-133, 150-153

- come dio dei 'finali imprevisi'; 134-136, 195-201; 210-211

- come dio innamorato; 150-170

- inquadramento e 'storia'; 126-136

Indice dei passi citati

- Agostino
civ. 4, 23; 40
6, 10; 40
18, 15; 28, 40
Antonino Liberale
39; 140-143
41, 6-7; 115
Apollonio Rodio
3, 309-313; 34
Apuleio
Met. 4, 34; 187
Aristofane
Eccl. 938-975; 208
Ran. 1043; 225
1045-1055; 225-226
Arnobio
nat. 2, 71; 28
5, 1, 1-8; 38
Aurelio Vittore
Orig. 4, 2-4; 38
Ausonio
Ecl. 2, 9 Green; 138
Ecl. 27, 93 Green; 138
Prec. 2, 17 Green; 138
Boccaccio
Comedia delle ninfe fiorentine 26-27; 139-140
Genealogie 4, 14, 5; 42
8, 10, 1-2; 42
8, 10, 3-5; 41
10, 50, 3-4; 236, 244
Calpurnio Siculo
Ecl. 2, 33; 138
Cassiodoro
Ort. 7, 181; 236
Catone
agr. 32, 2; 157
Catullo
7, 9-12; 97
8, 3; 96
34, 13-16; 242
50, 18-21; 168
51, 6-12; 212
62, 39-48; 149, 157-158, 159
62, 49-58; 158
68, 16; 195
100, 5-7; 97
Cicerone
Cato 52-54; 146-147
de orat. 2, 154; 247
leg. 1, 26; 153
nat. deor. 2, 67; 135
2, 69; 232
off. 3, 94; 267
rep. 2, 25-30; 247, 248
5, 3; 247
Verr. 2, 1, 154; 127
Claudiano
bell. Got. 440-441; 235
Columella
10, 308-310; 130
11, 3, 2-8; 149
Diodoro Siculo
4, 62, 2-4; 230
Dionigi di Alicarnasso
Ant. Rom. 1, 14, 5; 39
1, 71, 4; 143
1, 78; 101
2, 60, 1; 248
2, 60, 5; 237
2, 61; 239
Donato
ad Ter. Ad. 191 e 728; 133-134, 210

- ad Ter. Hec.* 196-197; 133-134, 210
 Ennio
Ann. 2, 113; 237
 Eratostene
Catast. 6; 232
 Esiodo
Th. 986-987; 115
 1011-1013; 32, 35-36, 47
 Euripide
Alc. 3-4; 232
 1121-1122; 233
Ippolito velato
 fr. 430 Nauck/Kannicht; 226
 fr. 446 Nauck/Kannicht; 232
Hip. ipotesi; 224
 337-343; 257
 476-481; 228
 509-515; 228-229
 1078-1079; 269
 1197; 260
 1201-1207; 261
 1210-1214; 261
 1218-1229; 264
 1232-1233; 265
 1236-1239; 267
 1423-1430; 232-233
 Ferecide
Schol. ad Hom. Od. 11, 321; 115-116
 Festo
 p. 77; 245-246
 p. 144; 137-138
 p. 197; 39
 p. 209; 38
 p. 296; 138
 Giovenale
Schol. ad Iuven. 3, 17; 239
 Igino
Fab. 47; 230
 189; 115
 261; 240, 241
 Isidoro
Orig. 12, 7, 47; 41
 Lattanzio
Inst. 1, 21; 33
 1, 22, 9; 28, 40
 Livio
 1, 3, 9-10; 143
 1, 7, 8; 246
 1, 18-21; 247
 1, 19; 239, 247
 1, 28, 10; 267
 4, 23, 5; 134
 4, 25, 7; 134
 4, 61, 2; 134
 5, 17, 6; 134
 6, 2, 2; 134
 Lucrezio
 2, 828; 104
 3, 911; 103
 4, 35; 181
 4, 1120; 103
 4, 1177-1183; 174
 5, 465-466; 75
 5, 931-1457; 153
 6, 482; 75
 6, 503-505; 75
 Marziale
 1, 49, 8-9; 138, 145
 8, 68, 6; 145
 Omero
Il. 3, 380-381; 275
 20, 318-322; 275
Od. 5, 61-62; 28
 8, 266-366; 291
 9, 29-33; 111
 10, 210-211; 109
 10, 220-223; 28, 65
 10, 230-231; 109
 10, 252-253; 109
 10, 256-257; 109
 10, 312-313; 109
 10, 316-317; 47
 10, 321-322; 89
 10, 347; 52
 10, 348-349; 52

