

MITO E POTERE NELL'EPICA DI OVIDIO

Gianpiero Rosati*

(Scuola Normale Superiore-Pisa)

Un mondo senza fine

Se le *Metamorfosi* di Ovidio siano o non siano un poema epico, e in che misura e in quali modi eventualmente lo siano, è un problema oggetto di discussione non solo degli studiosi moderni, ma già dello stesso poema ovidiano¹. Il problema viene posto fin dai versi del proemio, e non solo nei termini dell'alternativa (disarticolata, e neutralizzata) fra *carmen perpetuum* e *carmen deductum* al v. 4 (rispettivamente opzione anti-callimachea e callimachea), ma già nel richiamo – attivato da *illa* al v. 2 – al primo, fallimentare, tentativo di poesia epica, quello narrato nel proemio degli *Amores*. Sappiamo che Ovidio ama parlare della sua carriera di poeta, dei suoi programmi e dei percorsi che le varie opere tracciano all'interno della sua produzione: ama insomma costruirsi un suo 'mito', di poeta di successo, a beneficio dei suoi lettori affezionati²; e uno snodo cruciale della sua carriera di poeta, il passaggio all'epica, non passa ovviamente sotto silenzio. Ma a questo proposito è istruttivo il confronto con un altro poeta epico, ormai già per Ovidio il poeta epico romano per eccellenza, l'autore dell'Eneide. Mentre la carriera poetica di Virgilio, così come egli la costruisce in progressione (e non solo cioè a ritroso, dopo l'esito dell'Eneide), si presenta come uno sviluppo lineare, teleologico, una crescita dai generi minori verso l'epica³, la carriera di Ovidio no, non presenta una simile linea di progressione e di 'crescita'. Anzi, Ovidio ci dice che i suoi piani, i suoi programmi letterari sono stati 'ostacolati' dall'intervento divino (*mutastis*, 2), da quel tiro mancino di Cupido che, azzoppandogli l'esametro in pentametro, aveva frustrato le giovanili ambizioni epicheggianti del poeta costringendolo al più adeguato genere elegiaco degli *amores*. Adesso Ovidio ci riprova, e invoca per i suoi *coepta* poetici la protezione degli dèi. Oltre a tematizzare già nei versi iniziali il problema del superiore potere e controllo divino sugli uomini (un problema che si rivelerà centrale nel poema), l'idea di un *epos* 'nonostante' gli dèi, di una scelta poetica da negoziare in qualche modo con loro comunica al lettore il senso di un percorso accidentato, tutt'altro che lineare e spedito: in ogni caso non emerge dal discorso di Ovidio l'idea di una gerarchia di generi, di una progressione dal piccolo al grande, di un primato dell'epica e di un culmine della sua carriera di poeta.

Alle *Metamorfosi* non appartiene insomma in alcun modo - né in quanto tappa della carriera poetica di Ovidio, né nella logica narrativa interna, nella storia del mondo che il poema racconta - la teleologia lineare dell'epica (perciò non c'è nel poema l'opposizione che c'è nell'Eneide fra le forze che promuovono e quelle che frenano l'azione, fra 'Giove' e 'Giunone'), ma semmai (per dirla nei termini di David Quint⁴) la casualità, il movimento circolare ed erratico del romance. L'epica, dice Quint, è il genere dei vincitori, che raccontano la storia come uno sviluppo coerente e finalizzato al loro potere: è il genere di cui il potere si serve per ricostruire il suo passato (il che spiega la sua

* Ringraziamo l'Autore per averci concesso l'autorizzazione a pubblicare il presente contributo apparso originariamente nei «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 46 (2001), pp. 39-61: <http://www.jstor.org/stable/40236192>.

¹ Così Feeney 1991, p. 188.

² Cf. Citroni 1995, spec. pp. 442-59.

³ Cf. Kennedy 1997, pp. 145 ss.

⁴ Quint 1993, p. 9.

natura marcatamente politica). Di fatto, in quanto poesia del passato (un punto su cui torneremo), del «mondo degli ‘inizi’ e delle ‘vette’ della storia nazionale [...], il mondo dei ‘primi’ e dei ‘migliori’» (cito da una pagina famosa di M. Bachtin⁵), l’epica è anche la celebrazione di un sistema di valori e di un assetto di potere: la ricostruzione di un passato leggendario, la forma data a quel passato, legittima il corso delle cose e l’ordine che i vincitori hanno imposto (la storia cioè che i vincitori hanno scritto). Il problema del potere è quindi essenziale, connaturato all’epica (ed è anche questo, come vedremo, che Ovidio ci dice).

Mentre l’Eneide è la storia di un mondo distrutto (Troia) ma poi ricostruito (Roma), le *Metamorfosi* sono la storia di un mondo trasformato, soggetto a una legge, la metamorfosi, che non risparmia nulla e nessuno – nemmeno Roma. Dai versi famosi in cui Pitagora parla della crescita impetuosa di Roma nello scenario del Mediterraneo, dove si avvia a diventare la capitale del mondo, il lettore non può fare a meno di ricavare l’impressione che anche la nuova potenza dovrà soggiacere alla legge universale per cui tutte le città, anche le più grandi, sono attese dalla fine. Dopo l’elenco delle gloriose città del passato ormai rimaste solo un *nomen* (Sparta, Micene, Atene e Tebe)⁶, la forza argomentativa delle parole di Pitagora non sembra risparmiare nemmeno Roma dal destino universale di crescita e morte (a 15, 431 *nunc quoque...* è mossa astuta, perché il lettore, augusteo, di Ovidio si attende qualcosa come «anche ora che Roma è la capitale del mondo vedremo la sua fine», mentre il discorso è abilmente sviato verso una formulazione ottimistica: «anche ora vediamo che da piccola che era Roma sta diventando grande...»)⁷.

Il senso del *telos*, di un percorso voluto dal fato e di un culmine della storia, nell’*Eneide* è continuamente presente e tenuto vivo attraverso le profezie (anzitutto in quella iniziale di Giove a Venere, a 1, 257-96, con la promessa di un *Imperium sine fine* [279] per i suoi discendenti; nella parata dei futuri eroi romani negli inferi, 6, 756-886; nelle scene raffigurate sullo scudo di Enea a 8, 630-728); nelle *Metamorfosi* no, le profezie non riguardano generalmente il futuro di Roma, e anche i rari richiami alla grandezza ‘odierna’ di Roma (come 1, 560 ss.; 2, 259; 2, 538 s. etc.) non trasmettono in alcun modo l’impressione che quello sia un esito atteso, un fine della storia⁸. Non si percepisce mai il senso di un piano del destino, né del testo che l’autore costruisce⁹. Alla quasi-assenza del fato nelle *Metamorfosi*¹⁰ corrisponde l’assenza della funzione-ostacolo di Giunone. Questa differenza essenziale con l’*Eneide* trova conferma da un’analisi anche sommaria delle strutture narrative: mentre il punto focale della narrazione nell’*Eneide* è centrato sugli eventi successivi alla guerra di Troia, e da lì si guarda in avanti, fino alla Roma di Augusto, a quell’*imperium sine fine* visto appunto come il culmine della storia, le *Metamorfosi* hanno il loro centro focale nel presente augusteo, nei *mea tempora* del proemio (1, 4), da dove si guarda indietro, al passato. Eppure, se solo Ovidio avesse voluto, avrebbe avuto tutte le condizioni, assai più di Virgilio, per fare di Roma il punto di arrivo di quel grande percorso che le *Metamorfosi* segnano sia sul piano spaziale (da est a ovest, cioè dalla Grecia del mito a Roma, sulle tracce di Enea, come nell’*Eneide*) che su quello temporale (dal caos originario all’età di Augusto).

La Roma augustea del lettore di Ovidio viene sì a più riprese richiamata (ad es. attraverso il motivo del *nunc quoque*), ma senza tuttavia che si avverta affatto il senso di un *telos*, di una centralità e pienezza dei tempi: *la fine* del poema (la Roma di Augusto, nel XV libro) non è *il fine* della storia che il poema racconta¹¹.

⁵ Bachtin 1979, p. 455.

⁶ È noto comunque che l’anacronistica menzione di eventi successivi a Pitagora induce vari editori a espungere i versi 426-30; un’acuta difesa del testo (Pitagora parla del ‘medioevo greco’) in Barchiesi 1989, pp. 85 ss.

⁷ Cf. Solodow 1988, pp. 167 s.; Hardie 1992, pp. 60 ss.; Due 1974, pp. 66 ss.

⁸ Cf. Barchiesi 1989, pp. 84 ss. e ora Feeney 1999, p. 27.

⁹ Osserva Barchiesi 1999, pp. 113 s.: «Ovid’s responsibility for the overall plot is not as clear as in Virgil, where the author, the plot, and Fate tend to be perceived as co-operative forces. There is not masterplot in Ovid».

¹⁰ Bene Fabre-Serris 1995, pp. 132 s. e 124 s.

¹¹ Come invece lo vedono Ludwig 1965, p. 82: «Ein großer Bogen ist vom Chaos zum Kosmos der augusteischen Ordnung gespannt, in der die Welt ihre Bestimmung gefunden hat»; e Otis 1970, p. 354: «a great ‘epic’ that ostensibly reveals a divine order, a human association with it and an eventual assimilation to it, and a historical culmination of

Il segnale più vistoso di questo rovesciamento delle prospettive, per cui appunto l'*Eneide* guarda in avanti, mentre le *Metamorfosi* guardano all'indietro, Ovidio lo dà nella dislocazione strategica di una scena cruciale del poema virgiliano (che a sua volta era ripresa dal primo poema epico romano, quello di Nevio - una lignée su cui doveva contrastare ancora di più la differenza), appunto la profezia con cui Giove mette a tacere le paure di Venere per il destino di Enea, che sarà divinizzato, e dei Troiani: nell'*Eneide* è all'inizio, ed è l'oggetto del primo discorso di Giove (1, 257-96), mentre nelle *Metamorfosi* una profezia simile è alla fine, è l'oggetto dell'*ultimo* discorso di Giove (e insieme del poema: 15, 807-42)¹². (Ovidio, diciamo così, 'mette a testa in giù' l'*Eneide*). Anche qui Giove tranquillizza Venere, sgomenta per l'assassinio di Cesare e memore delle peripezie sofferte da Enea (771 ss.), con la profezia dell'apoteosi che attende Augusto: ma per il lettore delle *Metamorfosi* la profezia sulla grandezza di Roma arriva alla fine, quando è troppo tardi per suscitare il senso di un'attesa, appena prima della chiusa del poema, dove peraltro Ovidio rivendica semmai a se stesso (*Iamque opus exegi...*, 871), alla sua fama futura, il primato rispetto a Roma stessa (di Roma si indica l'estensione dei domini, il mondo intero¹³, ma non la durata: quella viene taciuta, mentre la fama del poeta sarà *perennis*). La Roma di Augusto non appare mai quindi lo zenit della storia universale, ma fissa soltanto il termine presente, i *tempora* del poeta con cui la parabola del poema si chiude.

Quello che qui vorrei proporre è di analizzare la definizione degli assetti di potere all'interno del mondo delle *Metamorfosi*, in particolare in alcuni episodi centrati proprio su un conflitto di potere (preciso però che non intendo indagare quello che il testo ovidiano ci dice su forme, rapporti e sistema di potere nel mondo del mito per cercare di farne affiorare in trasparenza, in chiave più o meno allegorica, specifiche vicende e figure della realtà storica e politica romana, in particolare augustea¹⁴). Oltre a ciò, vorrei mostrare come il potere mentre si afferma diventa anche oggetto di riflessione e di discorso: come cioè viene rappresentato il potere intento a costruire il proprio 'mito'. Perché un aspetto fondamentale nella dinamica di affermazione del potere è che appunto il potere si afferma anche per come riesce a condizionare ciò che di esso si dice, per come, nel suo affermarsi, cerca una legittimazione e un riconoscimento pubblico, collettivo, da parte della comunità sulla quale si esercita: cerca insomma la propria 'celebrazione' attraverso un suo mito.

La forma forse più comune in cui si manifesta nel poema un rapporto di potere – che è anzi di solito un contrasto di potere – è il conflitto uomo-dio, cioè tra le due principali categorie di agenti nella storia delle *Metamorfosi* (che sono poi per statuto quelli dell'epica stessa, il genere che narra 'gesta di uomini e dèi') fra le quali esiste una 'naturale' differenza di potere, una subalternità gerarchica. Qui non ci occuperemo tanto di questo conflitto in sé¹⁵, bensì del 'discorso su' questo conflitto, cioè di come questo e altri conflitti di potere divengono oggetto di discorso, come vengono discussi e interpretati, come se ne trae una verità (cioè come si costruisce l'opinione pubblica'). In altre parole: più che alla rappresentazione dei rapporti di potere, al modo in cui si risolvono e si definiscono, vorrei soprattutto prestare attenzione a come diventano oggetto di discorso.

Il potere

Se il problema del potere – della sua conquista, della sua legittimazione, della sua rappresentazione e celebrazione – è centrale nell'*Eneide*, anche le *Metamorfosi* rivelano una tensione latente fra

both in Rome and Augustus» (a p. 281 si parla di «patriotic-Augustan ending»). Su questa linea anche Buchheit 1966, pp. 84 ss. Buone osservazioni ora, con bibliografia, in Feeney 1999, pp. 27 ss.

¹² Cf. Otis 1970, p. 304; Smith 1997, pp. 124 ss.; Barchiesi 1997, p. 122

¹³ Che corrisponderà all'orizzonte della fama del poeta (il quale corregge così la più modesta ambizione del modello di Orazio, Carni. 3, 30, 10-2, che limitava quell'orizzonte alla regione che gli aveva dato i natali).