- Od.* 10, 391-397; 90
 10, 467; 51
 10, 552-560; 47
 11, 243; 261-262
 12, 1-4; 47
 12, 148-200; 28
 13, 189-193; 275
 13, 430-438; 275
Schol. ad Hom. Od. 11, 321; 230
 Orazio
Ars 68-69; 183
Carm. 1, 5; 162-163
 1, 12, 7-12; 62
 1, 17, 17-20; 117
 1, 32, 5; 102
 2, 15, 4-5; 157
 2, 20, 10; 99
 3, 10, 9; 177
 3, 14; 251
 3, 22, 1-3; 242
 3, 30, 1; 315
 4, 5, 30; 157
 4, 7, 25-26; 234
Carm. Saec. 13-15; 242
Ep. 1, 20, 1-2; 130
 2, 1, 156; 14
 2, 1, 214-218; 14
Epod. 2, 9-10; 157
 11, 21-22; 173
Sat. 1, 9, 22; 70
 2, 7, 8-14; 132-133
 Ovidio
Am. 1, 2, 23-28; 179-180
 1, 2, 34; 180
 1, 3, 5; 164
 1, 3, 15; 164
 1, 3, 16-18; 299
 1, 6, 38; 173
 1, 6, 67-68; 173
 1, 5, 25; 157
 1, 7, 4; 97
 1, 7, 25; 97
 1, 7, 35-38; 179
 1, 8, 6; 64
 1, 8, 12; 75
 1, 13, 39-40; 115
 2, 1, 22; 170
 2, 1, 23-24; 75
 2, 1, 26; 64
 2, 2, 9-10; 162
 2, 6, 13-14; 299
 2, 12, 1-4; 180
 2, 12, 11-24; 160
 2, 12, 16; 180
 2, 17, 14-20; 298-299
 2, 17, 17-18; 249
 3, 2, 5-6; 183
 3, 2, 83; 206
 3, 8, 65-66; 168
 3, 9, 3-4; 300
 3, 9, 28-32; 300-301
 3, 9, 39; 301
 3, 9, 49-58; 300
 3, 10, 17-18; 163
 3, 10, 27; 104
 3, 11, 48; 78
Ars 1, 1-8; 264-265
 1, 35-38; 203, 205
 1, 39-40; 265
 1, 41-44; 205
 1, 42; 164
 1, 283-284; 179, 288
 1, 338; 266
 1, 341; 266
 1, 351-358; 171
 1, 437-440; 173, 286
 1, 455-456; 286
 1, 459-464; 206
 1, 611-618; 202-203
 1, 643; 162
 1, 729; 184
 2, 103-104; 81
 2, 115-116; 195
 2, 198; 165
 2, 201; 181
 2, 251-252; 173

- Ars* 2, 367; 77
 2, 473-480; 153-154
 2, 527-528; 173
 2, 561-588; 291
 2, 710; 57-58
 2, 737-738; 265
 3, 84; 115
 3, 187; 76
 3, 257-258; 165-166
 3, 261; 62
 3, 511; 195
 3, 576; 155
 3, 687-746; 114-117; 168
 3, 687-688; 116
 3, 695-696; 116
 3, 697-698; 114
Fast. 1, 90; 44, 135
 1, 260; 135
 1, 268-272; 135
 1, 273-275; 135
 1, 461-500; 246
 2, 83-90; 63
 2, 109-110; 99
 2, 155-156; 144
 2, 509; 103
 2, 613-614; 199
 2, 726-729; 67
 3, 13-16; 101
 3, 37-38; 38
 3, 49-52; 101
 3, 153-154; 301
 3, 243; 251
 3, 247; 251
 3, 261-392; 304
 3, 261-276; 304-305
 3, 262; 248
 3, 268; 243
 3, 269-270; 242
 3, 273-276; 303
 3, 275-276; 249, 279
 3, 283-284; 248
 3, 285-328; 38-39
 3, 819-820; 76
 4, 29-30; 155
 4, 107-114; 153-154, 174
 4, 133; 251
 4, 135-138; 53
 4, 517-518; 155
 5, 261-270; 145
 5, 373-374; 145
 5, 375; 103
 6, 143-168; 143-144
 6, 735-756; 305-306
 6, 737-738; 255
 6, 737-762; 304
 6, 739; 260
 6, 746-749; 270
 6, 753-754; 270
 6, 753; 272
 6, 755-756; 276, 293
 6, 757-762; 232
Her. 1, 41-44; 160-161
 1, 57-58; 163
 2, 65; 84
 4, 1-2; 285-286
 4, 2; 257
 4, 17; 81
 4, 57-62; 257
 4, 85-86; 286
 4, 93-95; 115
 4, 137-146; 286
 4, 147; 287
 4, 149-154; 286
 4, 156-162; 286-287
 4, 159-160; 78
 4, 165; 80
 4, 168; 79, 287
 4, 175-176; 286
 6, 85-90; 64, 75
 7, 67-70; 112
 7, 89-92; 112
 7, 99-100; 54
 10, 49-50; 190
 10, 148-149; 163
 12, 31-36; 211
 12, 78; 291

<i>Her.</i> 12, 85-86; 104	3, 380-392; 105
13, 137-138; 187	3, 393-401; 105
17, 93; 62	3, 406; 168
<i>Ibis</i>	3, 437-438; 100
<i>Schol. ad Ov. Ib.</i> 279; 230, 234	3, 445; 103
<i>Met.</i> 1, 1-2; 104	3, 463; 255
1, 84-86; 153	3, 513-516; 177
1, 89-112; 297	4, 129; 96
1, 213; 194	4, 137-141; 96
1, 452; 164	4, 145-146; 96
1, 473; 67	4, 171-189; 291
1, 478; 159	4, 190-270; 79
1, 514-515; 162	4, 222; 156
1, 550; 148	4, 226-233; 197-198
1, 552; 180	4, 226; 255
1, 560-561; 180	4, 249; 103
1, 690-691; 144	4, 262-263; 100
1, 694-695; 145	4, 302-304; 145
1, 728-733; 100	4, 315-319; 68
2, 159; 201	4, 320-328; 77, 285
2, 204-207; 267	4, 341; 73
2, 422; 74	4, 688-690; 262
2, 428-429; 162	5, 287-288; 199
2, 430-431; 156, 162	5, 350; 57
2, 482; 74	5, 399; 67
2, 549-595; 168	5, 440-441; 100
2, 574-576; 198	5, 444-445; 100
2, 617-618; 271, 273	5, 570-571; 201
2, 719; 73	5, 578-579; 57, 145
2, 731-736; 166	5, 621-623; 275, 280
2, 807; 103	5, 670-676 ; 88
3, 123; 200	6, 9; 76
3, 203; 89	6, 26-27; 155
3, 242-246; 89	6, 29; 169
3, 250; 72, 194	6, 134-135; 186
3, 275-277; 155	6, 224-266; 268
3, 281-282; 162	6, 280; 183
3, 308-309; 198	6, 301-312; 191-192
3, 342-344; 199	6, 303; 280-281
3, 354; 177	6, 461-462; 171
3, 365-369; 85	6, 640-646; 268
3, 375-376; 285	6, 681-682; 249
3, 379; 74	7, 60-61; 112, 250