¹⁴ Alla maniera cioè in cui l'hanno affrontato ad es. in anni recenti Schmitzer 1990 Granobs 1997.

¹⁵ Ottimamente studiato da Feeney 1991 (un lavoro fondamentale, non solo su questo tema).

ordine e caos, fra ribellione e repressione: molti episodi (a partire da quello di Licaone, non a caso in posizione di spicco all'inizio del poema, e non a caso affidato alla narrazione di Giove) sono costruiti su un duro confronto dei rapporti di forza e delle gerarchie di potere. Già la cosmogonia, com'è ovvio, con la narrazione del passaggio dal caos al *cosmos*, pone l'idea dell'ordine, di un *cosmos* fisico che è anche etico e politico, di un ordine regolato da un potere, quello di Giove; e fin dall'inizio la 'storia del mondo' narrata dalle *Metamorfosi* è segnata da conflitti legati al problema del potere, allo stabilirsi dei suoi assetti e ai tentativi di rovesciarli (è significativo che l'entrata in scena di Giove lo veda impegnato a respingere l'assalto al cielo da parte dei Giganti: 1, 151 ss.).

Com'è noto, il primo discorso diretto nell'*Eneide* (1, 37 ss.) è un'*indignatio* di Giunone la quale, consapevole di non poter ostacolare il destino glorioso che attende i Troiani, rivendica almeno - in forza del suo rango - il diritto di perseguire il popolo suo nemico, pena il rischio di veder sminuito il proprio prestigio e potere; e a tale scopo la dea mette in moto la sua azione di disturbo contro il corso delle cose voluto dal fato e garantito da Giove. Il primo discorso diretto delle *Metamorfosi* (1, 182 ss.) è un'*indignatio* di Giove (*ora indignantia solvit*, 181) che manifesta la sua preoccupazione perché le forze del disordine e dell'insubordinazione stanno mettendo a repentaglio la stabilità dell'universo, di cui egli è il garante. La forte valenza politica della scena dell'*Eneide* (e di quelle successive, l'incontro di Giunone con Eolo e l'intervento di Nettuno) trova la sua esplicitazione diretta nella similitudine - la prima del poema - che paragona Nettuno, il quale interviene a richiamare all'ordine i venti infuriati, a un uomo autorevole che placa una sedizione popolare (148 ss.)¹⁶. Anche nelle *Metamorfosi* è una similitudine - e anche questa la prima del poema (200 ss.) - a tradurre in chiave apertamente politica la natura del conflitto di Giove con Licaone, e anzi ad attualizzarla al contesto della stessa politica romana e augustea (così com'è noto che il concilio degli dèi a 1, 177 ss. è in tutto assimilato a una riunione del senato romano): una similitudine preparata dalla metafora di 175 s. (*hic focus est, quem, si verbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli*) e culminante nell'assimilazione Giove-Augusto (204 s.)¹⁷.

Come l'*Eneide* si apre con un 'discorso sul potere', così anche le *Metamorfosi*: e la mossa di Ovidio, oltre a suonare come un invito a 'collocare sulla terra' Virgilio e i suoi dèi, a leggere in chiave schiettamente politica anche il discorso sul potere fatto da Virgilio, forse vuol anche suggerire che nel frattempo, nel periodo che intercorre fra l'*Eneide* e le *Metamorfosi*, il processo è andato avanti e si è fatto più chiaro, che il potere a Roma ha assunto connotati più apertamente divini (specie per l'atteggiamento di supina piaggeria degli dèi-senatori: *dicta Iovis pars voce probant stimulosque frementi / adiciunt, alii partes adsensibus implent*, 1, 244 s.). Ciò che più importa, comunque, è che il 'prologo in cielo' ha in entrambi i casi la funzione di fissare il *setting* dei due poemi e definire gerarchie e peso specifico delle forze in campo: mentre quello dell'*Eneide* indica il destino che attende Enea, e il vano opporvisi di Giunone, quello delle *Metamorfosi* non fissa un *telos*, un percorso voluto dal fato che la narrazione seguirà nel suo realizzarsi: pone piuttosto un problema di ordine e di potere, di controllo del *cosmos* da parte di una forza superiore (Giove e gli dèi) nei confronti dei potenziali eversori (prima i Giganti, poi gli uomini che dal sangue dei Giganti sono nati, e mostrano subito di averne ereditato la natura *contemptrix superum saevaeque avidissima caedis / et violenta*: 1, 161 s.)¹⁸. Mentre Virgilio discute e fissa i limiti che il potere degli dèi incontra nei confronti del fato (1, 39; 257 s.), Ovidio discute e fissa il superiore potere degli dèi nei confronti degli uomini. Mentre in Virgilio anche il potere supremo, quello degli dèi, deve sottostare al fato, in Ovidio no: anzi, in Ovidio non si fa nemmeno cenno al fato¹⁹,

¹⁶ Hardie 1986, p. 333, n. 78: «Virgil deliberately places the striking statesman simile here, near the beginning of the poem, in order to accustom us to thinking in terms of an equation of the powers of human and divine rulers».

¹⁷ Cui corrisponde l' analogia istituita nel finale del poema (15, 857-60): il che può esser letto quindi come un invito a guardare al passato con gli occhi del presente, «to read Greek myth as a veiled allegory about imperial power» (Wheeler 1999, p. 195).

¹⁸ Sull'assimilazione fra Giganti e uomini cf. Bretzigheimer 1993, p. 26.

¹⁹ Se ne parlerà in occasione della 'sedizione' divina di 9, 426 ss., quando Giove lo addurrà come argomento contro le pressioni degli dèi, per dimostrare come anche il suo potere non è assoluto ma limitato (434).

all'esistenza di un potere superiore a quello divino: quest'ultimo è davvero un potere assoluto, e il solo problema che esso si pone è come difendere se stesso, come tutelarsi dai tentativi di insubordinazione e punire esemplarmente i ribelli.

E gli inizi della storia del mondo narrata dalle *Metamorfosi* sono segnati in effetti da una marcata conflittualità fra dèi e umani: anche il primo ampio episodio del poema dopo la vicenda di Licaone, il diluvio universale, è la storia di un conflitto di questa natura, che Giove conduce a nome di tutti gli dèi (244 s.) contro l'intero genere umano (241 ss.) ormai irrimediabilmente corrotto. Direi che il confronto, ricorrente, fra uomo e divinità è essenziale nella dinamica di definizione del mondo, degli assetti che il *cosmos* assume allontanandosi dal caos, quel caos nel quale – etimologicamente (si sa che gli stoici spiegavano *chaos* da χέω, 'confondo') – tutto è confuso (come dice la Terra che nel disastro di Fetonte paventa il rischio di un 'ritorno indietro': *in chaos antiquum confundimur*, 2, 299), nel quale non ci sono distinzioni e gerarchie. Quella conflittualità è un elemento costitutivo, necessario della vita stessa del mondo delle *Metamorfosi*: è un impulso che alimenta il movimento delle forme, lo sviluppo della storia del mondo.