- Met.* 7, 69-70; 112
 7, 94; 228
 7, 96; 78-79
 7, 99-103; 113
 7, 113-116; 113
 7, 137; 272
 7, 141; 200
 7, 167-168; 113
 7, 190-191; 92
 7, 192 e 194; 91
 7, 199-206; 63
 7, 207-209; 75
 7, 262-263; 272
 7, 360; 72
 7, 690-862; 114
 7, 698; 249
 7, 704-710; 81
 7, 711-713; 114
 7, 799-803; 249
 7, 813-815; 114
 7, 818-820; 114
 7, 835; 115
 8, 90-94; 285
 8, 612-613; 177
 9, 174-175; 103
 9, 333; 249
 9, 505; 287
 9, 514-515; 285
 9, 515-516; 286
 9, 530-563; 280
 9, 530-531; 285-286
 9, 558-560; 286
 9, 561-563; 68, 286
 9, 564-565; 286
 9, 655-665; 279-280
 9, 568-570; 287
 9, 574-575; 287
 9, 601-609; 289
 9, 633-634; 287-288
 9, 730; 165
 10, 15; 272
 10, 117; 165
 10, 143-144; 62
 10, 200-206; 119
 10, 242; 169
 10, 256-269; 171
 10, 259-265; 53-54
 10, 282-286; 169-170
 10, 293-294; 190
 10, 378-381; 185
 10, 422; 250
 10, 542-707; 168
 10, 556; 157
 10, 557-558; 157
 10, 694; 53
 10, 725-728; 120
 11, 1-2; 62
 11, 6-43; 268
 11, 44-53; 99, 105
 11, 154; 65
 11, 238-240; 199
 11, 266; 249
 11, 310; 153, 155
 11, 627; 194
 11, 681-685; 253
 11, 784-795; 119
 12, 53-61; 108
 12, 182-184; 169
 12, 210-535; 159
 12, 217-218; 249
 12, 235-535; 268
 12, 424; 271
 13, 38; 160
 13, 111 e 115; 160
 13, 167; 150-151
 13, 196; 160
 13, 621; 263
 13, 623-14, 608; 18-19, 25
 13, 623-624; 279
 13, 708; 57
 13, 730-14, 74; 21-22; 25
 13, 762-763; 118
 13, 789-802; 175-176
 13, 812-820; 220
 13, 839; 79
 13, 870; 197

- Met.* 13, 944-945; 190
 13, 949-963; 274
 13, 968; 82
 14, 7; 57
 14, 10; 72, 94
 14, 12-13; 167
 14, 18-19; 173
 14, 23-24; 200
 14, 25-27; 68, 118, 259
 14, 28-36; 77, 79, 118
 14, 28; 287
 14, 33-34; 70, 78, 287
 14, 35-36; 80, 194, 195, 287
 14, 37-39; 80, 257
 14, 40-42; 85, 259, 287
 14, 43-44; 91
 14, 55-58; 75, 86-88, 91
 14, 60-61; 92
 14, 69; 159
 14, 158-440; 25
 14, 192-197; 268
 14, 203-213; 268
 14, 241-247; 50
 14, 255-259; 88
 14, 260-263; 109
 14, 277-278; 86
 14, 297-298; 52, 110
 14, 297; 30
 14, 299-305; 86, 90, 106
 14, 299; 75
 14, 308-311; 51-52
 14, 312-434; 11, 25-124
 14, 312-315; 52-55
 14, 316-319; 55-56
 14, 320-325; 56-58
 14, 320; 38
 14, 321; 39
 14, 326-334; 58-61
 14, 331; 277
 14, 333-334; 43-44, 144
 14, 335-340; 61-64
 14, 341-345; 65-66
 14, 346-348; 50-51
 14, 346-357; 66-70
 14, 351-352; 171
 14, 358-364; 70-74
 14, 365-371; 74-76
 14, 372-376; 76-79, 167, 200, 287
 14, 374; 172
 14, 376-377; 176
 14, 377-381; 79-82, 200
 14, 382-385; 82-85
 14, 382; 197
 14, 386-396; 85-88
 14, 396; 274
 14, 397-402; 88-90
 14, 403-411; 90-93
 14, 409; 262
 14, 412-415; 94
 14, 416-422; 94-98
 14, 421; 188
 14, 423-434; 98-107
 14, 431-432; 281
 14, 435-437; 51, 73
 14, 445-448; 108-109
 14, 498-507; 88
 14, 622-627; 60, 143-146
 14, 623-771; 11, 125-222
 14, 628-633; 146-148
 14, 634-641; 148-150
 14, 641-653; 150-154
 14, 641-642; 250
 14, 654-660; 154-156
 14, 661-666; 156-158
 14, 667-674; 158-161
 14, 675-683; 161-164
 14, 684-688; 164-166
 14, 687-688; 129
 14, 689-697; 166-170
 14, 698-702; 170-172
 14, 700; 67
 14, 703-710; 172-175
 14, 711-715; 175-178
 14, 714; 69
 14, 715; 80
 14, 716-721; 178-180

- Met.* 14, 722-728; 181-183, 213
 14, 729-732; 183-184
 14, 733-738; 184-185
 14, 739-747; 186-188
 14, 748-753; 188-190
 14, 754-758; 190-193
 14, 759-764; 193-195
 14, 765-771; 196-201
 14, 829-837; 253
 15, 97; 144
 15, 479-484; 247-250
 15, 482-551; 11, 223-308
 15, 485-496; 250-254
 15, 487-493; 99
 15, 489-490; 240-241
 15, 497-500; 254-256
 15, 500-505; 256-259
 15, 503; 287
 15, 506-513; 260-262
 15, 514-523; 263-266
 15, 524-529; 266-269
 15, 530-540; 269-275
 15, 539-540; 236-237
 15, 540-546; 275-278
 15, 545-546; 294
 15, 547-551; 278-284
 15, 552-553; 283-284
 15, 787-798; 93
 15, 799-800; 279
 15, 875-878; 314-315
Pont. 1, 2, 33-34; 256
 2, 5, 8; 263
 2, 9, 66; 263
 3, 1, 31-50; 318
 3, 7, 11-12; 318
Rem. 11-22; 204
 15-18; 179, 185
 31-38; 204
 35-36; 173
 123-124; 178
 181; 65
 217; 181
 273-278; 111, 287
 275-276; 78
 281; 13
 287-288; 104
 487-488; 205
 507-508; 173
 601-604; 179
 602-604; 185
 637; 172
Trist. 1, 1, 119-122; 314
 1, 3, 41-46; 316-317
 1, 3, 73-76; 268
 1, 6; 316
 1, 6, 19-20; 318
 1, 6, 21-22; 318
 2, 1, 161-164; 317
 2, 1, 207; 19
 2, 1, 319; 200
 3, 3; 316
 3, 3, 37-46; 317-318
 3, 3, 47-54; 317
 4, 1, 4; 263
 4, 10, 1; 256
 5, 1, 11-14; 99
 5, 5; 316
 5, 14, 1-2; 316
 5, 14, 35-36; 183, 218
 5, 14, 37-40; 218
 Pausania
 1, 3, 1; 115
 2, 27, 4-5; 233-234, 241
 Persio
Schol. ad Pers. 6, 56; 236
 Pindaro
Pyth. 3, 54-60; 231-232
 Plauto
Curc. 147-157; 208
 483-484; 130
Most. 289-290; 166
 Plinio il Vecchio
nat. 3, 56, 1; 48
 8, 193; 76
 10, 40-41; 39
 17, 200; 157