Una volta però che l'assetto di potere è stabilito, i rapporti di forza non sono più sensibilmente alterati: si assiste, periodicamente, a tentativi (fallimentari) di ribellione a quegli assetti, i quali ne vengono comunque ulteriormente – e più duramente – riconfermati. Ci sono sezioni del poema in cui lo scontro fra uomo e divinità è più frequente (soprattutto nei libri 3-6, dove si addensano storie di ribelli: Penteo, i marinai tirreni, le Minieidi, Ino e Atamante, Perseo, le Pieridi, Aracne, Niobe, i contadini lici, Marsia: il pannello che Otis titola «the avenging gods»), ma non direi che questo indichi una progressione nel definirsi dell'assetto del mondo, come del consolidarsi di un ordine ancora instabile, precario. Tanto meno vedrei nel poema, come Otis o Buchheit, un progressivo stabilizzarsi di quell'ordine fino a culminare nell'ordine di Augusto, il Giove terreno. In realtà, fin dall'inizio del poema, dalla sezione cosmologica, quell'assetto è abbastanza saldo, e l'insorgere di conflitti occasionali è un fenomeno sì endemico (direi quasi connaturato a un mondo dove il continuo ripetersi della metamorfosi altera ogni volta l'ordine stabilito dal demiurgo²⁰) ma non tale da mettere in discussione le gerarchie allora stabilite.

D'altra parte, perché di mutamento si tratti, e non di caos, di ritorno al caos, bisogna che qualcosa resti fermo, immutabile, che dia un senso al mutamento che gli si sviluppa attorno; e questo qualcosa è il mondo divino: il mondo divino è il mondo della stabilità, dell'ordine e delle gerarchie inalterabili. È vero che anche lì va registrata qualche *new entry* (come ad es. Bacco o Ercole, oppure Glauco, Enea, o ancora Romolo e la moglie Ersilia – nonostante l'opposizione di divinità ostili: questo ruolo, virgiliano, di oppositrice al corso del fato è rivestito spesso da Giunone, che è mossa però da ragioni non politiche ma 'personali', trattandosi solitamente di amanti di Giove o del frutto di suoi amori adulterini), ma questo occasionale allargamento dello spazio divino a vantaggio di umani meritevoli non altera in alcun modo la distinzione gerarchica tra divinità e umani, che ne viene anzi ogni volta riconfermata.

Inoltre, se il mondo divino è gerarchicamente superiore al mondo umano, anche al suo interno ci sono tuttavia gerarchie ben precise, le stesse della struttura sociale romana: in alto una figura 'regale', attorno ad essa i nobili e infine, in basso, la plebe (1, 168 ss.):

Est via sublimis, caelo manifesta sereno;
lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
Hac iter est superis ad magni tecta Tonantis
regalemque domum: dextra laevaue deorum
atria *nobilium* valvis celebrantur apertis.
Plebs habitat diversa locis: hac parte potentes
caelicolae clarique suos posuere penates;
hic locus est, quem, si verbis audacia detur,
haud timeam magni dixisse Palatia caeli.

²⁰ Cf. Hardie 1993, p. 61.

Anche fra gli dèi ci sono quelli plebei, e alcuni di essi accettano tranquillamente la loro condizione di subalternità (come Aurora: 13, 587 ss. *omnibus inferior, quas sustinet aureus aeter, / (nam mihi sunt totum rarissima templa per orbem) / diva tamen, veni, non ut delubra diesque / des mihi sacrificos caliturasque ignibus aras*), ma in altri casi non è così, o meglio così non sembra ad alcune divinità, generalmente tra le più importanti nella gerarchia dell'Olimpo (gli dèi 'nobili'), che lamentano con Giove di veder eroso il proprio prestigio a vantaggio di altri dèi più ambiziosi e intraprendenti. Si tratta di un *topos* dell'epica (già omerica): ciò che soprattutto quegli dèi paventano, nel veder messo in dubbio il proprio rango, è la perdita del culto degli uomini, conseguente all'erosione di dignità e di prestigio presso l'opinione pubblica, sia quella divina che quella umana (un motivo anche questo ben noto dalla Giunone virgiliana: *Aen.* 1, 48 s.).

Ma se gli dèi si indignano per la mancanza di rispetto al proprio rango da parte di altre divinità, ben più spesso questa suscettibilità trova ragione di offesa nel comportamento degli uomini. Gli episodi di arroganza umana punita sono numerosi nel poema, e hanno una funzione fondamentale nel suo sistema ideologico. Il movente che spinge un uomo a ribellarsi alla divinità non è certo l'ateismo (solo Polifemo, semmai sulla traccia del modello euripideo, si mostra scettico sull'esistenza di Giove: 13, 843 s.), anzi tutt'altro: è la rivendicazione di chi si sente depositario di un potere e di un prestigio superiore a quello della divinità con cui si misura. Esempio in proposito il comportamento di Niobe nel suo scontro con Latona: Niobe riconosce la potenza degli dèi (rivendica anzi la sua familiarità con i più grandi di loro [6, 172 ss.], e accusa Latona di discendere da un loro nemico [*Titanida*, 185]), ma si dichiara superiore a Latona in forza del successo, concreto e tangibile, che può esibire pubblicamente (nobiltà di stirpe, potenza terrena, ricchezza, bellezza 'divina', prole numerosa). La stessa forma dell'espressione è rivelatrice: nel parlare di sé Niobe adotta lo stile 'predicativo' proprio dell'inno alla divinità (172 ss. *mihi... mea... me... me... mei... a me...*)²¹, innalza cioè un inno a se stessa in quanto dea. Niobe e gli altri ribelli non lottano insomma contro le gerarchie (in nome di un principio 'democratico'), ma lottano per occuparne i posti più alti, per essere anch'essi dèi, anzi per scalzare qualcuno che si crede inferiore nei titoli che danno diritto a ottenere quella posizione: posizione che viene riconosciuta *unicamente* dall'opinione pubblica (cf. Niobe a 6, 181 s. e 185 s.). L'accusa rivolta dai mortali ribelli agli dèi la cui divinità viene contestata è quella di vantare un potere fittizio (cf. Niobe a 6, 170 s. *quis furor auditos...praeponere visis / caelestes?*), rispetto a un mortale il cui potere e prestigio è visibile, concreto (e quindi meritevole di culto: 171 s. *cur colitur Latona per aras, / numen adhuc sine ture meum est?*).