- nat.* 23, 1-2; 137, 153
 Plutarco
Amat. 20, 12; 142-143
fort. Rom. 320D; 38
 321B-C; 238-239
Num. 4, 1-2; 238
 5; 248
 8, 6; 239
 15, 3-4; 38
Parall. 314A; 230
Quaest. Rom. 21; 33-34, 39
 22; 44
Rom. 4, 2 e 7, 7; 38
 Porfirione
ad Hor. Carm. 1, 2, 17; 101
ad Hor. Ep. 1, 20, 1; 130
 Propertio
 1, 1, 1; 78, 200
 1, 1, 1-4; 205
 1, 6, 1-5 e 13-18; 164
 1, 8b, 42; 62
 1, 12, 20; 164
 1, 16, 7; 173
 1, 16, 22; 173
 1, 16, 29-32; 176, 214
 1, 16, 37-40; 173
 1, 17, 11-12; 214
 1, 17, 16; 62
 1, 19, 24; 170, 214
 2, 1, 51-58; 229-230, 289-291
 2, 7, 19; 164
 2, 8, 11-20; 215
 2, 8, 15-16; 177
 2, 13, 27-30; 251
 2, 15, 29-30; 97
 2, 17, 13-14; 177
 2, 24, 35-38; 300
 2, 32, 3-10; 242
 2, 34, 91-92; 271
 3, 22, 27-36; 312
 4, 2, 3-6; 127, 135
 4, 2, 10; 128
 4, 2, 11-12; 128
 4, 2, 13; 165
 4, 2, 17; 139
 4, 2, 22; 165
 4, 2, 23-24; 131, 152
 4, 2, 25-46; 131
 4, 2, 25-26; 152
 4, 2, 27; 135, 151
 4, 2, 28; 152
 4, 2, 31; 155
 4, 2, 33; 151
 4, 2, 37; 151
 4, 2, 39; 155
 4, 2, 41-46; 129
 4, 2, 42; 165
 4, 2, 47-48; 128, 165
 4, 2, 49-56; 127, 169
 4, 2, 53-54; 136
 4, 4, 19-22; 67
 4, 7, 2; 188
 4, 7, 27-28; 312-313
 4, 11; 313
 Pseudo-Apollodoro
 3, 121; 231
Epit. 1, 18-19; 230
 Pseudo-Asconio
ad Cic. Verr. 2, 1, 154; 130
 Pseudo-Teocrito
 23, 19; 184
 23, 21-22; 179
 23, 35-48; 213-214
 23, 36-37; 186
 23, 49-52; 185
 23, 53-56; 215
 23; 142
 Pseudo-Tibullo
 3, 6, 53-54; 157
 3, 8 (*vel* 4, 2), 7-14; 132, 145
 Pseudo-Scilace
 8; 47
 Quintiliano
 10, 1, 93; 302
 Saffo
 fr. 31; 212

- Sallustio
Catil. 1, 1; 153
- Seneca
Med. 7; 228
Phaedr. 124-128; 291
 406-415; 227-228
 483-485; 297
 1054-1055; 263
 1080-1084; 265
 1081; 262
 1090-1092; 267
- Servio
ad Aen. 1, 273; 101
 2, 116; 240, 241
 6, 136; 240
 6, 445; 115, 230
 7, 47; 32
 7, 190; 29-30, 41, 44-45, 138, 139
 7, 761; 236
 7, 762; 244
 7, 763; 239
 7, 778; 233
 10, 76; 43
 12, 164; 32
- Sidonio Apollinare
Carm. 11, 117; 138
- Silio Italico
 4, 380-381; 244-245
 8, 440; 38
 15, 532; 145
- Stazio
Sil. 3, 1, 52-60; 242
- Stobeo
Flor. 4, 20B, 75; 230
- Strabone
 5, 3, 4 e 6; 47, 48-49
 5, 3, 12; 240
- Svetonio
De gramm. 20; 45
- Teofrasto
HP. 5, 8; 47
- Teocrito
 2, 10-11; 227
- 2, 35; 92
 3, 9, 25 e 53-54; 177
Schol. ad Theocr. 2, 10-11; 227
- Tibullo
 1, 1, 45-52; 219
 1, 1, 51-52; 164
 1, 1, 61-66; 214
 1, 1, 61-62; 252
 1, 2, 14; 173
 1, 2, 46; 64
 1, 2, 73-76; 219
 1, 7, 29; 144
 1, 8, 27-28; 167
 1, 8, 47; 195
 1, 8, 67; 178
 1, 8, 69; 177
 1, 8, 71-72; 168
 1, 8, 77-78; 167, 177
 2, 6, 19-20; 177
- Valerio Flacco
Arg. 7, 217-219; 34
 7, 232-234; 34, 245
- Varrone
ling. 5, 46; 128, 134
 5, 72; 43
 6, 34; 135
 7, 28; 105
 7, 45; 137
- Virgilio
Aen. 1, 3 e 5; 51
 1, 105; 261
 1, 206; 13
 1, 411-414; 275
 1, 506; 110
 1, 586-593; 275
 1, 660; 171
 1, 688; 86
 1, 697-698; 30
 2, 293; 295
 3, 154-171; 295
 3, 164; 296
 3, 330-331; 30
 3, 349-351; 295