Questa conflittualità endemica periodicamente monta e riesplode, ma finisce ogni volta con la riaffermazione della gerarchia appunto 'naturale' e la punizione del mortale che ha osato metterla in discussione (*non impune feres*, cui fa seguito l'immane punizione, è la formula-minaccia che segna il destino di chi non rispetta una gerarchia, un rapporto di forze)²². Anche se il narratore (esterno o interno che sia) non prende generalmente posizione a favore dei ribelli all'autorità divina, non sono tuttavia rare le manifestazioni di perplessità che i personaggi coinvolti, o anche lo stesso narratore, esprimono sulla giustizia divina²³, che agli occhi degli uomini appare eccessiva e spietata. Il passo più eloquente in proposito è quello che descrive le contrastanti reazioni dell'opinione pubblica (*rumor*) dopo la vendetta di Diana su Atteone (3, 253 ss.): *Rumor in ambiguo est; aliis violentior aequo / visa dea est, alii laudant dignamque severa / virginitate vocant: pars invenit utraque causas. / Sola Iovis coniunx non tam culpetne probetne, / eloquitur, quam clade domus ab Agenore ductae / gaudet...*²⁴.

²¹ Bene Anderson 1972 ad loc.

²² Ad es. 2, 474; 8, 279; 11, 207; 6, 318 etc.

²³ Ma talvolta anche ironia sul presunto aiuto divino agli umani (cf. 13, 671 ss. *si miro perdere more / ferre vocatur opem*).

²⁴ Ma cf. anche i commenti di dissenso e riprovazione (*fremo* è qui, come spesso, «Ausdruck menschlicher indignatio»: Borner a 9, 419; cf. anche *confremuere*, per l'indignazione degli dèi contro Licaone, a 1, 199) dei compatrioti di Aracne per la punizione inflittale da Minerva: *Lydia tota fremit, Phrygiaeque per oppida facti / rumor it et magnum sermonibus occupat orbem* (6, 146 ss.).

I dubbi sulla teodicea sono insomma espliciti e frequenti (i soli a non nutrire dubbi del genere sono gli dèi che raccontano storie di mortali ribelli e perciò puniti: come Giove che racconta di Licaone, la Musa che racconta la punizione di Pirèneo o delle Pieridi, Minerva nei vari quadretti del suo arazzo); forse non è un caso che l'unica affermazione convinta di fiducia nella giustizia divina nel mondo – 13, 71 *aspiciunt oculis superi mortalia iustis* – sia sulla bocca di un perdente, Aiace, nel momento in cui sta per subire da Ulisse l'ingiusta (almeno per lui) sconfitta nell'*armorum iudicium*. D'altra parte, quando si pensa quanti problemi ha posto, agli interpreti antichi e moderni di Virgilio, la domanda in cui si condensa la dubbiosa teodicea dell'*Eneide* (1, 11, sulla smisuratezza dell'*ira* divina), si resta stupefatti per la tranquillità con cui gli dèi ovidiani non solo sono antropomorficamente descritti in preda all'*ira* (basti per tutti - oltre all'esplicita affermazione *tangit et ira deos*, 8, 279 - la prima apparizione di Giove: 1, 166 *ingentes animo et dignas Iove concipit iras*)²⁵ ma sono comunemente rappresentati come crudeli e spietati. Nel punire le accuse di crudeltà mosse dalle compagne di Ino, Giunone rivendica senza problemi la propria crudeltà: 4, 547 ss. *utque parum iustae nimiumque in paelice saevae / invidiam fecere deae; convicia Iuno / non tulit et 'faciam vos ipsas maxima' dixit / (saevitiae monimenta meae. 'Res dicta secuta est. / Nam quae praecipue fuerat pia, 'persequar' inquit / 'in freta reginam'...* (dove non sfugge la ferocia di quel *pia*); e lo stesso narratore esterno rileva che il rancoroso Nettuno esercita contro l'odiato Achille *memores plus quam civiliter iras* (12, 583)²⁶.

Consapevole di misurarsi con i problemi sollevati dall'antropomorfismo degli dèi virgiliani, e dell'epica in generale, Ovidio sembra insistere da un lato sull'inevitabilità del giudicare i personaggi divini in base a un metro di valutazione umano²⁷, e al tempo stesso sulla loro incommensurabilità, sull'incompatibilità fra le due categorie. La moralità che costituisce il metro di giudizio dell'agire umano non ha senso in relazione all'agire degli dèi, che trova la sua sola ragione nel loro potere²⁸: inevitabile quindi associare quelle manifestazioni di passioni incontrollate all'idea del potere assoluto²⁹.

Il senso di un mondo governato da una legge di rapporti di forza, da un potere superiore, e l'insofferenza dei limiti da esso fissati, è insomma diffuso in mezzo agli uomini, ma lo è perfino all'interno del mondo divino. Anche gli dèi devono sottostare a un potere superiore, quello del fato, e tuttavia sono riluttanti, cercano di strappargli qualcosa, di negoziare con lui (attraverso la mediazione di Giove: è un fato quindi tutt'altro che *ineluctabile*): come fa ad es. Venere che lamenta la morte di Adone (10, 724 s. *questaque cum fatis 'at non tamen omnia vestri / iuris erunt' dixit*) e per ottenere per lui anziché la morte almeno la metamorfosi si richiama ad analoghe concessioni passate (728 ss. *an tibi quondam / femineos artus in olentes vertere mentas, / Persephone, licuit: nobis Cinyreius heros / invidiae mutatus erit?*)³⁰. Ma non solo: anche l'accettazione della subalternità a Giove e al suo potere è tutt'altro che pacifica e priva di tensioni. Come gli uomini, gli stessi dèi arrivano a mettere in discussione la giustizia di Giove, e anzi quasi a ribellarsi al suo potere: è quanto accade dopo il dono di Ebe a Iolao e le profezie di Themis (9, 419 ss.): allora *vario superi sermone fremebant, / et, cur non aliis eadem dare dona liceret, / murmur erat. Queritur..., queritur...* Si tratta di una vera e propria ribellione che Giove deve sedare: *cui studeat, deus omnis habet; crescitque favore / turbida seditio, donec sua Iuppiter ora / solvit, et 'o!*

²⁵ Tanto più singolare se si pensa alla calma tranquillità con cui si apre il concilio degli dèi all'inizio del decimo dell'*Eneide*: Due 1974, p. 103; Anderson 1989, p. 93.

²⁶ Bene Zumwalt 1977, p. 217.

²⁷ Così Feeney 1991, p. 202.

²⁸ «In Ovid's world, for 'worshipful excellence' one must substitute simply 'power': Feeney 1991, p. 203.

²⁹ Otis 1970, p. 145: «We have now seen gods whose human feelings frightfully abused their divine power. But such 'gods', after all, are only thinly-disguised men and women, especially such men and women as hold positions of power and authority. There is no overt criticism of Augustus and his court (even Actaeon's error has probably nothing to do with the error that led to Ovid's banishment), but there is certainly an implicit criticism of Augustan ideology and practice. What repels Ovid is the mercilessness of absolute power».

³⁰ Analogamente Galatea ottiene la metamorfosi invece della morte per Aci (13, 885 *quod fieri solum per fata licebat*).

nostris si qua est reverentia, dixit / 'quo ruitis? Tantumne aliquis sibi posse videtur, / fata quoque ut superet? ...' (9, 426 ss.)³¹.

L'evidente ripresa della famosa scena virgiliana, cui abbiamo già accennato, in cui Nettuno interviene a placare i venti scatenati da Eolo (1, 132 ss.) assimila gli dèi ovidiani ai venti ribelli (a loro volta assimilati a un *ignobile vulgus* sedizioso), e anch'essi sono duramente richiamati all'ordine e alla loro condizione di sudditi. Anche nel mondo divino, che pure è caratterizzato dalla stabilità (almeno rispetto a quello umano e terreno), e anzi della stabilità è in qualche modo il garante, non è insomma estraneo il senso della conflittualità e del negoziato, dell'esercizio anche duro del potere. Anche nel mondo divino, si direbbe, anziché un *telos*, e un *logos*, del potere, uno scopo una ragione condivisa e accettata, ci sono solo rapporti di forza (si avverte solo un senso diffuso del potere, di una salda struttura di potere), definiti – pare di capire – in tempi lontani, mitici, quando il padre degli dèi, e gli dèi *nobiles*, quelli gerarchicamente più in alto, hanno dato una prova di forza che ha legittimato la loro posizione di superiorità.

Il mito

Sintomatico il modo in cui Giove, il simbolo del potere nelle *Metamorfosi*, considera e definisce il suo primato sugli altri dèi (9, 245): *quod memoris populi dicor rectorque paterque* (è la stessa definizione applicata ad Augusto, assimilato espressamente a Giove, a 15, 858 ss.: *Iuppiter arces / temperat aetherias et mundi regna triformis, / terra sub Augusto est; pater est et rector uterque*; e notoriamente è una definizione che diventerà canonica per designare poi il potere imperiale³²). Quel che Giove rileva come elemento fondante del suo potere è il riconoscimento pubblico (*dicor*) e la memoria collettiva (*memor*): è questo 'mito' – affidato alla parola e alla memoria – che garantisce la legittimità di quel potere, la sua autorità come garante di un ordine che tutela il benessere dei suoi sudditi³³. Il riferimento è ovviamente alla Gigantomachia, lo scontro primordiale fra i Giganti e gli dèi guidati da Giove, il 'mito di potere' (di *cosmos* e *imperium*), anzi il mito di fondazione del potere olimpico (a sua volta modello del potere augusteo), che affiora in filigrana da tutta l'*Eneide*³⁴.

Per l'affermazione piena di un nuovo potere è dunque essenziale che essa sia accompagnata da questo processo di 'mitizzazione'. Processo che vediamo realizzato in maniera esemplare nell'aristia di Bacco (ma gli esempi si potrebbero moltiplicare): la sua dimostrazione di potenza sovrumana procura al nuovo dio il riconoscimento collettivo³⁵, il favore dell'opinione pubblica, che si manifesta nel raccontare le sue gesta, nel fissarle nella memoria della comunità:

Tum vero totis Bacchi memorabile Thebis
numen erat, magnasque novi matertera vires
narrat ubique dei

(4, 416 ss.)³⁶

³¹ Dov'è notevole l'apostrofe *quo ruitis?* (il verbo denota una mossa precipitosa e sconsiderata), che un lettore di poesia augustea associa facilmente all'idea della guerra civile, in forza dell'*incipit* dell'epodo 7 di Orazio (*Quo, quo scelesti ruitis?*). Superfluo rilevare la caratura politica di un'espressione come *turbida seditio* (*Cic. inv.* 1, 4; *Tac. hist.* 1, 82, 20; 4, 68; *ann.* 3, 12 etc.).

³² Nello stesso Ovidio cf. *Trist.* 2, 39. Com'è noto, *rector* designa il re-filosofo nello stato ideale ciceroniano: cf. *De re publ.* 2, 51.

³³ La memoria, direi, della sua 'antichità' e della sua forza, due prerogative che anche in Omero assicurano il potere di Posidone (*Od.* 13, 142).

³⁴ Sto ovviamente richiamando Hardie 1986.

³⁵ Come quello che Filemone e Baucide continuano, da vecchi, a rinsaldare con il racconto del potere divino di cui sono stati testimoni: 8, 713 ss. *ante gradus sacros cum starent forte locique / narrarent casus...*

³⁶ Cf. anche il processo di affermazione della gloria di Ercole (9, 134 s.): *actaque magni / Herculis inplerant terras odiumque novercae.*

Il racconto genera e alimenta il 'mito' del nuovo dio, mito che a sua volta ne celebra e ne legittima il potere. Ogni prova di forza, ogni dimostrazione di potere (divina terrena che sia) è immancabilmente seguita dai commenti, dai racconti, da un 'discorso' insomma che sancisce e completa quell'affermazione, la oggettiva e la affida alla memoria della comunità³⁷ (significativo come, subito dopo la morte e divinizzazione di Ercole, la madre Alcmena lamenti di non avere qualcuno cui raccontare le gesta del figlio: *cui referat nati testatos orbe labores*, 9, 278). Perché le grandi azioni hanno bisogno di un narratore e di un pubblico di uditori, di un'opinione pubblica che attraverso il racconto riconosca la grandezza del protagonista e ne legittimi il potere: come abbiamo visto, Giove stesso dedica il suo racconto, il primo racconto del poema, alla sua prova di forza contro Licaone.

Un racconto esemplare anche sotto altri aspetti: Giove è infatti il primo personaggio del poema a parlare in discorso diretto (1, 182 ss.; ma anche l'ultimo: 15, 807-42) nonché a fare il primo racconto (209 ss.)³⁸. Che Giove, l'emblema stesso del potere, sia anche il primo narratore interno del poema non è casuale: perché una delle cose più importanti che Ovidio ci dice attraverso la tecnica dei racconti interni, affidati alla voce di un personaggio, è che la voce narrativa conferisce il potere di costruire una propria verità, soggettiva e inevitabilmente parziale³⁹.

D'altra parte Giove è così potente che non avrebbe bisogno di affermare una sua verità approfittando del ruolo di narratore; ma Ovidio ci dice anche che *il potere non può fare a meno di vedersi celebrato* (vedremo più avanti un'affermazione esplicita in tal senso rivolta ad Augusto), di essere oggetto di un suo mito. I racconti degli dèi (quello 'figurato' di Minerva così come quello di Giove o ancora quello di Bacco o quelli delle Muse, etc.) sono immancabilmente celebrazioni del loro potere: perché il potere ha bisogno appunto di essere raccontato, di diventare mito. Minerva è forse il caso più indicativo di un potere che costruisce, mediante il racconto, il proprio mito: la vittoriosa contesa con Nettuno, rappresentata al centro del suo arazzo, che è anche un minaccioso manifesto politico (6, 70-82), è il "mito di fondazione" del suo potere personale. Ma Minerva è anche l'emblema del potere assoluto, che schiaccia Aracne non per averla vinta nella gara, ma solo per dare una prova di forza, una dimostrazione del suo potere su un mortale che non ne accetta la superiorità, che non accetta di ossequiare quel mito.