- Aen.* 3, 381-387; 46, 49, 75
 4, 1-2: 200
 4, 66; 67
 4, 68-69; 97
 4, 101; 171
 4, 136-139; 66
 4, 171-172; 30, 38, 110, 112
 4, 194; 118
 4, 255; 181
 4, 362-370; 215-216
 4, 385-386; 182, 216
 4, 431-434; 112
 4, 457-459; 54-55
 4, 472; 181
 4, 510-511; 91
 4, 584-591; 95
 4, 609; 92
 4, 644; 184
 4, 650; 178
 5, 4-7; 83
 6, 93-94; 82
 6, 247; 91
 6, 257; 92
 6, 290-294; 93
 6, 450-455; 216
 6, 467-468; 216
 6, 469-674; 216-217
 6, 767; 143
 6, 811; 247
 7, 1-5; 107
 7, 8-24; 27-28; 33
 7, 11-12; 65
 7, 18; 92
 7, 45-49; 28-29, 32-33, 56
 7, 49; 38
 7, 53; 61
 7, 54-57; 59
 7, 98-99; 82, 295
 7, 148-151; 60
 7, 170-178; 52
 7, 183-186; 39
 7, 187-191; 29-30, 37, 39, 52, 57,
 66, 86, 88, 110
 7, 192-193; 110
 7, 239-242; 60
 7, 255-256; 82
 7, 270; 82
 7, 276-283; 31
 7, 424; 82
 7, 446-447; 192
 7, 516-517; 60
 7, 532; 60
 7, 575; 60
 7, 682-685; 60
 7, 701-704; 116
 7, 707-708; 116
 7, 715; 60
 7, 761-782; 234-235
 7, 761-764; 243-244, 245
 7, 765-766; 255
 7, 765-773; 271
 7, 769; 245
 7, 770-775; 274
 7, 774-777; 293
 7, 777; 277
 7, 797; 60
 7, 799; 49
 7, 819-820; 116
 7, 860-861; 116
 8, 98-100; 295
 8, 319-325; 294
 8, 333-335; 294
 8, 336-341; 246
 8, 642-643; 268
 8, 679; 295
 9, 3; 32
 9, 137-138; 30
 10, 44-53; 296
 10, 76; 32, 43
 10, 619; 32
 10, 627; 72
 10, 636-642; 72
 10, 643-648; 72
 11, 278-280; 294
 11, 736-740; 148-149
 12, 161-164; 31-33

Aen. 12, 176; 33
12, 200; 33
12, 830-840; 296
Ecl. 1, 73; 146
5, 14; 65
5, 22; 187
8, 37-38; 150
8, 41; 212-213
8, 59-60; 177
8, 69; 75
10, 15; 101
10, 51; 65
Georg. 1, 2-3; 157
1, 55; 144
1, 112; 146
1, 118-159; 297
1, 191; 146
1, 351-514; 93
2, 76; 146
2, 296-297; 148
4, 327; 144
4, 507-515; 98-99
Vitruvio
5, 6, 9; 209