Sulla distorsione della verità dei fatti, la tendenziosità, l'interessata parzialità che la costruzione di ogni mito comporta, è essenziale la rappresentazione che Ovidio fa della casa della Fama (12, 39 ss.)⁴⁰. Un luogo al centro del mondo, dove una folla di voci continuamente si raduna, si intreccia, si confonde, in un movimento continuo che mescolando vero e falso manipola la verità, la distorce, rendendola addirittura impossibile, sempre instabile e precaria:

Atria turba tenet: veniunt, leve vulgus, euntque
mixtaque cum veris passim commenta vagantur
milia rumorum confusaque verba volutant;
e quibus hi vacuas inplent 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...
(53 ss.)

³⁷ Un aspetto rilevante delle *Met.* è che (come osserva ottimamente Barchiesi 1997, p. 122, n. 1) «tutte le gesta hanno un'insidiosa tendenza a precipitare immediatamente in cose dette (fama, diceria, vanto, spiata, accusa, etc.)»; e molto spesso queste 'cose dette' fungono a loro volta da motori di nuove azioni.

³⁸ Cf. Barchiesi 1997, p. 122.

³⁹ Su questo aspetto, molto indagato negli ultimi anni, mi soffermo in un lavoro in corso di stampa nel *Companion to Ovid* (a c. di B.W. Boyd, ed. Brill), cui rinvio anche per la bibliografia.

⁴⁰ Ottima analisi in Zumwalt 1977.

La Fama è quindi il luogo in cui la verità viene costruita (una verità le cui implicazioni politiche sono evidenti negli ultimi dei versi citati), ma per sua natura questo processo comporta un progressivo prevalere della finzione (*mensura ficti crescit*): il mito, ogni mito, in quanto tale è sospetto, è una manipolazione della verità.

In questo processo, la cui rappresentazione non a caso introduce la sezione iliadica del poema, l'epica, la poesia che più di ogni altra si fonda sulla memoria del passato, che quella memoria seleziona e perpetua, ha un ruolo essenziale. Pochi versi più avanti, in un contesto spiccatamente epico, viene descritta una scena che dell'epica è la quintessenza stessa: Achille e altri eroi iliadici seduti a banchetto raccontano le loro imprese (evidente il modello di *Il. 9, 186 ss.*, notorio emblema a sua volta dell'epos omerico, dove appunto Achille canta alla lira i κλέα ἀνδρῶν, le gesta degli eroi)⁴¹:

non illos citharae, non illos carmina vocum
longave multifori delectat tibia buxi,
sed noctem sermone trahunt, *virtusque loquendi*
materia est: pugnas referunt hostisque suasque,
inque vices adita atque exhausta pericula saepe
commemorare iuvat; quid enim loqueretur Achilles,
aut quid apud magnum potius loquerentur Achillem?
(12, 157 ss.)

Il narratore insiste sulla natura epica del loro racconto, in opposizione ad altri generi letterari: il mondo eroico, con il suo sistema di valori fondato sulla *virtus*, pratica appunto epica; e proprio dell'epica è il *commemorare*, il ricordo del passato (abbiamo già richiamato le pagine di Bachtin sull'epica come poesia del passato).

Scrivere epica è dunque un atto di memoria (perciò la Musa vi ha una funzione essenziale), equivale a fissare la verità di un passato, a dargli una forma definitiva ed esemplare; e l'epica è sempre narrata dal punto di vista del vincitore, è la celebrazione del suo potere, è il suo 'mito'. Si può capire perciò il rifiuto degli sconfitti di aderire a quel mito, di accogliere la verità del vincitore. Quando Acheloo (un fiume rigonfio e torrenziale, figura-simbolo dell'epica nella poetica callimachea), all'inizio del nono libro, viene invitato da Teseo a raccontare le cause della mutilazione della sua fronte (provocata dallo scontro con Ercole)⁴², confessa e giustifica la sua riluttanza: *Triste petis munus: quis enim sua proelia victus / commemorare velit?* (9, 4 s.). L'esitazione del narratore, che avvia il racconto dando voce alla sofferenza risvegliata dal ricordo, è una ripresa di *Aen. 2, 3 ss.*, il prototipo nell'epica del 'racconto doloroso', fatto controvolgia (Enea che racconta le sue sconfitte).

Quella stessa situazione⁴³ viene richiamata da un altro narratore reticente⁴⁴, Nestore (e anche lui epico per eccellenza, come l'epitesi omerica *dulci ore, 12, 577*, ci ricorda): mentre il vecchio racconta, Tlepolemo, figlio di Ercole, nota nel racconto una strana censura, cioè il silenzio sulle imprese di suo padre (*oblivia laudis, 539*), e gliene chiede la ragione:

Tristis ad haec Pylus: 'quid me meminisse malorum
cogis et obductos annis rescindere luctus
inque tuum genitorem odium offensasque fateri?
ille quidem maiora fide, di! gessit et orbem
inplevit meritis, quod mallem posse negare;
sed neque Deiphobum nec Pulydamanta nec ipsum
Hectora laudamus: quis enim laudaverit hostem?'

⁴¹ Barchiesi 1997, p. 140: «Ovidio sembra accennare a un'origine del genere epico in questi garruli intrattenimenti presso i fuochi di bivacco».

⁴² Un racconto, quello di Acheloo, iper-epico, dai tratti enniano-arcaici (cf. 43 ss. *curri pede pes...*), in linea con la sua personalità tumida e anticallimachea (su cui Hinds 1987, p. 19 e Barchiesi 1989, pp. 58 ss.).

⁴³ Barchiesi 1989, p. 96, n. 45.

⁴⁴ In senso un po' diverso usa l'espressione Nagle 1988.

Il racconto, il racconto epico (*commemorare, meminisse*, insistono sull'atto di memoria, del dare una forma al passato, e Nestore stesso è una sorta di personificazione della memoria [cf. 183 s.], un'ipostasi dell'Epica), non lo fanno gli sconfitti (lo fa infatti la Musa, non le Pieridi; così come lo fa Giove, non Licaone⁴⁵; e lo fa Minerva, non Nettuno: quando il racconto su Minerva in gara con Aracne lo fa il narratore esterno la 'verità' appare diversa, molto meno netta e più sfumata). Esso infatti non è mai neutro, ma è sempre una celebrazione dei vincitori, è la verità di chi ha vinto e si è costruito un suo mito. Altro non resta quindi agli sconfitti, come piccola, parziale vendetta, se non rifiutarsi di partecipare al coro di chi celebra quella verità, se non il silenzio, la censura di quel mito, come lucidamente osserva lo stesso Nestore:

nunc videor debere tui praeconia rebus
Herculis, Rhodiae duetor pulcherrime classis?
nec tamen ulterius, quam fortia facta silendo
ulciscor fratres: solida est mihi gratia tecum.
(573 ss.)

Quello che Nestore, il narratore epico del poema, non vuoi fare è un'epica a beneficio dei nemici⁴⁶: non vuole narrare i *fortia facta* di un nemico consegnandoli alla memoria della comunità e alla celebrazione dei posteri. Il racconto epico è insomma parziale e tendenzioso⁴⁷; ed è per sua natura celebrativo, non può essere il racconto di uno sconfitto (come l'Enea 'troiano' di Virgilio?).

Ma non voler far parte del coro (*praeconia* ha sapore ironico), secondo la scelta enunciata dai 'narratori reticenti' Acheloo e Nestore, non accettare il 'mito' dei potenti, può comportare rischi e prezzi molto alti, come fanno Aracne e tanti altri riottosi puniti. Che il potere non solo non ami esser criticato, ma apprezzi che lo si esalti, che si celebri il suo mito, lo sa bene anche Ovidio; e lo farà osservare allo stesso Augusto quando, dall'esilio, cercherà di far passare il suo poema epico come *vestri praeconia nominis* (*Trist.* 2, 65, dove *vestri* riguarda tutta la *gens Iulia*, e assimila le *Metamorfosi* all'Eneide come una celebrazione del potere augusteo:

Fama Iovi superest: tamen hunc sua facta referri
et se materiam carminis esse iuvat,
cumque Gigantei memorantur proelia belli,
credibile est laetum laudibus esse suis.

(69 ss.)

Il potere non può fare a meno di costruirsi il proprio mito, di darsi una sua cultura specifica (se per 'cultura' intendiamo ciò che una società racconta di se stessa, l'insieme delle forme del suo discorso), che è parte integrante del potere stesso. Mito e potere non sono quindi due entità distinte, ma due realtà strettamente connesse e integrate – nel senso che il mito, dice Ovidio, è possibile solo come mito *dei* vincitori. Non si dà mito senza potere, senza un potere che lo assuma come propria cultura, che lo faccia oggetto del proprio discorso; e non c'è potere senza mito, un potere che rinunci a produrre un suo discorso, una sua cultura. Né il mito è derivativo, secondario, non viene *dopo* il potere, ma ne è parte integrante; anzi, si può dire che il processo di integrazione si completa quando il potere *diventa mito*, quando non si manifesta nelle sue concrete e talora brutali forme esteriori, ma diventa autorità, un'autorità accettata dai suoi sudditi (come quella di Giove dagli altri dèi).

⁴⁵ Sulla tendenziosità del racconto di Giove cf. ora Wheeler 1999, pp. 177 ss.

⁴⁶ Cf. Zumwalt 1977, pp. 216 ss.

⁴⁷ Zumwalt 1977, pp. 216 ss.: «What constitutes material for praise (cf. 539f) and what is included in or excluded from the epic tradition depends, in part, on personal bias».

E allora, se è vero che il poema di Ovidio è un ‘commento sull’epica’⁴⁸, si può pensare che lo sia anche per quello che ci dice sui rapporti dell’epica con il potere. Se l’epica ha come sua funzione preminente (più di ogni altro genere letterario) di ‘raccontare le gesta degli eroi’ (i κλέα ἀνδρῶν), memorizzare quelle gesta e dotarle del crisma della verità, una funzione dunque essenzialmente politica (*l’epica cioè è il mito dei vincitori*), allora nelle *Metamorfosi* noi troviamo molte rappresentazioni di questo processo. In un poema per altri versi così poco epico, problematicamente epico, noi troviamo replicato più volte il gesto del ‘fare epica’ (fissare il passato, dargli una forma per assicurargli una memoria). Ma rappresentando le modalità di questo processo, in cui il passato prende forma e viene consegnato come ‘la verità’ ai posteri, Ovidio mostra come esso sia anche, in buona parte, un atto di manipolazione e di censura. Quel che Ovidio ci invita a considerare è che il potere, ogni potere, ha bisogno di un mito; e che il ‘mito’, l’epica dei vincitori, è solo una parte della verità, è la verità di chi detiene il potere.

Università di Udine

Bibliografia

- Anderson 1972: W.S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses Books 6-10*, ed. with introd. and comm., Norman 1972.
- Anderson 1989: W.S. Anderson, *Lycaon: Ovid's Deceptive Paradigm in Métamorphoses I*, «Ill. Class. Stud.» 14, 1989, 91-101.
- Bachtin 1979: M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, tr. it. Torino 1979.
- Barchiesi 1989: A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» 23, 1989, pp. 55-97.
- Barchiesi 1997: A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori*, in *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 novembre 1994)*, ed. G. Papponetti, Sulmona 1997, pp. 121-41.
- Barchiesi 1999: A. Barchiesi, *Venus' Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns*, in *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, ed. by Ph. Hardie- A. Barchiesi-S. Hinds, Cambridge 1999, pp. 112-26.
- Bretzigheimer 1993: G. Bretzigheimer, *Jupiter Tonans in Ovids Metamorphosen*, «Gymnasium» 100, 1993, pp. 19-74.
- Buchheit 1966: V. Buchheit, *Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I*, «Hermes» 94, 1966, pp. 80-108.
- Citroni 1995: M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Bari 1995.
- Due 1974: O.S. Due, *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.
- Fabre-Serris 1995: J. Fabre-Serris, *Mythe et pensée dans les 'Métamorphoses' d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris 1995.
- Feeney 1991: D. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.

⁴⁸ Feeney 1991, p. 204.

- Feeney 1999: D. Feeney, *'Mea tempora': Patterning of Time in the 'Metamorphoses'*, in *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, ed. by Ph. Hardie-A. Barchiesi-S. Hinds, Cambridge 1999, pp. 13-30.
- Granobs 1997: R. Granobs, *Studien zur Darstellung römischer Geschichte in Ovids Metamorphosen*, Frankfurt a. M. 1997.
- Hardie 1986: P. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Hardie 1992: P. Hardie, *Augustan Poets and the Mutability of Rome*, in *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, ed. A. Powell, Bristol 1992, pp. 59-82.
- Hardie 1993: P. Hardie, *The epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.
- Hinds 1987: S. Hinds, *Generalising about Ovid*, «Ramus» 16, 1987, pp. 4-31.
- Kennedy 1997: D.F. Kennedy, *Virgilian epic*, in *Virgil*, éd. Ch. Martindale, Cambridge 1997, pp. 145-54.
- Ludwig 1965: W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.
- Nagle 1988: B.R. Nagle, *Ovid's «réticent» heroes*, in «Helios» 15, 1988, 23-39.
- Otis 1970: B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970² (19661).
- Quint 1993: D. Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton 1993.
- Schmitzer 1990: U. Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*, Stuttgart 1990.
- Smith 1997: R.A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor 1997.
- Solodow 1988: J.B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill-London 1988.
- Wheeler 1999: S. Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999.
- Zumwalt 1977: N. Zumwalt, *'Fama subversa': Theme and Structure in Ovid 'Metamorphoses' 12*, in «Calif. Stud. Class. Ant.» 10, 1977, 209-22.